



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

CAROLINA DOS SANTOS SANTANA

¡ANDA, MI MADRE!
PROCESSOS DE DOMESTICAÇÃO E ESTUDO DA ORALIDADE NA TRADUÇÃO
TEATRAL

BRASÍLIA
2º 2016

CAROLINA DOS SANTOS SANTANA

¡ANDA, MI MADRE!
PROCESSOS DE DOMESTICAÇÃO E ESTUDO DA ORALIDADE NA TRADUÇÃO
TEATRAL

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Tradução – Espanhol do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Ms.^a María del Mar Páramos Cebey

BRASÍLIA
2º 2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

CAROLINA DOS SANTOS SANTANA

¡ANDA, MI MADRE!

**PROCESSOS DE DOMESTICAÇÃO E ESTUDO DA ORALIDADE NA TRADUÇÃO
TEATRAL**

Trabalho apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Tradução –
Espanhol do Departamento de Línguas Estrangeiras
e Tradução, Instituto de Letras, Universidade de
Brasília.

Prof.^a Ms.^a María del Mar Páramos Cebey
(Orientadora – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____

Prof.^a Dr.^a Alicia Silvestre Miralles
(Membro – LET/UnB)

Banca Examinadora: _____

Prof.^a Dr.^a Sandra María Pérez López
(Membro – LET/UnB)

Dedico este trabalho à minha mãe, pois a conclusão deste curso e a obtenção do diploma é um sonho compartilhado com ela desde o começo da minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer à pessoa que tornou este trabalho absolutamente possível, uma pessoa que me fez enxergar esta tarefa com outros olhos. O que eu via como um bicho de sete cabeças, ela tornou bem mais simples, e mais prazeroso de se realizar. Minha orientadora, María del Mar, foi uma peça fundamental para me auxiliar na conclusão desta etapa, e por isso lhe agradeço imensamente.

Agradeço também a todos que contribuíram de alguma forma com este projeto. Aos colegas Carmen Alonso, Jullyana Rodrigues, Moisés Wanzeller, Stefany Gomes, Thais Silva e Tiago Silva, que dedicaram um pouquinho do seu tempo para me auxiliarem com as sessões de leitura dramática. Ao meu colega Robert, que foi quem me deu uma luz e me sugeriu a ideia de traduzir teatro. Aos meus demais colegas de trabalho, que estiveram sempre escutando meus desabafos e foram compreensivos quando era necessário escrever e traduzir durante o expediente.

Ao meu namorado César, pelo apoio incondicional em todo momento de desespero, por acreditar sempre em mim, até mais do que eu mesma, por me auxiliar com as revisões do trabalho e pela viagem de aniversário incrível que me deu de presente e serviu para me inspirar e renovar todas as minhas energias.

À minha mãe, que mesmo longe, sempre me incentivou a chegar até o final e cumprir os meus objetivos, e apesar de no começo não ser a opção de curso que ela sonhava para mim, agora sei que se sente orgulhosa, pois me demonstra isso a todo momento.

Ao meu professor, Vicente Molina, que me deu aulas de “Lengua Española y Literatura” durante 2 anos em Madrid em 1º e 2º de Bachillerato, e graças a ele tive a oportunidade de conhecer e representar a obra com a qual trabalhei aqui.

À minha aluna, que logo se tornou minha amiga, Patrícia Álvares. Ela foi quem me incentivou a entrar no curso e me emprestou seu material do cursinho para passar no vestibular da UnB.

Por último, não posso deixar de agradecer a Deus, que colocou no meu caminho todas essas pessoas maravilhosas e me deu forças para não desistir no meio do trajeto quando houve dificuldades.

São os autores que fazem as literaturas nacionais, mas são os tradutores que fazem a literatura universal – José Saramago.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso consiste em uma tradução comentada do terceiro ato da peça teatral *¡Anda, mi madre!*, do dramaturgo espanhol, Juan José Alonso Millán. Ao longo do trabalho são analisadas as questões da domesticação e da oralidade como aspectos fundamentais a serem considerados na tradução dramática, bem como outros desafios que se apresentam ao realizar este tipo de trabalho, visando sempre à sua encenação e *performabilidade*.

Palavras-chave: Tradução dramática. Domesticação. Oralidade. Performabilidade.

RESUMEN

El presente Trabajo de Conclusión de Curso consiste en una traducción comentada del tercer acto de la pieza teatral *¡Anda, mi madre!*, del dramaturgo español, Juan José Alonso Millán. A lo largo del trabajo se analizan las cuestiones de domesticación y oralidad como aspectos imprescindibles a tenerse en consideración en la traducción dramática, así como otros desafíos que se presentan al realizarse este tipo de trabajo, teniendo siempre como prioridad la escenificación y la *performabilidad* de la obra.

Palabras clave: Traducción dramática. Domesticación. Oralidad. Performabilidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 AUTOR E OBRA	11
1.1 O autor: Juan José Alonso Millán	11
1.2 ¡Anda, mi madre!	13
2 ASPECTOS TEÓRICOS	15
2.1 Tradução dramática	15
2.1.1 A oralidade nos textos dramáticos	17
2.1.2 Função expressiva da linguagem	19
2.2 Domesticação e adaptação	20
2.2.1 Tempo e espaço	21
2.2.2 Nomes próprios	21
2.2.3 Cultura e regionalismos	23
3 ANÁLISE DO PROCESSO TRADUTÓRIO	24
3.1 Traduzindo o título	24
3.2 Domesticação e adaptação da obra	25
3.2.1 Tempo e espaço	25
3.2.2 Nomes dos personagens	28
3.2.3 Cultura e regionalismos	31
3.3 Oralidade do texto	38
3.3.1 Registro de linguagem e pronomes de tratamento	39
3.3.2 Leituras dramáticas	41
3.3.2.1 Omissões e explicitações	41
3.3.2.2 Reconstruções sintáticas e semânticas	42
3.4 Criatividade literária	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	46

INTRODUÇÃO

Uma obra literária carrega consigo sentimentos e inspirações muito pessoais do autor que a escreve e procura transmitir isso para seus leitores. O tradutor literário tem a grande responsabilidade de, por meio de suas traduções, gerar essas mesmas sensações. Não se trata apenas de transmitir informações de uma língua para outra, mas também de um ato de criação e produção de significados. Este ato de traduzir apresenta, por vezes, inúmeras dificuldades, e requer do tradutor muito conhecimento e pesquisa sobre os aspectos culturais, históricos, sociais, etc. das línguas envolvidas, além de bastante leitura e interpretação. Por fim, requer também, muita sensibilidade quanto a elementos mais subjetivos, como a inspiração e a criatividade.

A tradução dramática exige ainda do tradutor atenção a algumas peculiaridades, pois ele não irá apenas traduzir um texto para outro idioma, como também deverá considerar que a obra será traduzida para ser levada ao palco. Seu público não serão os leitores, mas os espectadores, portanto, seus problemas de tradução não poderão ser resolvidos mediante notas de rodapé ou explicações detalhadas.

A escolha por traduzir teatro para o português o terceiro ato da obra *¡Anda, mi madre!*, escrita e dirigida pelo dramaturgo *madrileño* Juan José Alonso Millán, se deu em razão de um profundo interesse por traduções que trabalham com oralidade e *performabilidade*. Em um primeiro momento, a intenção era de realizar um trabalho voltado para a dublagem e/ou legendagem de filmes, mas se apresentaram muitas dificuldades para conseguir um roteiro escrito. Logo mais, surgiu a ideia do teatro, cujos textos são imensamente mais acessíveis. A decisão de traduzir esta obra, e mais especificamente este terceiro ato, foi tomada devido ao fato de que, há algum tempo, tive a oportunidade de representá-lo, o que julguei que seria bastante relevante e faria muita diferença na hora de traduzir, pois entendendo como era interpretada a peça original, seria mais fácil fazer uma avaliação da *performabilidade* do texto traduzido.

O principal objetivo deste trabalho é apresentar uma proposta de tradução teatral e seus grandes desafios ao tratar procedimentos de domesticação, estudos de oralidade, criação literária e a *performabilidade*, conceito que pressupõe que o texto dramático contém uma perspectiva de representação gestual e oral incluída no texto escrito, e que deverá ser estudada e aprimorada por meio da encenação. Para o levantamento bibliográfico e elaboração do capítulo teórico, foram feitas pesquisas tanto gerais, na busca de artigos e trabalhos referentes

a textos literários, quanto específicas, ao procurar matérias e publicações que tratassem da tradução teatral em si.

Para a realização da tradução, selecionou-se o terceiro ato da obra em questão pela preferência já mencionada de haver representado o referido trecho. A partir dessa decisão, foram feitas pesquisas mais aprofundadas sobre o estilo do autor da obra e suas características como dramaturgo para, deste modo, poder avaliar quais seriam as principais dificuldades a serem enfrentadas na hora de traduzir.

Reconhecer estes desafios foi de extrema importância para poder tomar as primeiras decisões de tradução e adotar, a partir dos aspectos característicos do autor, as estratégias mais adequadas para a elaboração do texto traduzido. Ao constatar que Alonso Millán aborda problemas sociais com um humor irônico, fazendo diversas referências muito típicas e famosas da cultura espanhola a modo de crítica, ficou definido que seria necessária a domesticação do texto para manter esse aspecto crítico humorístico também na cultura de chegada.

A partir daí foi realizado um primeiro rascunho, uma tradução corrida, na qual as referências culturais a serem domesticadas ficaram destacadas para que fosse feita uma pesquisa posterior mais aprofundada. Para auxiliar na tradução e na pesquisa foram consultados *sites* diversos, bem como notícias na Espanha e no Brasil. No entanto, o maior auxílio prestado foi mediante consulta e indagações a espanhóis nativos, que explicaram desde o ponto de vista deles, como parte da sociedade e possível público da obra, um pouco a respeito dos personagens verídicos que apareciam ao longo do texto original.

Levando em consideração a principal característica da tradução teatral, que é a oralidade nos diálogos presentes da obra, após a leitura de diversos artigos, considerou-se fundamental incorporar uma etapa antes do processo de revisão: a leitura dramática do texto traduzido. Com a colaboração de um grupo de colegas, estudantes da disciplina de Textos Literários também do curso de Letras-Tradução Espanhol da Universidade de Brasília, foram realizadas duas sessões de leitura dramática, procurando a incorporação no papel dos personagens e servindo como revisões de oralidade do texto traduzido. Ainda que a obra não fosse encenada, a leitura em voz alta, com apontamentos e sugestões dos colegas tradutores, levou a várias correções e alterações nos diálogos da tradução, sendo considerada, desta forma, uma fase de extrema relevância no processo tradutório.

Por fim, foram feitas diversas revisões, lendo em voz alta e comparando a obra original com o texto de chegada, de modo a garantir que os conceitos e ideias traduzidas estivessem em coerência com as do autor.

No que diz respeito à estruturação do trabalho, serão apresentados respectivamente três capítulos, referentes ao autor e à obra, aos aspectos teóricos e à análise do processo de tradução. No primeiro capítulo, “Autor e obra”, se desenvolverá uma apresentação sobre a biografia do autor e o que a obra representa em sua carreira como dramaturgo. O segundo capítulo traz as considerações teóricas em destaque sobre as quais a tradução teve embasamento. Por fim, no último capítulo, “Análise do processo tradutório”, apresentar-se-ão as principais dificuldades de tradução e o modo como foram resolvidas.

