

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL**

**LETÍCIA SILVA SANTOS**

***I WILL NEVER LEAVE YOU: UM ESTUDO DO PROCESSO DE TRADUÇÃO  
DE TAKEN DE WINSOME PINNOCK DO INGLÊS BRITÂNICO PARA O  
PORTUGUÊS BRASILEIRO***

**PATO BRANCO**

**2023**

**LETÍCIA SILVA SANTOS**

***I WILL NEVER LEAVE YOU: UM ESTUDO DO PROCESSO DE TRADUÇÃO DE  
TAKEN DE WINSOME PINNOCK DO INGLÊS BRITÂNICO PARA O PORTUGUÊS  
BRASILEIRO***

***I will never leave you: a study from the translation process from *Taken* by  
Winsome Pinnock by British English to Brazilian Portuguese***

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade Tecnológica  
Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador(a): Camila Paula Camilotti Testa

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes

**PATO BRANCO**

**2023**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Pato Branco**



LETICIA SILVA SANTOS

**I WILL NEVER LEAVE YOU: UM ESTUDO DO PROCESSO DE TRADUÇÃO DE TAKEN, DE WINSOME PINNOCK DO INGLÊS BRITÂNICO PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 10 de Fevereiro de 2023

Dra. Camila Paula Camilotti, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Alinne Balduino Pires Fernandes, Doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc)

Dra. Mariese Ribas Stankiewicz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Mirian Ruffini, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 10/02/2023.

Dedico este trabalho à minha família, amigos e  
ao meu namorado, como um pedido de  
desculpas, pelos momentos de ausência.

## AGRADECIMENTOS

Iniciar os agradecimentos, num trabalho como este, com toda a certeza, não é uma tarefa fácil.

À professora, orientadora, amiga e confidente, Camila Paula Camilotti Testa. Tenho que agradecer por estar comigo ao longo desses dois anos, que se somam aos quatro anteriores da graduação. Lembro de sempre te escolher para estar em minha orientação, sempre será quem eu sempre quis, e que, da melhor forma, contribuiu para que este trabalho saísse do projeto. Muito obrigada;

À banca, Alinne Fernandes, Mirian Ruffini e Mariese Stankiezcki que, de modo agradável, avaliaram meu trabalho e que me ensinaram, em pouco tempo, o quão é importante a leitura e a releitura do meu trabalho. É uma honra ser avaliada por pessoas que eu costumo estudar;

Às minhas amigas, Luana Caroline de Oliveira, Rafaela Lampugnani de Souza e Nathália Ferreira Terres, que tornaram-se a casa que eu procurei por toda a minha vida e que encontrei aqui, na paranaense terra vermelha;

Aos meus amigos patobranqueses, inúmeros, que deveriam ser mencionados; à minha colega de quarto, Jociane Albani, por me aguentar no período mais conturbado da minha vida;

Aos meus pais, Esmeraldo e Silvaní, pela dedicação em me fornecer educação, saúde e que se orgulham de quem sou hoje; aos meus padrinhos, Suzi e Euclides (*in memoriam*) por serem o meu porto seguro e minha fortaleza; aos meus irmãos, Emmanoel, Luiz e Elielton, e suas esposas, por me incentivarem tanto; ao Gustavo, por estar comigo, à distância, me encorajando e me ensinando que eu posso sim ser forte e voar cada vez mais alto; aos meus sobrinhos, por me inspirarem à ser uma boa pessoa.

À CAPES, por meio do processo 88887.604227/2021-00 que financiou, pelo programa de demanda social, esta pesquisa pela bolsa de fomento;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho chegasse até aqui.

*São assim as traduções: corajosamente,  
atravessam caminhos peçados de armadilhas  
para conseguir unir muito mais do que o  
mero sentido das palavras.  
(COELHO, 2007, p.85)*

## RESUMO

SANTOS, Letícia Silva. *I will never leave you*: um estudo do processo de tradução de *Taken* de Winsome Pinnock do Inglês Britânico para o Português Brasileiro. 2023. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2023.