1 AUTOR E OBRA

1.1 O autor: Juan José Alonso Millán

O autor da obra *¡Anda, mi madre!*, Juan José Alonso Millán, nasceu em Madrid, no dia 22 de junho de 1936, aproximadamente um mês antes da instauração da Guerra Civil no país, que esteve seguida pelo regime ditatorial liderado por Francisco Franco até o ano de 1975.

Ao longo da segunda metade do século XX, Juan José Alonso Millán passou a ficar conhecido nos teatros universitários de Madrid, onde aos poucos foi ganhando destaque com sua imensa capacidade criativa. Também colaborou com publicações jornalísticas durante esse tempo, o que o tornou mais conhecido e o encaminhou ao destaque com suas obras, descrevendo situações inusitadas e em muitas ocasiões, absurdas, que se destacaram principalmente pelo humor e pelas sátiras presentes nos seus textos.

Alonso Millán se destacou ainda como uma das principais figuras do gênero conhecido como *landismo*, que foi um fenômeno cinematográfico espanhol que ocorreu entre os anos de 1969 e 1978, e buscava reunir humor com notas de erotismo. Esse nome deriva de seu intérprete que ganhou maior destaque, Alfredo Landa. Os filmes que se encaixam nesse gênero, pertencem à categoria da comédia e refletem o ambiente que existia na Espanha ao final de sua ditadura franquista, com todas as inquietações e os problemas enfrentados pela sociedade espanhola naquela época.

O maior e mais clássico exemplo de filme desse gênero cinematográfico teve seu roteiro escrito pelo próprio Juan José Alonso Millán, foi dirigido por Tito Fernández e protagonizado por Alfredo Landa. *No desearás al vecino del quinto*, apesar de ter tido problemas com a censura franquista foi um grande sucesso de bilheteria, sendo um dos filmes espanhóis mais assistidos da história, com mais de quatro milhões de espectadores.

Entre as principais obras de Alonso Millán, os textos dramáticos são os principais destaques, e dentre estes, seu maior sucesso foi *El cianuro... ¿solo o con leche?*, representado no teatro, cuja estreia em palco ocorreu em 1963, na televisão (1975 e 1989), e no cinema (1994). No entanto, o trabalho do autor no mundo da dramaturgia é muito extenso, havendo ainda se destacado como roteirista de diversos filmes. A seguir, serão apresentados alguns de seus trabalhos:

OBRAS DE TEATRO EM DESTAQUE DE AUTORIA DE ALONSO MILLÁN				
OBRA	ESTREIA	DIRETOR	TEATRO	OBSERVAÇÕES
Las señoras primero	1959	Conrado Blanco	Teatro de la Comedia (Barcelona)	Adaptada à televisão no ano de 1967
El cianuro... ¿solo o con leche?	1963	Cayetano Luca de Tena	Teatro Beatriz (Madrid)	Adaptada à televisão nos anos de 1975 e 1989 e ao cinema em 1994
Pecados conyugales	1966	Mario Antolín	Teatro Infanta Isabel (Madrid)	Adaptada ao cinema no ano de 1968
La vil seducción	1967	Fernando Fernán Gómez	Teatro Reina Victoria (Madrid)	Adaptada ao cinema no ano de 1968
Los viernes a las seis	1976	Juan José Alonso Millán	Teatro Club (Madrid)	Escrita em 1975 Adaptada à televisão em 1979
Barba Azul y sus mujeres	1980	Gregorio García Segura	Teatro Príncipe (Madrid)	Obra do gênero musical
Los misterios de la carne	1980	Juan José Alonso Millán	Teatro Valle-Inclán (Madrid)	-
Solo me desnudo delante del gato	1981	Juan José Alonso Millán	Teatro Príncipe (Madrid)	-
Revistas del corazón	1985	Juan José Alonso Millán	Teatro Marquina (Madrid)	-
Tratamiento de choque	1986	Juan José Alonso Millán	Teatro Príncipe (Madrid)	-
Cuéntalo tú que tienes más gracia	1989	Juan José Alonso Millán	Teatro Muñoz Seca (Madrid)	Esta obra tem uma canção original, cujo compositor é Luis Cobos
¡Anda, mi madre!	1990	Juan José Alonso Millán	Teatro Muñoz Seca (Madrid)	-
¡Ya tenemos chica!	1991	Juan José Alonso Millán	Teatro Muñoz Seca (Madrid)	-

FILMOGRAFIA (ROTEIRO)			
OBRA	ANO	DIRETOR	OBSERVAÇÕES
La vil seducción	1968	José María Forqué	-
No desearás al vecino del quinto	1970	Tito Fernández	Filmado na Espanha e na Itália
El adúltero	1975	Ramón Fernández	-
Le llamaban J.R.	1982	Francisco Lara Polop	Parodia de uma série de televisão, intitulada <i>Dallas</i>
J.R. contraataca	1983	Francisco Lara Polop	Continuação de <i>Le llamaban J.R.</i>
La loca historia de los tres mosqueteros	1983	Mariano Ozores	-
El cianuro... ¿solo o con leche?	1994	José Miguel Ganga	-

Embora tenha escrito alguns dramas, o autor se define¹ como comediante e diz se inspirar em Miguel Mihura e Enrique Jardiel Poncela, ambos dramaturgos humoristas. Seu estilo, presente na maior parte de seus textos, tende para o humor negro e absurdo, e grande parte destas obras são sátiras, que fazem alusão a algum tipo de problema social, e por meio das quais o autor pretende chamar a atenção do público para essas questões.

Na década de 1990, Alonso Millán passou a ser proprietário do Teatro Muñoz Seca, localizado no centro de Madrid, e cuja aquisição o levou a tornar realidade o sonho de estrear e ver várias de suas obras representadas no próprio palco, e entre elas, a peça *¡Anda, mi madre!*.

1.2 ¡Anda, mi madre!

¡Anda, mi madre! é uma sátira, que muito condiz com o estilo de seu autor. A peça está dividida em três atos que contam a realidade de três famílias diferentes: a pobre, a de classe média e a rica. O ponto comum entre elas é que todas giram em torno das avós, matriarcas das famílias, personagens da terceira idade.

¹ Fonte: <http://www.rtve.es/noticias/20131201/juan-jose-alonso-millan-teatro-sin-autores-no-hay-nada-hacer/806821.shtml>

Com esta obra, o autor tem a intenção de criticar o modo como os idosos são tratados, especialmente aqueles que ainda vivem com suas famílias. Alonso Millán aborda o assunto por meio de muita ironia, sem deixar de lado o humor sarcástico, que ficam evidentes ao longo de toda a trama.

Estreada em 21 de agosto de 1990 na capital espanhola, a peça foi representada por atores que já haviam participado de diversas representações sob a direção de Juan José Alonso Millán e, portanto, já conheciam o estilo do dramaturgo, sendo eles Analía Gadé, Gracita Morales, Margarita García Ortega, Lili Murati, Marisa Lahoz, Carmen Roldán, Manuel Salguero, María Luisa Bernal e Nino Bastida.

Um dia após a estreia, a obra foi muito bem recepcionada pela crítica. Rafael Muñoz Lorente, do jornal espanhol ABC², chamou a atenção para uma ótima representação por parte dos atores, e afirmou que Alonso Millán não poderia ter escolhido melhor. O jornalista crítico elogiou ainda a composição do decorado, que estava sob o comando do cenógrafo Javier Mampaso.

Em 23 de setembro desse mesmo ano, Fernando Lázaro Carreter, membro da Real Academia Espanhola naquela época, publicou também uma crítica sobre a obra no jornal ABC³, na qual ele afirma que Juan José Alonso Millán, até aquele momento e nos anos que antecederam a obra, era o talento mais “teatral” que brilhava nos cenários. Fernando Lázaro Carreter destaca da peça *¡Anda, mi madre!* sua capacidade de prender o público na trama do início ao fim, por meio de muita criatividade, situações engraçadas e muitas vezes arriscadas, mas nunca sem perder a graça e a audácia.

² Fonte: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/08/22/067.html>

³ Fonte: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1990/09/23/012.html>

2 ASPECTOS TEÓRICOS

2.1 Tradução dramática

A tradução é um processo que está presente em diversas circunstâncias do cotidiano do ser humano. Atualmente, com o intenso processo de globalização, a tradução abre portas e possibilita o acesso a informações de qualquer lugar do planeta. Notícias, cultura e literatura do mundo inteiro se tornam acessíveis graças a esse ofício árduo e que exige uma enorme responsabilidade, que é a tradução.

Há ainda vários tipos de tradução conforme os diferentes gêneros textuais, podendo ser classificadas em traduções científicas, jurídicas, técnicas ou literárias, entre outras. Em meio a todas essas categorias, pode-se dizer que a tradução literária demanda do tradutor práticas mais subjetivas, como a interpretação, a imaginação e a criatividade, já que se caracteriza por sua função fundamentalmente poética.

Dentro deste tipo de tradução, existem ainda subgêneros diversos, e cada um deles irá requerer do tradutor diferentes tipos de habilidades. A tradução de textos narrativos, por exemplo, além do propósito de contar um romance ou uma aventura, deverá carregar, dentro do possível, a emoção e os sentimentos que o autor teve a intenção de transmitir na obra original. Por outro lado, na tradução de poesia ou música, o tradutor deverá ter ainda um talento para lidar com métrica e rimas.

A tradução dramática, que está incluída também nessa categoria, vai ainda além do caráter puramente literário de uma obra, pois não será realizada apenas com o intuito de ser narrada ou lida, e sim com o objetivo maior de ser representada, e a partir dessa característica essencial, o tradutor deverá desenvolver também habilidades específicas para enfrentar os desafios que esta classe de tradução apresenta.

O gênero da literatura chamado dramaturgia é a arte de escrever peças de teatro. Teatro⁴ é uma palavra que se origina do latim *theatrum*, que por sua vez deriva do grego *théatron*, e significa “lugar de onde se vê”. O que diferencia a dramaturgia da narrativa, portanto, é o caráter representativo contido nessas obras. O objetivo do texto dramático vai além da descrição de cenários e histórias, seu propósito mais fundamental é a representação em palco desses elementos.

⁴ VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. 6ª edição. 2009.

Assim como nos demais gêneros literários, a dramaturgia expressa sentimentos e emoções, trazendo ao palco infinitos elementos culturais e diferentes maneiras de enxergar o mundo. Para traduzir teatro, exige-se, portanto, em primeiro lugar, interpretação. Trata-se não só de traduzir palavras, mas o modo de dizê-las. E como é possível saber que aquela é a forma como o autor quer que essas palavras sejam ditas? Eis que surge a incansável discussão do conceito de “fidelidade tradutória” também no âmbito dramático. Neste caso, é importante lembrar o apontamento de Rosemary Arrojo, em sua obra *Oficina de Tradução*:

o que é possível - o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução - é, como sugere o filósofo francês Jacques Derrida, ‘uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro’. Mas se pensamos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como poderemos falar em fidelidade? Como poderemos avaliar a qualidade de uma tradução? (ARROJO, 2007, p. 42).

Considerando o ponto de vista de Derrida na citação de Arrojo, julga-se a tradução dramática como uma transformação de uma língua em outra, tendo em vista os aspectos característicos desse tipo de obra que devem ser considerados na hora de traduzir. O trecho a seguir destaca muito bem alguns dos elementos que caracterizam e definem a tradução dramática:

A tradução teatral não foge, portanto das reflexões teóricas sobre poéticas da tradução, pensadas para os textos literários de variados gêneros. Mas, sem dúvida alguma, quando se traduz um texto para a cena, a dominante do processo tradutório (TOROP, 2010) deve ser sua “encenabilidade” (OSIMO, 2011) ou possibilidade de funcionar na cena, na frente de um público (PALMA; BARBOSA, 2015, p. 255).

Dito isso, fica claro que vários são os desafios ao se traduzir teatro, sendo um dos principais, priorizar seu caráter representativo ao longo de todo o processo, pois “tornar o texto restrito apenas à leitura fere, em certo grau, as particularidades do gênero dramático” (COUTINHO, 2011, p. 194).

Tendo em vista essa finalidade de encenação, uma boa tradução dramática deverá contar com algumas características que precisarão ser consideradas durante o processo tradutório. São elas a oralidade, que terá de estar sempre presente nos diálogos, e a função expressiva da linguagem, cuja correta interpretação é uma das maiores responsabilidades do tradutor. Ambas tornarão possível a *performabilidade* da obra e serão expostas nos pontos a seguir.

2.1.1 A oralidade nos textos dramáticos

De maneira geral os textos são escritos formalmente, procurando seguir a norma-padrão da língua, respeitando as regras gramaticais e da forma mais impecável possível. Nesse contexto, elementos como gírias, erros ortográficos, abreviações ou falta de concordância, que são marcas da oralidade, são usualmente evitados. No entanto, a presença dessas características orais na escrita irá depender das circunstâncias em que o texto está inserido.

Uma obra literária teatral se caracteriza por sua sequência de diálogos, que são registrados no papel da maneira como se planeja que sejam representados no palco. Isso leva a obra a apresentar inúmeras marcas de oralidade, pois ela é criada para ser encenada e as palavras não estão ali anotadas para serem lidas, e sim para serem pronunciadas. A professora e tradutora britânica, Susan Bassnet-McGuire, em artigo publicado em 1985, apresenta estratégias e métodos ao se traduzir teatro, e dentre estes, considera fundamental a tradução da *performabilidade* do texto, que teria por propósito gerar a encenação da obra na língua de chegada. Essa tradução permite ainda uma procura pela naturalidade da linguagem para facilitar a fala dos atores, mediante técnicas como omissões e adaptações dos diálogos à cultura de chegada.

Ao se traduzir teatro, portanto, a oralidade é a principal característica que deverá ser mantida no texto final. O tradutor deverá ter em mente a todo momento que aquilo sendo traduzido no papel, está sendo recriado para ser levado à encenação, sem se esquecer, porém, do caráter literário que esse tipo de obra carrega. O trecho abaixo de um artigo da pós-doutora em Letras, Maria Elizabeth Chaves de Mello, expõe esse conceito com clareza:

Guiado pelo texto original, ele [o tradutor] deve criar, tanto quanto possível, para que o seu texto seja também literário e, no caso da tradução para o teatro, ele deve procurar dar conta, também, do seu caráter propriamente teatral. (MELLO, 2013, p. 145)

No caso da tradução dramática no Brasil, o tradutor há de saber lidar da melhor maneira com as expressões e formas orais do português. Torna-se fundamental procurar interpretar do modo mais acertado o contexto da obra com a qual se trabalha, para entender em qual ambiente da cultura de chegada essa obra poderá ser inserida. Deve-se fazer o reconhecimento dos tipos de personagens e identificar o registro de linguagem que estará presente em seus diálogos.

“O drama, enquanto forma literária, é uma disposição de palavras para uma performance verbal” (WILLIAMS, 1967, p. 32). Com esta afirmação, o novelista galês, Raymond Williams, dá a entender que, apesar do texto escrito, que é fundamental para se criar uma obra, o caráter essencial do drama está presente em sua encenação, em sua expressão oral. A partir dessa ideia, considera-se que para a realização de uma tradução dramática mais satisfatória é desejável que o processo tradutório seja executado de maneira simultânea à encenação, “desde o enfrentamento do texto literário até a sua oralização com sucessivos testes de realização” (PALMA; BARBOSA, 2015, p. 252).

Não sendo possível a encenação imediata durante o processo de tradução, é imprescindível que os diálogos do texto sejam articulados em voz alta, de modo a identificar possíveis problemas de ritmo e oralidade que venham a dificultar a fala dos atores. A chilena, Doutora em Estudos de Gênero, Tradução e Teatro, Amalia Ortiz de Zárate Fernández (2010, p. 141), propõe a leitura em voz alta por considerar muito pretensioso o ato de colocar um texto escrito no plano fônico ao se traduzir teatro. Além disso, ela defende que mediante essa verbalização torna-se mais simples o reconhecimento de como se comportam as palavras ao serem proferidas em voz alta e se o modo como soam condiz com o perfil dos personagens.

Apesar de próximos, o português e o espanhol apresentam grandes diferenças. No espanhol escrito não há divergências tão abundantes com relação ao espanhol oral quanto no caso do português. Ao se traduzir qualquer texto do espanhol para o português, tende-se, portanto, à erudição do vocabulário, outro dos fatores a serem considerados pelo tradutor dramático. Marcus Mota, professor de Teoria e História do Teatro da Universidade de Brasília, em prefácio da obra dramática *Yerma* traduzida por ele, expõe brevemente o modo como traduziu a peça e chama a atenção para este problema:

Uma obra não é questão de vocabulário, mas de estrutura compositiva e consequente efeito de realidade. A prisão pronominal e a solução erudita apelam para uma concepção de texto escrito – purgado por padrões comunicacionais retóricos - que não leva em conta a transformação de um material proposto para ser compreendido em sua performance. (MOTA, 2000, p. 7)

Assim como a erudição dos diálogos na tradução de teatro, a prisão pronominal também pode comprometer a oralidade da peça, conforme mencionado pelo professor Marcus Mota. Diferente do espanhol, no português falado na maior parte do Brasil não existe uniformidade pronominal, e muitas vezes, dependendo da região do país, há outros fatores como a falta de

concordância verbal. Embora isso não seja considerado correto do ponto de vista gramatical, deve estar presente nos diálogos da tradução, pois se trata da língua em uso e são essas as características que marcarão a oralidade na obra.

2.1.2 Função expressiva da linguagem

A linguagem, por apresentar infinitas peculiaridades e variadas intenções de comunicação, classifica-se em diversas funções. A função emotiva ou expressiva da linguagem é uma finalidade de comunicação utilizada quando a intenção do emissor é de transmitir suas emoções. A mensagem que apresenta esta função é subjetiva e reforça uma entonação sentimental, sendo assim, é comum encontrar este tipo de expressão em poemas, textos literários e de teor dramático, entre outros.

O texto dramático, embora escrito com o objetivo de ser representado, possui ainda um caráter literário, que também deve estar presente no texto traduzido. Assim como no caso da oralidade, a função expressiva da linguagem está muito ligada ao teatro e deve ser claramente considerada pelo tradutor como a intenção do autor de transmitir seus sentimentos no palco.

Esta função da linguagem está presente na maioria dos textos literários em geral, mas na literatura dramática deve-se observar além, procurando relacionar as emoções com a oralidade da peça, pois esse caráter expressivo será representado por meio de diálogos. “A sucessão de palavras, o ritmo, as sonoridades normalmente contêm uma carga de evocações que o tradutor deve levar em conta, porque são pertinentes à mensagem”. (MELLO, 2013, p.141)

Em decorrência deste aspecto expressivo presente na literatura, deve-se ter em consideração que as possibilidades de tradução são infinitas, pelo que se torna fundamental interpretar os jogos de palavras, a dramaticidade, o humor, as rimas e todas essas formas expressivas, para poder levá-las à língua de chegada, ocasionando no leitor, ou no caso do teatro, ao espectador, a intenção desejada na língua de partida. Desta forma, pode-se entender a afirmação de Uchoa ao dizer que “traduzir seria ler o melhor possível” (1989, p. 140).

“E quanto mais rica for a obra [...], mais ela se presta a múltiplas interpretações, maior é a responsabilidade do tradutor.” (MELLO, 2013, p. 141). Quanto maior seja o conteúdo presente na obra sujeito a interpretação, mais árduo será o trabalho do tradutor. Ele deverá ler o texto de partida da melhor maneira possível, para interpretar o maior número de detalhes

contidos nas expressões da obra e manter todas suas características, que no caso de Alonso Millán, por exemplo, são principalmente humorísticas e irônicas.

A obra traduzida ainda deverá ser interpretada pela pessoa que irá dirigir a peça, bem como pelos atores que irão representá-la, e também pelo público espectador que irá assisti-la, ficando, deste modo, evidente que uma tradução nunca é definitiva. Porém, conforme afirma Wolfgang Iser (1979, p. 130), é uma característica dos textos literários em geral, estar cheios de vazios e indeterminações, e o leitor deve defini-los. A função do tradutor, por tanto, é elaborar e arquitetar novos vazios para que o leitor e o público possam interpretá-los e à sua maneira defini-los e preenchê-los.

2.2 Domesticação e adaptação

Antoine Berman (2007, p. 33), em sua obra *A Tradução e a Letra*, afirma que “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se 'sinta' a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz”.

Visando essa naturalidade da tradução, e com o intuito de se representar a obra, já que se trata do gênero dramático, não há razão de deixar no texto as características tão marcantes da cultura espanhola e *madrileña* que constam na obra original, já que se trata de uma comédia, cujo objetivo é fazer com que o público identifique a ironia e o humor no momento da encenação.

Arrojo (2007, p.13) traz à tona essa questão ao mencionar os três princípios básicos que definem uma boa tradução, sugeridos por Alexander F. Tytler: “1) a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original; 2) o estilo de tradução deve ser o mesmo do original; e 3) a tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original”. Por reproduzir totalmente a ideia do original, procurando manter o estilo, a fluência e a naturalidade do texto, entende-se oportuna a domesticação da obra em questão, pois sem ela essas características propostas por Tytler para a execução de uma boa tradução, ficariam comprometidas.

A obra original apresenta inúmeras referências culturais, algumas muito marcantes e muito típicas da região onde foi escrita. Diversos aspectos, portanto, foram considerados na hora de domesticá-la. As principais adaptações foram realizadas em relação ao tempo e espaço da obra, aos nomes dos personagens e em elementos culturais mencionados ao longo do texto. Este processo de realização de modificações para ambientar a obra na cultura de chegada

julgou-se extremamente necessário para trazer ao público brasileiro a compreensão do humor e ironia presentes no texto de partida.

2.2.1 Tempo e espaço

Após a primeira leitura da obra, constatou-se que a história estava ambientada na cidade de Madrid, no ano de 1990. A escolha pela adaptação de tempo e espaço se deu em virtude do estilo humorístico inserido pelo autor ao longo de toda a peça. Optou-se primeiramente, portanto, por trazê-la aos tempos atuais, mais especificamente ao ano de 2010. Considerando a ideia de que a obra traduzida será representada, a presença de referências muito antigas poderia comprometer o humor presente na peça, pois muitos não se lembrariam ou não conheceriam tais alusões.

Ao falar de domesticação, entende-se que será feita uma tradução etnocêntrica que, segundo Berman (2007, p. 28), é a que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera [...] o Estrangeiro [...] bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura”. A partir deste conceito, entende-se que a obra, portanto, será moldada para se encaixar no espaço para o qual o tradutor está traduzindo, com marcas culturais próprias do local de chegada, adaptando personagens, expressões, costumes, comportamentos e hábitos para uma melhor encenação e compreensão do público espectador.

Ao reconhecer que a obra original tem a intenção de representar a situação de uma família rica que mantém estreitas relações com diversas *socialites* do mundo da mídia, optou-se por adaptá-la na cidade de São Paulo. Essa escolha foi essencial para a realização da tradução, pois a partir de então foi possível direcionar as pesquisas e ambientar os personagens e seus comportamentos.

2.2.2 Nomes próprios

A tradução de nomes próprios é um ponto fundamental ao se traduzir textos literários e, no caso da tradução especificamente dramática, não é diferente. Muitas vezes eles carregam mais do que uma simples denominação e estão cheios de significados, os quais devem ser mantidos mesmo que para isso seja necessário alterá-los. Albert Vermees, professor e pesquisador na área de estudos em tradução, publicou artigo em 2003, no qual apresenta quatro modos de traduzir os nomes próprios, quer sejam antropônimos (nomes de pessoas) ou

topônimos (nomes de lugares). São eles a transferência, a substituição, a tradução ou a modificação, cujas explicações serão expostas a seguir.

A transferência, conforme explanado no texto de Vermes, passa à língua de chegada tal qual consta na língua de partida, pois pode ter sentido no texto final ou talvez, simplesmente não seja necessário nenhum tipo de alteração. Isso ocorre usualmente em obras cujas traduções mantêm seu espaço de origem, nas quais não haveria problema em preservar nomes estrangeiros. Outra situação em que é habitual o uso da transferência, principalmente entre idiomas próximos, como no caso do espanhol e do português, se dá quando o nome existe na língua de chegada exatamente igual na língua partida.

A substituição é feita quando na língua alvo já existe um nome correspondente em uso que seja conhecido por seus falantes. Isso é muito comum de ocorrer com os topônimos, como no caso de Nova Iorque, em sua língua de origem conhecida como *New York*. O autor destaca ainda, que no caso da substituição, existem ocasiões nas quais será necessário realizar a transliteração, ou substituição grafológica, muito recorrente ao se traduzir para idiomas como mandarim, japonês, ou russo, entre outros.

O terceiro modo trata-se da tradução, ou seja, reproduzir o significado que o nome em questão representa na língua de origem, da mesma forma na língua de chegada. Em algumas ocasiões, os nomes próprios carregam significados cujas acepções devem ser transmitidas na tradução. Um exemplo a ser citado é *The Seven Dwarfs*, cujo nome foi traduzido para Os Sete Anões, por ser fundamental a transmissão da mensagem contida no texto de origem de que os personagens são efetivamente sete anões.

Por último, a modificação trata-se de alterar a forma do nome, de modo que a tradução para a língua de chegada não esteja relacionada, ou esteja parcialmente relacionada com o nome do qual se partiu da língua de origem. Um exemplo a ser citado seria o Ursinho Pooh, em sua língua de origem, o inglês, conhecido como *Winnie-the-Pooh*.

Ao longo da peça de Juan José Alonso Millán surgem vários antropônimos e topônimos, alguns específicos e bem tradicionais da região da Espanha, e com eles surgem os desafios e tomadas de decisão no processo tradutório. No caso da obra traduzida, devido à escolha pela domesticação da peça e a ambientação para a cidade de São Paulo, os topônimos foram totalmente modificados. Nomes de ruas, bairros e demais regiões que se referiam originalmente a Madrid ou Espanha, foram substituídos por lugares localizados no Brasil e em São Paulo. No que diz respeito aos nomes dos personagens, a maioria deles possuía equivalentes brasileiros.

No entanto, outros foram modificados por carregarem duplo sentido ou por serem mais adequados ao prezar pela oralidade da peça.

2.2.3 Cultura e regionalismos

Uma das técnicas aplicadas na tradução para explicar uma realidade extralinguística, é a nota de rodapé, que por muitas vezes facilita o trabalho do tradutor. Elementos culturais muito marcantes, ou cuja tradução prejudique a força de seu significado, usualmente são esclarecidos mediante explicações detalhadas, e por muitas vezes extensas. Na tradução dramática, no entanto, essas explanações paratextuais não podem ser apresentadas nesse formato, dada a principal característica dessas obras, já por vezes mencionada neste trabalho: sua encenação.

Uma obra dramática é feita para ser representada, logo entende-se que não há espaço para notas de rodapé. As únicas anotações a serem realizadas no contexto do teatro são as rubricas, para fins de detalhar as características do cenário, as expressões físicas e movimentos a serem adotados pelos atores com o único intuito de se realizar uma melhor representação.

Ao traduzir a obra, seu conteúdo será levado para outro país, não apenas com outro idioma, mas também com outras culturas, costumes e comportamentos. Tendo em vista a desvantagem do tradutor ao não ter meios de incorporar explicações ao texto, a escolha pela domesticação se deu também em função da grande quantidade de características culturais e regionais presentes na obra original, com o objetivo de que a representação em palco flua da maneira mais natural possível.

3 ANÁLISE DO PROCESSO TRADUTÓRIO

3.1 Traduzindo o título

¡Anda, mi madre!, título original da obra traduzida, faz referência a uma expressão muito usual na Espanha, sendo uma interjeição que expressa surpresa ou espanto. Não se sabe ao certo a origem desta expressão, mas é muito comum no espanhol ibérico o uso de diversas expressões com a palavra *madre*, como por exemplo *ciento y la madre*, *de puta madre*, *la madre que te parió* ou ser *la madre del cordero*, entre outras, cujos significados são muito variados.

A expressão *¡Anda, mi madre!* manifesta surpresa, e colocada em contexto poderia ter a seguinte forma: *¡Anda, mi madre! ¡No sabía yo que Pepe tenía una amante!*. Com as mais variadas opções para escolher um título que se tratasse de uma locução interjetiva com a palavra *madre*, o autor decidiu adotar a que expõe esse tipo de situação.

O título da obra, chama a atenção ainda para sua trama, que se apresenta em três atos, cujas histórias giram em torno de um eixo principal: as mães de três famílias diferentes. A partir destas observações, foi possível perceber que o autor teve a intenção de apresentar um título que tivesse um duplo sentido: por um lado uma interjeição de surpresa, e por outro uma referência às protagonistas do enredo.

Para iniciar, portanto, o processo de tradução do título, houve a necessidade de se estabelecer se a prioridade seria manter uma interjeição em português que tivesse esse sentido de expressar espanto e surpresa, ou manter um título que dissesse a respeito da obra no sentido de usar a palavra “mãe”.

A princípio a prioridade era de manter um título que chamasse a atenção a respeito do conteúdo da obra, algo que girasse em torno da palavra “mãe”, porém sem retirar a importância da expressão, razão pela qual se pensou em algo como “Ai, minha mãe!”. No entanto, já que *¡Anda, mi madre!* se trata de uma expressão já formada e em uso, julgou-se preferível optar por uma expressão já construída e popular no Brasil também.

Atendendo a essa preferência, e havendo já refletido a respeito da expressão “Minha nossa senhora!”, mais adiante observou-se que a peça não apresenta apenas tramas sobre mães de família, mas expõe também, com muita ironia e muito humor, críticas sobre o modo como são tratadas as matriarcas, as senhoras idosas em convívio com suas famílias.

Embora a origem dessa expressão em português, faça alusão à figura religiosa de Nossa Senhora, ela também manifesta surpresa e é possível, ainda, inferir um duplo sentido da locução

em caso de o “nossa” ser interpretado como pronome possessivo e o “senhora” como substantivo feminino que se refere a mulher de idade avançada. Desta forma, ao prezar pela conservação da expressão, bem como a manutenção do termo que determina o eixo da obra optou-se finalmente pela escolha do título "Minha nossa senhora!".

3.2 Domesticação e adaptação da obra

A principal característica dos trabalhos de Juan José Alonso Millán é seu humor irônico, e é fundamental sua manutenção na tradução, de forma que seja representada também em português essa marca.

Por tratar-se de uma obra carregada de referências muito regionais e específicas, considerou-se que manter essas informações no texto não traria ao público brasileiro o humor irônico tão característico do autor. Diante disso, optou-se por domesticar toda o terceiro ato selecionado para o trabalho de tradução.

A tradução etnocêntrica permitiu trazer ao país de chegada a ironia e a comédia presentes no texto de partida, trazendo tudo à cultura brasileira e procurando adaptar os pontos necessários para que o público pudesse entender toda a representação sem dificuldades e da forma mais natural possível.

3.2.1 Tempo e espaço

No que diz respeito ao espaço da obra, em primeiro lugar foi necessário estabelecer para qual região do Brasil a obra seria adaptada. Foi cogitada a possibilidade de adaptá-la em Brasília, porém por se tratar de peça que inclui *socialites* e mundo de fofoca e revistas, a cidade escolhida, por fim, foi a grande São Paulo.

Com relação ao tempo, considerando que a obra foi escrita no começo dos anos 90, optou-se por trazer sua tradução para tempos mais atuais, com referências do ano de 2010 em adiante, para que, deste modo, o público para o qual a peça for representada, possa captar seu sentido e entendê-la sem dificuldades.

Em seguida serão expostos alguns exemplos de adaptação de **tempo e espaço**:

POCHOLA. — [...] No sabes cómo está la circulación por **Serrano**; deberían prohibir circular a todos los coches que no llevaran mecánico.

NARCISA – [...] Você não sabe como tá o movimento na **Oscar Freire**, deveriam proibir a circulação de todos os carros que não tivessem motorista.

Serrano é uma rua de Madrid famosa por suas lojas de luxo, joalherias e relojarias de renome, situada ainda em um bairro nobre da cidade, chamado *barrio Salamanca*. Em São Paulo, a rua Oscar Freire é muito conhecida pelo mesmo motivo. Localizada na região nobre de Jardins, a rua é um dos principais pontos de compras luxuosas da cidade e conta com diversas lojas internacionais muito renomadas. Deste modo, optou-se pela adaptação acima destacada.

POCHOLA. — ¡No me extraña! El geriátrico de **La Moraleja** es uno de los sanatorios más caros de Europa.

NARCISA – Óbvio! A casa de repouso do **Alphaville** é uma das mais caras da América.

La Moraleja é um condomínio luxuoso no município de *Alcobendas* em Madrid, um pouco mais afastado do centro. Ao pensar em condomínio luxuoso mais afastado em São Paulo, o primeiro que vem à mente é o Alphaville. No entanto, o texto original falava de um centro para idosos no condomínio, pelo que foi realizada uma pesquisa e constatada a existência do Solar Ville Garaude dentro do Alphaville, uma casa de repouso cinco estrelas e extremamente cara. Por fim, decidiu-se que seria mantido Alphaville como substituto de *La Moraleja*.

POCHOLA. — Seis capítulos, con fotografías. Desde que de pequeña veraneaba en **Biarritz**, a esto de la socialdemocracia.

NARCISA – Seis capítulos, com fotos. Desde quando era criança e passava o verão em **Punta del Este**, até a parte atual da social-democracia.

A região de *Biarritz* está localizada no sudoeste da França, perto da fronteira com a Espanha, e conta com praias muito bonitas de areia fina. É ainda um destino muito visado pela *socialite* europeia durante o verão.

A razão pela qual *Punta del Este* foi escolhida na hora da tradução é porque se trata uma cidade litorânea do Uruguai, país que faz fronteira com o Brasil, assim como ocorre entre França e Espanha. O local chama a atenção ainda por ser considerado um dos destinos mais sofisticados da América do Sul, sendo ponto de encontro de muitos famosos, que vão até lá frequentar os famosos cassinos e o reconhecido balneário que lá se encontra.

POCHOLA. — [...] He invitado a los del segundo, los marqueses de Aranda de Lerma; la marquesa lo contará a todo **Madrid**.

NARCISA – [...] Convidei os vizinhos, a Val Marchiori; ela vai contar para toda **São Paulo**.

Neste ponto do texto fica esclarecido de maneira direta que a cidade onde a história da peça ocorre é Madrid conforme a obra original, havendo sido adaptada e escolhida como espaço para a tradução a cidade de São Paulo.

POCHOLA. — La cuenta de Banesto está en rojos, y hay que arreglar las casas de la **calle Velázquez** y el chalet de **Punta Umbría**.

NARCISA – A conta do Itaú está no vermelho e tem que arrumar as casas do **Morumbi** e a mansão de **Búzios**.

Neste trecho da obra há duas referências a serem adaptadas. A primeira, *calle Velázquez*, diz respeito a uma rua muito conhecida em Madrid, localizada no bairro Salamanca, região nobre da capital espanhola. Pensando em região semelhante, optou-se por deixar na tradução como Morumbi, que se trata do bairro como um todo, já que ali não tem uma rua tão característica e famosa como a *Velázquez* em Madrid.

A segunda adaptação, novamente, trata-se de região litorânea. *Punta Umbría* se situa na costa espanhola sul da região do Atlântico. Búzios, região carioca no litoral, é um lugar conhecido pelas suas belas praias, que costumam ser frequentadas por famosos, razão pela qual foi o local escolhido para substituir *Punta Umbría* na peça traduzida.

POCHOLA. — Mi herencia. El dinero que legítimamente me pertenece por haber nacido en la **calle Zurbano**, y que no se hizo una guerra para esto.

NARCISA – Minha herança. O dinheiro que legítimamente me pertence por ter nascido em **Higienópolis**, e que não houve uma guerra pra isso.

Higienópolis foi a tradução escolhida por se tratar de um bairro nobre situado na região central da capital paulista, assim como a *calle Zurbano* em Madrid. Optou-se por mudar a condição de rua para bairro, por ser mais famosa e característica a região de Higienópolis do que qualquer outra rua específica na cidade de São Paulo.

POCHOLA. — Ya no se va a **Marbella**, má. ¿En qué mundo vives? Ahora lo más es **Palma de Mallorca** desde que van los Reyes.

NARCISA – Não se vai mais pra **Florianópolis**, mãe. Em que mundo você vive? Agora o babado é **Fernando de Noronha**, é onde vão os famosos.

Palma de Mallorca é a capital das Ilhas Baleares, localizadas no Mar Mediterrâneo. Fernando de Noronha foi escolhida para a tradução, por se tratar também de uma ilha e por ser o destino turístico de muitas celebridades. *Marbella* foi traduzido como Florianópolis, por serem ambas cidades litorâneas conhecidas por recepcionarem grande quantidade de turistas durante o verão.

POCHOLA. — No puede ser. La ropa es **primavera-verano del 90**. Rosa, entérese.

NARCISA – Mas não é possível. A roupa é **outono-inverno**. Rosa, vá perguntar.

Neste trecho foi necessário realizar uma adaptação de **tempo**. Em primeiro lugar optou-se por omitir a informação do ano, que no texto original é 1990. Com esta omissão, acredita-se que a obra pode ser representada durante vários anos sem necessidade de realizar alterações no diálogo.

A outra adaptação foi referente à época do ano à qual a Narcisa se refere. Ao longo da obra existe uma parte onde é mencionado que os personagens estão no mês de junho, e por isso a roupa para a matéria da revista deve ser primavera-verão, já que em junho está começando o verão europeu. Na tradução, por tanto, decidiu-se que seria trocado para outono-inverno, já que nessa época do ano em São Paulo começa a fazer frio.

3.2.2 Nomes dos personagens

Outro processo de adaptação ocorreu com relação aos **nomes próprios**. Foram citados acima vários exemplos de topônimos, que foram absolutamente modificados por se tratar a tradução de uma história que ocorre no Brasil, e mais especificamente em São Paulo.

No que se refere aos antropônimos, julgou-se necessária a modificação e substituição dos nomes de vários dos personagens. Observe-se abaixo:

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Maria Rosario	Maria do Rosário
Fermín	Firmino

Nos casos acima foi utilizado o método de substituição, por se tratar de nomes que têm correspondentes em português, mesmo que com diferenças de grafia.

Rosa, José e Rufino foram mantidos por se tratarem de nomes iguais em ambos idiomas, inclusive no que se refere à sua grafia.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Pochola	Narcisa

Pochola é um nome espanhol que remete a nome de celebridade, pessoa fina e elegante, sendo inclusive um adjetivo, que o dicionário da *Real Academia Española* define como *bonito, atractivo o agradable*. Diante disso, foi feita uma busca por um nome em português que tivesse também um duplo sentido. O dicionário Priberam da língua portuguesa define o verbo "narcisar" como "1. admirar sua própria beleza, gabar; 2. enfeitar-se com pompa e vaidade." Finalmente, optou-se pela modificação do nome para Narcisa.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Chicha	Chica
Chiti	Chico
Clavijo de los Morales	Clarindo de Moraes
Ardy	Johnny
Perra	Lily

A tradução de *Chicha* poderia ser considerada uma substituição se ficasse claro no texto que este nome é um apelido para Francisca, pois o correspondente em português existe como Chica. No entanto, em nenhum momento é mencionado o real nome da personagem. Ficou definido o nome Chica na tradução, por ser um apelido muito comum no Brasil e por se tratar de algo próximo ao texto de origem, inclusive no tocante à sua pronúncia, considerando a importância de manter a oralidade na obra.

O caso de *Chiti* se assemelha ao de Chicha, pois na obra não é citado em momento algum o real nome desse personagem, que inclusive, não aparece na peça, apenas é mencionado. Não se sabe também se se trata de um apelido carinhoso ou diminutivo de algum nome. Sendo assim, optou-se pela proximidade de pronúncia, assim como com a Chica.

Mais uma vez ocorreu a modificação, desta vez com os sobrenomes da família, *Clavijo de los Morales*, priorizando novamente a proximidade de pronúncia para manter a oralidade da peça.

Citado apenas uma vez, *Ardy* é o massagista da família e a princípio não houve uma preocupação em modificar esse nome. No entanto, ao fazer a leitura dramática, constatou-se que *Ardy* não soava bem, podendo ser confundido com a terceira pessoa do presente do verbo arder. Sendo assim, decidiu-se trocar o nome por Johnny, por se tratar de um nome estrangeiro com a mesma quantidade de sílabas e que não dá espaço para ambiguidades ao assistir à peça.

Lily foi o nome dado à cadela da família por ser uma denominação de fácil dicção e que remete a nome de cachorro no Brasil. Neste caso não houve um nome próprio no texto original que precisasse ser traduzido. Por várias vezes na obra menciona-se a palavra *perra*. No entanto, optou-se por dar a ela um nome, pois embora em espanhol seja muito comum usar essa palavra, em português raramente se utiliza de forma oral em conversas coloquiais a palavra "cadela", e por outro lado "cachorra" pode ter uma conotação depreciativa. Veja-se abaixo exemplos das alterações mencionadas:

CHICHA. — **Chiti** con la panda vienen a buscarme a las siete. Y van a subir a ver a **María Rosario**. Por cierto, está esperando a la abuela un señor ahí fuera que dice llamarse **Rufino**. (*Se pone a leer revistas.*)

CHICA – **Chico** e o pessoal vão me buscar às sete. E vão subir pra ver a **Maria do Rosário**. Falando nisso, tem um senhor ali fora esperando a vovó que diz se chamar **Rufino**. (*Começa a ler revistas.*)

~

ROSA. — (*Al teléfono.*) Casa de la señora **Clavijo de los Morales**...

ROSA – (*Ao telefone.*) Casa da senhora **Clarindo de Moraes**...

~

ROSA. — También ha llegado la peluquera de la señora, **Ardy**, el masajista, y una de no sé qué radio.

ROSA – Chegaram também a cabeleireira da senhora, **Johnny**, o massagista, e uma moça de não sei que rádio.

~

POCHOLA. — Tres fotos nada más. Una con **la perra** y **Chicha**, y las demás conmigo. Bueno, la familia y la servidumbre, sin olvidar **la perra**.

NARCISA – Três fotos, só isso. Uma com a **Lily** e a **Chica**, e as outras comigo. Bom, e a família com os criados, sem esquecer a **Lily**.

3.2.3 Cultura e regionalismos

O texto original, como já visto anteriormente, está marcado por inúmeras referências tipicamente espanholas. Aparecem por várias vezes ao longo da obra, diversos personagens, expressões e elementos muito conhecidos na Espanha dos anos 90. A seguir, pode se observar um pouco sobre os processos de domesticação desses elementos:

PERSONAGENS VERÍDICOS:

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Pitita (Ridruejo)	Hebe (Camargo)

Pitita Ridruejo é uma *socialite* espanhola muito conhecida e bastante polêmica, principalmente nos anos 90. Nasceu em 1930, apenas um ano depois de Hebe Camargo, apresentadora também muito famosa no Brasil, conhecida como a rainha da televisão. Ambas têm também vestimenta e estilos parecidos. Como a obra está ambientada no ano de 2010, não houve problema em incorporar a apresentadora, que faleceu apenas em 2012.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Ramses y Trujillo	Neymar e Ganso

Lita Trujillo era atriz e ficou viúva de Ramfis Trujillo, que era filho de um grande ditador dominicano. Largou a interpretação nos Estados Unidos e se tornou uma reconhecida *socialite* na Espanha, onde morava com sua família. Seus dois filhos, Ramses e Ricardo Trujillo nos anos 90 saíam na noite *madrileña* gastando e esbanjando a fortuna que herdaram do pai.

Neymar e Ganso são dois jogadores de futebol que, no ano de ambientação da peça - 2010-, atuavam juntos pela equipe do Santos Futebol Clube. Além de serem famosos pelo esporte, são conhecidos por gostarem de festas. Por compartilharem tantos momentos dentro da equipe, passaram a ter um relacionamento que se assemelha ao de dois irmãos, sendo o Ganso ainda, padrinho do filho de Neymar. Em 2010 também passaram a ganhar destaque porque os torcedores brasileiros estavam implorando por sua convocação na Copa do Mundo que acontecera naquele ano. Não foram convocados afinal mas apareceram muito na mídia.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Sarasola	Eike Batista

Enrique Sarasola era um grande empresário espanhol, que ficou conhecido por ter uma estreita amizade com o ex-presidente da Espanha, Felipe González. Participou de inúmeras operações comerciais que lhe renderam uma das maiores fortunas espanholas. Seu filho, citado no texto original, aparecia sempre na mídia espanhola.

No Brasil, Eike Batista, empresário, ficou conhecido por conquistar uma grande fortuna na exploração de minério. Seu filho Thor aparece muito na mídia e também se tornou bastante popular no mundo das *socialites*.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Don Blas Piñar	Paulo Maluf

Don Blas Piñar foi um político espanhol de extrema direita, que defendia o franquismo e era muito conservador.

Paulo Maluf foi escolhido na tradução já que é muito conhecido em São Paulo, por ter sido governador do Estado, e também por associar-se ao conservadorismo.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Marquesa	Val Marchiori

Títulos nobiliários são muito comuns na Espanha, que até os tempos atuais mantém sua monarquia. No Brasil não existem essas classes de nobreza, pelo que se optou pela escolha de uma *socialite* que tivesse influência e fosse popular na mídia de fofoca. A escolha de Val Marchiori pareceu certa, levando em consideração que ela também mora na cidade de São Paulo.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Rocío Jurado	Elba Ramalho

Cantora espanhola com grande reconhecimento, Rocío Jurado sempre aparecia na mídia, a qual acompanhou de perto também sua doença e tratamentos, até o dia de seu falecimento. Elba Ramalho, também uma famosa cantora no Brasil, também aparece constantemente em revistas e ambas têm uma idade próxima e uma extensa carreira musical.

As duas têm em comum ainda, a adoção de dois filhos, no caso de Jurado e três filhas no caso da brasileira.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Alfonso Guerra	José Sarney
(Antonio) Gachado	Fernando Pessoa
(Gustav) Gahler	João do Vale
Juan Guerra	Roseana Sarney

Alfonso Guerra foi vice-presidente da Espanha de 1982 a 1991 e esteve envolvido em um escândalo de corrupção junto ao seu irmão, Juan. José Sarney foi Presidente e Vice-Presidente do Brasil e seu governo também esteve marcado por acusações de corrupção, superfaturamento e concorrências públicas suspeitas.

No entanto, para se chegar à opção da domesticação de Alfonso Guerra para José Sarney, houve de se considerar outros aspectos. O texto original menciona o gosto de Alfonso Guerra pela obra poética de Antonio Machado, famoso e reconhecido poeta espanhol, e pela música de Mahler, compositor austríaco e regente de orquestra. Para traduzir, considerou-se o fato de que José Sarney gosta de escrever e descobriu-se que seus poemas foram muito inspirados nos de Fernando Pessoa, que ele afirma ser um de seus favoritos. Em sua página web⁵ constatou-se ainda, que um de seus cantores preferidos é João do Vale.

Juan Guerra, como já mencionado anteriormente, esteve envolvido em um escândalo de corrupção com seu irmão Alfonso. Como o texto original faz referência a um parentesco de sangue entre eles, optou-se na tradução pela escolha da filha de José, Roseane Sarney, que é bem conhecida por haver governado o estado do Maranhão por muitos anos, além de ser ex-deputada federal desta mesma unidade da federação.

O trecho ao que se refere este processo de domesticação segue abaixo:

ROSARIO. — ¿Sabes, Pochola? Rufino es una persona espiritual. Le gusta la poesía de **Machado**.

POCHOLA. — Y los churros.

ROSARIO. — La música de **Mahler**...

ROSÁRIO – Sabe, Narcisa? Rufino é uma pessoa espiritual. Ele gosta das poesias do **Fernando Pessoa**.

NARCISA – E de pão.

ROSÁRIO – Da música do **João do Vale**.

⁵ <http://www.josesarney.org/blog/sarney-de-chico-buarque-a-joao-do-vale/>

POCHOLA. — ¡Igual que **Alfonso Guerra!** A que tiene un hermano que se llama **Juan...**

NARCISA – Igual o **José Sarney!** Será que ele tem uma filha chamada **Roseana...**

RUFINO. — No; soy hijo único.

RUFINO – Não tenho filhos.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Señor (Rafael) Lozano	Karina Ades

Rafael Lozano foi o criador do concurso *Lady España*, que se optou por traduzir como Miss Brasil, o que será explicado mais adiante. Portanto, a solução adotada para a domesticação deste personagem foi a organizadora do concurso Miss Brasil, Karina Ades.

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Baronesa	Sra. Matarazzo

Baronesa se refere a mais um título nobiliário, muito comum na Espanha. Assim como no caso da Marquesa, optou-se pela escolha de uma celebridade famosa para a tradução. Pretendia-se encontrar um nome que fosse conhecido na mídia e que remetesse à figura de uma pessoa de idade um pouco mais avançada. Foi decidido então, incorporar a família Matarazzo à trama, que tem muitos integrantes, e, entre eles, senhoras muito elegantes e ricas. No entanto, não foi especificado o primeiro nome da personagem, devido a que o sobrenome neste caso tem mais relevância, por ser mais conhecido. Segue abaixo um trecho onde se observa o que foi exposto:

ROSARIO. — Es que ahora es **barón**, el pobre, y le hacen ponerse una gorra de capitán de yate. En cambio, la que ha cambiado ha sido la **baronesa**. Estaba a mi lado hecha un vegetal, viviendo gracias al “gerovital” [...]

ROSÁRIO – É que agora ele é um **Matarazzo**, coitado, e tem que colocar um chapéu de capitão de iate. Mas quem mudou mesmo foi a **Sra. Matarazzo**. Estava no quarto do lado do meu em estado vegetativo, sobrevivendo graças ao “gerovital” [...]

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
Reyes	Famosos

Mais uma vez, aparece a referência monárquica, que no Brasil não existe. O trecho em que se menciona a figura dos Reis, diz respeito ao lugar que eles costumam passar férias e descansar. Optou-se por deixar na tradução a palavra “famosos” para conservar o glamour do lugar citado no texto. Veja-se:

POCHOLA. — Ya no se va a Marbella, má. ¿En qué mundo vives? Ahora lo más es Palma de Mallorca desde que van los **Reyes**.

NARCISA – Não se vai mais pra Florianópolis, mãe. Em que mundo você vive? Agora o babado é Fernando de Noronha, é onde vão os **famosos**.

MARCAS CULTURAIS:

Ao longo de todo o terceiro ato, são evidentes elementos característicos presentes na cultura espanhola, que precisavam ser domesticados para o bom entendimento da ironia e do humor que devem se manifestar também na tradução.

Há de se destacar, por exemplo, as várias **revistas** que são mencionadas:

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO
¡Hola!	Caras
Diez minutos	Contigo!
Semana	Quem

Para a tradução dessas publicações foram adotados nomes de revistas brasileiras, e considerou-se uma escala de popularidade, o que foi observado também no texto original. A revista *¡Hola!* na Espanha é considerada dentre estas três a mais vendida, seguida da revista *Diez Minutos* e por último a *Semana*⁶. A *Caras*, da mesma categoria que a *¡Hola!*, é a mais renomada, e assim como a revista espanhola, não se caracteriza por estender rumores, e sim por divulgar exclusivas, diferente da *Contigo!*, e da *Quem*⁷, que seguem respectivamente no ranking de vendas no Brasil.

Encontram-se ainda no texto original algumas **expressões** muito típicas no espanhol ibérico, e para as quais houve a necessidade de se buscar expressões semelhantes no português brasileiro, que dessem o mesmo sentido às falas da peça.

⁶ <http://www.imprimirmirevista.es/blog/las-5-revistas-mas-leidas-de-espana/>

⁷ <http://lista10.org/diversos/as-10-revistas-semanais-mais-vendidas-do-brasil/>

POCHOLA. — Mataríamos a ese señor y vendría otro; ya lo había pensado. A má no hay quien la pare; ha hecho presa en ella la libido y la lujuria. Bien; **no hay más que coger al toro por los cuernos.**

CHICHA. — ¿El **toro** es Don Rufino?

NARCISA – A gente mataria esse senhor e viria outro, eu já pensei nisso. A mami não tem freio, a libido e a luxúria tomaram conta dela. Bom, o jeito é **encarar a fera.**

CHICA – A **fera** é o Sr. Rufino?

Coger al toro por los cuernos é uma expressão idiomática espanhola que faz referência ao mundo da tauromaquia, muito presente na cultura da Espanha. Seu significado remete a enfrentar um problema diretamente, sem pretextos, procurar resolver da maneira mais rápida, ainda que seja mais perigoso ou arriscado.

Esta expressão poderia ser facilmente substituída por “o jeito é enfrentar o problema”. A grande questão vem na pergunta que segue depois: “¿El **toro** es Don Rufino?”. Sendo assim, optou-se por buscar uma expressão que envolvesse um animal, para que o contexto fosse semelhante em ambos os textos. Por fim, chegou-se à decisão de utilizar a expressão “encarar a **fera**”, que pode fazer alusão a qualquer animal perigoso e é bem usual no Brasil, embora seja mais genérica.

CHICHA. — (Al teléfono.) Chiti, soy Chicha... **Por favor**, te pasas el día comunicando, **qué fuerte...** ¿Sabes lo de María Rosario?... Sí, en casa... ¿En el Tiro de Pichón? **Qué fuerte...**

CHICA – (Ao telefone). Chico, sou eu, a Chica... **Fala sério**, seu telefone só dá ocupado o dia inteiro. **Que babado**, você tá sabendo da Maria do Rosário? Sim, em casa... No clube de tiro? **Que babado...**

O trecho selecionado acima trata-se da personagem Chica falando ao telefone, uma garota mimada e muito patricinha, que utiliza um vocabulário jovial e que marca muito bem essas características. Procurou-se, portanto, trazer para o português esses mesmos atributos, que marcassem bem o perfil da personagem.

Outro exemplo de costume não tão usual no Brasil, diz respeito ao trecho que menciona o café com churros, conforme observado abaixo:

POCHOLA. — Sírvale un **café**, y estén todos amabilísimos con él.

ROSARIO. — Y **algo para mojar con el café.** Le gustan los **churros.**

NARCISA – Serve um **café** e sejam todos amabilíssimos com ele.

ROSÁRIO – E **alguma coisa pra beliscar.** Ele gosta de **pão na chapa.**

No Brasil, embora existam os churros, não é comum comê-los com café, ou molhá-los no café, já que geralmente estão recheados ou acompanhados com doce de leite, diferente da cultura espanhola, onde a tradição é de comer somente os churros, molhando no café ou no chocolate quente.

Para marcar a cultura brasileira no texto traduzido, optou-se por substituir os churros pelo pão na chapa, tradicionalmente acompanhado pelo café nos lanches e café da manhã no Brasil, e em especial em São Paulo. Embora muita gente molhe o pão no café, não é algo tipicamente marcado na cultura brasileira, pelo que decidiu-se mudar a expressão *mojar con el café* por "beliscar".

CHICHA. — Es que Pochola no puede estarse quieta. Mira que ahora la pasada de **Lady España...**

CHICA – Essa Narcisa não consegue ficar quieta. Olha que agora a parada do **Miss Brasil...**

Rafael Lozano, já mencionado anteriormente, criou o concurso *Lady España*⁸, cujo objetivo não era enaltecer a tradicional rainha da beleza, e sim uma dama da sociedade que se destacasse por sua elegância e glamour. No Brasil, o concurso mais parecido é o Miss Brasil, um clássico. Não se trata exatamente do mesmo certame, mas é igualmente conhecido.

A questão da **política**, como já observado em outros trechos comentados, também está muito presente na obra original. O autor por meio do humor irônico, faz diversas críticas a figuras políticas e seus partidos.

ROSARIO. — De **Don Blas Piñar**, supongo.

ROSÁRIO – Do **Paulo Maluf**, imagino.

POCHOLA. — Y del **Partido Socialista Obrero Español**.

NARCISA – E do **Partido dos Trabalhadores**.

Narcisa deixa bem claro que os princípios da família Clarindo de Moraes são marcados pelo conservadorismo: família católica e de direita política, conforme os ensinamentos de seus pais. Portanto, Rosário espera de sua filha que compareça a reuniões com parlamentares como Don Blas Piñar, que representa claramente esse conservadorismo. No entanto, Narcisa esclarece

⁸ <http://www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/973074/muere-de-cancer-rafael-lozano-creador-de-lady-espana>

que também participa de reuniões com o *Partido Socialista Obrero Español*, principal partido político de esquerda na Espanha, sendo ainda o partido que presidia o país por meio de Felipe González, na época em que a obra foi escrita.

Considerando tais circunstâncias, optou-se na tradução por Partido dos Trabalhadores, que é o partido socialista mais forte atualmente no Brasil e cuja maior figura, Luiz Inácio Lula da Silva, na época na qual a tradução está ambientada, era Presidente do Brasil.

3.3 Oralidade do texto

Como já mencionado neste trabalho, um dos aspectos mais fundamentais a ser considerado quando se traduz teatro, é a oralidade da obra, já que a principal finalidade de um texto dramático não é sua leitura, e sim sua representação.

Neste contexto da comédia, o estilo do autor na obra de partida é mais coloquial, as falas são entre pessoas da mesma família, que não apresentam grandes formalidades ao conversarem e relacionar-se. No caso do português falado no Brasil, são apresentados alguns problemas em tratar a oralidade do texto, como o fato de que o português escrito é muito diferente do português que se fala.

Ao contrário do espanhol, principalmente o espanhol ibérico peninsular, o português brasileiro falado apresenta inúmeras abreviações e informalidades que ao serem transcritas para o papel, são consideradas gramaticalmente incorretas. Ao se ler um texto coloquial no espanhol, a sensação que se tem às vezes é de que se trata de um texto formal. No entanto, isso se deve ao fato de que no espanhol é muito mais comum de se falar tal qual se escreve, e essa característica é muito pouco presente no português, e mais ainda quando se trata do Brasil.

Nesse sentido, após traduzir a obra de Alonso Millán, foi essencial a realização de leituras dramáticas para identificar os pontos que dificultavam as falas e a *performabilidade* da peça. A seguir, serão citados alguns exemplos de alterações empreendidas por motivos de oralidade no sentido de facilitar a encenação.

3.3.1 Registro de linguagem e pronomes de tratamento

O registro de linguagem utilizado ao longo da obra original é o registro informal, pois as histórias a serem representadas estão inseridas em um contexto familiar, sem um uso muito erudito da língua e com a presença de diversas expressões que não seriam inseridas em um

contexto formal. Os diálogos mais formais que podem se observar no texto original são aqueles que ocorrem entre os criados e os patrões, assim como com o Rufino, que a princípio que é um completo desconhecido para a família.

Para traduzir o terceiro ato, optou-se pela manutenção do registro informal, e daí a grande importância de se prezar pela oralidade da peça. Um ponto fundamental na conservação desse registro são as contrações de algumas palavras e as divergências existentes entre o espanhol e o português no que se refere aos pronomes de tratamento.

ROSA. — Muy bien, señora. (*Hace mutis.*) ROSA – Tá bom, senhora. (*Sai de cena.*)

Na frase selecionada acima, observa-se que, apesar de Rosa ser uma criada, foi utilizada a contração do verbo estar. Isso se deve ao fato de que, diferente da Espanha, onde de modo geral se fala como se escreve, no português falado no Brasil existem diversas abreviações e discrepâncias com a maneira como é escrito.

Com relação aos pronomes pessoais, embora no Brasil haja estados que mantenham o "tu", na maior parte do país - bem como em São Paulo - o pronome coloquial mais utilizado é o "você". Portanto, para manter a oralidade e a *performabilidade* da peça, todo pronome *tú* que apareceu no texto original, foi substituído pelo pronome "você", sendo alteradas também as conjugações verbais correspondentes. Veja-se o exemplo a seguir:

ROSARIO. — ¿No has sido **tú** la que ha mandado el coche a recogerme? ROSÁRIO – Não foi **você** que mandou o motorista me buscar?

No caso do tratamento formal, em espanhol os pronomes utilizados são *usted* ou *ustedes*, cujos verbos que os acompanham são conjugados na terceira pessoa, variando apenas o número. Na tradução foi aplicado o modo como é mais comum tratar a outras pessoas formalmente, empregando os pronomes de tratamento "o senhor" ou "a senhora", que assim como no espanhol, utilizam o verbo na terceira pessoa. Assim, traduziu-se da seguinte forma:

POCHOLA. — Ciento veinte, más la seguridad social; ponerse el uniforme y tratarnos de **usted**. Con vaqueros, título universitario y tratarnos de **tú**, están en cincuenta. NARCISA – Cento e vinte, com INSS, pra vestir uniforme e chamar a gente de **senhora**. Com calça jeans, título universitário e chamar de “**você**”, é cinquenta.

~

POCHOLA. — ¡Mi querido Rufino...! (*Muy amable y simpática.*) ¡María Rosario me ha hablado tanto de **usted**...! En esta casa no se habla de otra cosa. Me han contado que es **usted** un verdadera delicia. [...]

NARCISA – Meu caro Rufino! (*Muito amável e simpática.*) Maria do Rosário me falou tanto **do senhor**! Nesta casa não se fala de outra coisa. Me disseram que **o senhor** é realmente uma maravilha. [...]

~

RUFINO. — ¡Hay que ver qué amables son **ustedes**...! (*Toma el café.*)

RUFINO – Como **as senhoras** são amáveis! (*Toma o café.*)

Conforme dito anteriormente, o português falado apresenta inúmeras incoerências que podem ser consideradas incorretas sob o ponto de vista gramatical. Ao traduzir a obra, não foi considerado este aspecto da gramática. Um exemplo disto é a falta de uniformidade de tratamento. Gramaticalmente quando nos dirigimos a alguém não se considera correto alterar ou misturar os pronomes. Deste modo, as traduções a serem consideradas certas do ponto de vista gramatical seriam:

Texto original:
ROSARIO. — Acepto todo lo que me **pidas**, y no hacía falta esos absurdos regalos. Estoy dispuesta a **complacerte** en todo; **ya lo sabes**.

Opção de tradução 1:
ROSÁRIO – Aceito tudo que **você pedir**, e não precisava desses presentes ridículos. Estou disposta a **agradá-la** com tudo, **você sabe**.

Opção de tradução 2:
ROSÁRIO – Aceito tudo que **pedires**, e não precisava desses presentes ridículos. Estou disposta a **te agradecer** com tudo, **tu sabes**.

No entanto, é feita uma mescla de tratamento, pois a oralidade e a *performabilidade* do texto são priorizadas e consideradas fundamentais para uma encenação fluida e natural. A tradução final fica, então, da seguinte forma:

Texto original:
ROSARIO. — Acepto todo lo que me **pidas**, y no hacía falta esos absurdos regalos. Estoy dispuesta a **complacerte** en todo; **ya lo sabes**.

Texto traduzido final:
ROSÁRIO – Aceito tudo que **você pedir**, e não precisava desses presentes ridículos. Estou disposta a **te agradecer** com tudo, **você sabe**.

3.3.2 Leituras dramáticas

A dinâmica das leituras dramáticas foi realizada com o propósito de identificar no texto traduzido dificuldades de oralidade que pudessem prejudicar a encenação da peça. Duas sessões foram realizadas com seis pessoas, onde cada uma interpretou um personagem, tratando de ler a obra traduzida da maneira mais fluida possível.

Ao longo da atividade, foram registradas diversas sugestões de alterações em razão de melhorar a *performabilidade* e oralidade dos diálogos. A seguir, serão expostos alguns trechos que tiveram falas alteradas após a leitura dramática e em seguida serão apresentadas estruturas e modificações realizadas visando também à encenação espontânea da peça.

POCHOLA. — ¡Má, por favor, por favor! [...]	NARCISA – Mami, meu Deus, fala sério! [...]
---	---

~

ROSARIO. — (<i>Se pone en pie.</i>) ¡Qué! ¿Cómo me encuentras?	ROSÁRIO – (<i>Fica em pé.</i>) E aí? Como estou?
---	---

POCHOLA. — ¡ Bárbara!, ¡Bárbara! [...]	NARCISA – Linda! Maravilhosa! [...]
---	--

Foram destacados os trechos acima por conterem algo muito usado na língua espanhola, principalmente no espanhol peninsular: as repetições. A língua espanhola falada apresenta por diversas vezes repetições de palavras e expressões. A princípio, a tradução foi realizada usando o mesmo critério de repetição que se encontrava no texto original. Porém, após as sessões de leitura dramática, chegou-se à conclusão que no português soava estranho essa reiteração de frases e palavras, e optou-se por expressões que são mais usuais no Brasil.

3.3.2.1 Omissões e explicitações

No presente trabalho de tradução, foi necessário em algumas ocasiões remover ou adicionar algumas palavras ou informações, prezando sempre pela oralidade e naturalidade dos diálogos. Um exemplo disto pode ser observado abaixo:

POCHOLA. — ¿Qué árbol de Navidad...?	NARCISA – Que árvore de Natal...?
---	--

ROSA. — No sé, señora. Lo han traído los periodistas.

POCHOLA. — No puede ser. La ropa es primavera-verano del 90. Rosa, entérese.

ROSA. — Descuide, señora. Pregunto **lo del árbol** y vuelvo.

ROSA – Não sei, senhora. A que os jornalistas trouxeram.

NARCISA – Mas não é possível. A roupa é outono-inverno. Rosa, vá perguntar.

ROSA – Tá bom, senhora. Vou perguntar (...) e volto.

Observa-se no trecho acima que está claro que as personagens estão falando da árvore de Natal. Deste modo, no último diálogo, após uma leitura dramática, considerou-se desnecessário tornar a fala mais longa acrescentando a informação de que a Rosa vai perguntar sobre a árvore, sendo que o contexto já deixa nítida essa informação. O mesmo se aplica ao caso abaixo:

RUFINO. — Mucho gusto, señorita. Es usted más bonita al natural que en las revistas **del corazón**.

RUFINO – Muito prazer, senhorita. Pessoalmente é mais bonita do que nas revistas (...).

Pode-se pensar que tendo por objetivo tornar os diálogos mais orais, a única solução possa ser a omissão de palavras. No entanto, optou-se pela adição de informação em algumas ocasiões que facilitaram a dicção de certas frases. Veja-se:

ROSARIO. — Retírela, lejos de mi vista. Y póngase guantes.

ROSÁRIO – Tira esse bolo da minha frente. E coloque **umas** luvas.

3.3.2.2 Reconstruções sintáticas e semânticas

Ainda na procura por preservar a oralidade do texto dramático traduzido, julga-se importante mudar algumas estruturas sintáticas. Isso tem a ver também com a domesticação, cuja intenção é trazer a obra para a cultura de chegada evitando possíveis choques ou estranhamentos nas construções dos diálogos.

Durante a tradução aqui apresentada, foi necessário reconstruir algumas falas, para que pudessem soar melhor aos ouvidos do público brasileiro. Veja-se um exemplo:

ROSARIO. — Allí, con los otros.
Detesto **que la gente me haga regalos.**

ROSÁRIO – **Coloca** ali, com o resto.
Odeio **ganhar presentes.**

No trecho acima destacado, observa-se que na primeira frase foi acrescentado o verbo colocar na tradução. Isso foi providenciado após uma leitura em voz alta, pois em português não soava muito claro que essa era a ação a ser realizada.

A segunda frase foi totalmente reestruturada por questões semânticas e sintáticas. *Hacer un regalo* em espanhol significa presentear alguém. Esta estrutura demanda uma atenção do tradutor, pois “fazer um presente” em português possui um significado diferente, que seria de fabricar um presente. *Que la gente me haga regalos* então, significará em português que “o povo me dê presentes”, ou, dito de outra forma, “ganhar presentes do povo”. Por ser esta última a forma mais usual de lidar com esta estrutura oralmente, optou-se por pela tradução final de “Odeio ganhar presentes”. Omitiu-se dizer de quem seriam os presentes, pois entende-se que *la gente* se refere a qualquer pessoa e, portanto, a omissão do sujeito no português não prejudicaria o sentido da frase.

3.4 Criatividade literária

Uma obra de teatro carrega consigo um caráter literário, que será representado em cena. A função do tradutor ao levar esse tipo de trabalho para outra cultura, é de recriar um texto com essas mesmas características, mantendo a intenção literária do autor, sem deixar de lado o objetivo de encenar a peça.

Este caráter literário está presente na subjetividade da obra, na função expressiva presente no texto, com a intenção de causar emoções ao espectador. Na obra de Alonso Millán foi constatado que os diálogos estão carregados de críticas e ironias, mas tudo isso é apresentado com muito humor. A escolha pela domesticação da peça exige, portanto, uma criatividade literária por parte do tradutor que, por meio de elementos característicos da cultura de chegada, transmita ao público brasileiro as mesmas sensações que o autor da obra original pretendia no texto de partida.

Um exemplo de criatividade literária a ser citado na tradução pode ser observado abaixo:

POCHOLA. — Te ha dado algo senil, que espero que sea pasajero. Si no te gusta **Marbella**, irás a **Canarias**; el clima es ideal y hay **camellos**, no como los de **Madrid**, sino con **joroba**.

NARCISA – Você está com alguma demência senil que espero que seja passageira. Se você não gosta de **Florianópolis**, vai pro **Nordeste**, o clima é ótimo e tem **mulas**, diferentes das de **São Paulo**, com **orelhinhas e rabinho**.

Em Madrid *camello* é o nome que se dá aos traficantes da região. Canarias é um arquipélago espanhol, localizado no Oceano Atlântico, onde é possível ver e passear em camelos, por se tratar de região muito árida. No Brasil, apesar de haver regiões muito áridas, não existe essa possibilidade de fazer excursões em camelos, e ao mesmo tempo, o único nome de animal que remete à carga de drogas é a mula. “Mula” é um termo dado às pessoas que, contratadas por traficantes, transportam droga escondida pelo corpo. Essa denominação é muito utilizada pela Polícia Federal, principalmente em aeroportos, bem como em processos e julgamentos penais. Deste modo, julgou-se oportuno o uso do vocábulo, por se tratar de animal que faz alusão ao mesmo contexto que o texto original ao apresentar os *camellos*.

O lugar escolhido para substituir as Ilhas Canarias foi o Nordeste. A região nordestina não é considerada geograficamente um arquipélago, mas abarca vários estados onde é muito comum a presença das mulas e ao mesmo tempo se trata de uma extensão que se destaca por ter belas praias, assim como no arquipélago espanhol.

No tocante às características dos animais, conforme mencionado na obra, os camelos são reconhecidos por suas grandes corcovas, enquanto as mulas têm orelhas e cauda chamativas. A partir destas observações, chegou-se a uma tradução satisfatória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se com este trabalho analisar e apresentar alguns dos desafios enfrentados pelo tradutor de teatro e as possíveis soluções desses problemas por meio do emprego das estratégias adequadas. A partir dessas técnicas, procurou-se desenvolver a tradução sempre tendo em mente que o texto será representado em cima de um palco, e, portanto, possui características híbridas, tendo por um lado uma natureza literária com funções emotivas, e, por outro, um caráter performativo, que preza fundamentalmente pela oralidade da obra.

Tendo em vista a *performabilidade* característica nestas obras, entende-se que uma tradução satisfatória deste tipo de trabalho deverá priorizar acima de tudo a sua representação. O texto de uma obra dramática é apenas um de seus elementos, que deverá ser interpretado pelo tradutor junto às suas esferas ideológicas e culturais, devendo este adotar ainda estratégias de oralidade e encenação. Para facilitar a interação entre o público e o palco, o tradutor deverá identificar todas essas características e reuni-las no conjunto do texto traduzido.

Frente à responsabilidade de reunir todos esses aspectos na tradução da obra, julga-se que, no caso de *¡Anda, mi madre!*, a domesticação é o meio mais pertinente de transmitir a intenção do autor de criticar certos comportamentos por meio da ironia e do humor, de forma que o público brasileiro possa entender o enredo e haja uma interação por parte dos espectadores ao assistirem a representação da peça.

Por outro lado, outro aspecto também voltado para a relevância da encenação do texto dramático, e que deve ser analisado pelo tradutor é a oralidade. Este é um fator essencial que marcará o ritmo e a fluidez da peça, e deverá ser trabalhado em conjunto, mediante interpretações dramáticas ou apresentações em cena, nas quais o tradutor deverá ter ciência que a cada sessão de leitura em voz alta a tradução poderá ser alterada ao identificar qualquer dificuldade presente na dicção dos diálogos. No presente trabalho, após finalizar a tradução, as sessões de leitura acarretaram na alteração de vários vocábulos e estruturas do texto, fato que permite inferir que, ao levar a obra ao palco, isso ocorreria em maior proporção.

Com isso, conclui-se que o objetivo deste estudo foi alcançado ao apresentar uma proposta de tradução teatral satisfatória mediante processos de domesticação, criação literária, análise da oralidade e da *performabilidade*. No entanto, a tradução dramática é um processo que demanda muitos estudos e levantamentos, além de ser um ofício que requer tempo e paciência, pois exige inúmeras interpretações e importantes tomadas de decisão. Trata-se de um trabalho em conjunto e temporário, que precisará sempre de modificações e melhorias a medida que for representada em cena.

REFERÊNCIAS

Referências citadas

- ARROJO, R. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007 [1986]. 5ª ed.
- BASSNET-McGUIRE, S. *Ways through the labyrinth – Strategies and methods for translating theatre texts*. In: Theo Hermans (editor) *The manipulation of literature*. New York: St. Martin Press, 1985, p. 87-102.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Tradução: Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerine. Rio de Janeiro: 7 Letras / UFSC, 2007.
- COUTINHO, N. I. P. *Sobre a tradução do drama: reflexões teóricas para o projeto de tradução de Widowers' Houses de George Bernard Shaw*. In: *Scientia Translationis*, n. 9, 2011, p. 191-205.
- MELLO, M.E.C. *Um relato de experiência de tradução*. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Tradução nº 48*, 2013.
- MOTA, M. Prefácio do tradutor. In: GARCÍA LORCA, F., *Yerma*. Tradução: Marcus Mota. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 2000.
- ORTIZ, A. *Escritura en voz alta: una propuesta de método de traducción teatral*. In: *Actas del III Coloquio Internacional de Traducción*. Bariloche, 2010, p. 133-152.
- PALMA, A.; BARBOSA, T. V. R. *O GTT e os desafios da tradução teatral*. In: *Anais da XII SEVFALE*, UFMG. Belo Horizonte, 2015, p. 251-257.
- UCHOA LEITE, S. *Texto do colóquio sobre Interpretação – UERJ, 1988*. In: *Revista 34 Letras*. N. 3. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1989.
- VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. 6ª edição. 2009.
- VERMES, A. *Proper Names in Translation: an Explanatory Attempt. Across Languages and Cultures*. Budapeste, v. 1, n. 4, 2003, p. 89-108.
- WILLIAMS, R. *Introduction*. In: *drama from Ibsen to Eliot*. Hamonds-worth: Penguin Books, 1967.
- WOLFGANG, I. *Interação do texto com o leitor*. In: JAUSS, R. H. et. Al. *A literatura e o leitor*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

Referências Consultadas

- BRAGA RIERA, J. *¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática*. In: *Estudios de traducción*, vol. 1, 2011, p. 59-72.

LINGUEE. *Busca de termos por contextos*. Disponível em: <<http://linguee.com.br/>>. Acesso em: outubro 2016.

PRIBERAM. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: outubro 2016.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Dicionário da Língua Espanhola*. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: outubro 2016.

VINUESA, C. *La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce*. In: *Estudios de traducción*, vol. 3, 2013, p. 283-295.

WORDREFERENCE. *Dicionário Bilingue*. Disponível em: <<http://www.wordreference.com/>>. Acesso em: outubro 2016.

LINKS CONSULTADOS

Acesso em setembro de 2016:

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jardiel_poncela.htm

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=alonso-millan-juan-jose>

Acesso em outubro de 2016:

<http://www.josesarney.org/blog/sarney-de-chico-buarque-a-joao-do-vale/>

Acesso em novembro de 2016:

<http://www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/973074/muere-de-cancer-rafael-lozano-creador-de-lady-espana>

<http://www.imprimirmirevista.es/blog/las-5-revistas-mas-leidas-de-espana/>

<http://lista10.org/diversos/as-10-revistas-semanais-mais-vendidas-do-brasil/>

<http://www.elblogdecineespanol.com/?p=2523>

<http://www.rtve.es/noticias/20131201/juan-jose-alonso-millan-teatro-sin-autores-no-hay-nada-hacer/806821.shtml>

<http://www.20minutos.es/noticia/1809964/0/muere/alfredo-landa/landismo/>

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/08/22/067.html>

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1990/09/23/012.html>