Ao se relacionar com as sete artes (ABRA, 2022), o teatro é constituído de, pelo menos, quatro delas: literatura, pintura, dança e música. Nessa mítica, a composição teatral transpassa algumas fronteiras artísticas, assim como a tradução. Os tradutores, como atores e mágicos (AMARANTE, 2020), buscam, pela arte de traduzir, recriar uma arte num novo contexto. Com este conceito, esta pesquisa busca, com apoio teórico, analisar o processo de tradução do texto dramático *Taken* (2010), da autora britânica Winsome Pinnock, para o português brasileiro, observando os desafios e problemáticas de tradução, contextualização e recepção. Utilizando o aporte teórico de Andrew Chesterman (2014; 2007), Susan Bassnett (2003), Antoine Berman (2013), Itamar Even-Zohar (1990), John Milton (2015), Salvatore D'Onofrio (2007), Patrice Pavis (2015) e Rafael Lanzetti *et al* (2009), esta pesquisa se desenvolve acerca dos desafios de tradução, do texto dramático, teatral e literário, e da inserção de um determinado texto num novo polissistema literário. Ainda é desenvolvida uma investigação teórica relativa aos temas abordados pela companhia de teatro Clean Break, bem como um resumo de suas produções, apresentando ao leitor, brasileiro, como se dá a constituição da identidade feminina convergente ao sistema carcerário britânico. Além disso, o texto observa, por meio de artigos específicos (GRIFFIN, 2011, 2006, 2003; GODDARD, 2015, 2007), como a escritora de ascendência jamaicana se consolidou no *mainstream* do teatro inglês. Com a relação das obras publicadas, até então, nota-se a particularidade em comum entre os textos escritos por Winsome Pinnock: a desconstrução da identidade negra e seus estereótipos na sociedade inglesa. E, com uma análise apoiada teoricamente, excertos contribuem para ilustração da proposta de tradução, bem como, empreendendo a justificativa para a escolha tradutória que, como apêndice, é apresentada na íntegra. *Levada*, então, está entre nós.

## ABSTRACT

SANTOS, Leticia Silva. *I will never leave you: a study of the translation process of Taken by Winsome Pinnock from British English into Brazilian Portuguese*. 2023. 94 p. Dissertation (Master's in Languages) - Graduate Program in Languages, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2023.

As it relates to the seven arts (ABRA, 2022), theater is made up of at least four of them: literature, painting, dance and music. In this mythic, theatrical composition crosses some artistic boundaries, as does translation. Translators, as actors and magicians (AMARANTE, 2020), seek, through the art of translating, to recreate an art in a new context. With this concept, this research seeks, with theoretical support, to analyze the process of translation of the dramatic text *Taken* (2010), by British author Winsome Pinnock, into Brazilian Portuguese, observing the challenges and problems of translation, contextualization, and reception. Using the theoretical contribution of Andrew Chesterman (2014), Susan Bassnett (2003), Antoine Berman (2013), Itamar Even-Zohar (1990), John Milton (2015), Salvatore D'Onofrio (2007), Patrice Pavis (2015) and Rafael Lanzetti *et al* (2009), this research is developed about the challenges of translation, the dramatic, theatrical, and literary text, and the insertion of a given text in a new literary polysystem. In addition, a theoretical investigation is developed concerning the themes addressed by the theater company Clean Break, as well as a resume by their productions, presenting to the Brazilian reader, how the constitution of the female identity converges with the British prison system. Moreover, the text observes, through specific articles (GRIFFIN, 2011, 2006, 2003; GODDARD, 2015, 2007), how the writer of Jamaican descent has consolidated herself in the *mainstream* of British theater. With the relation of the works published, until then, it is noted the particularity in common between the texts written by Winsome Pinnock: the deconstruction of the black identity and its stereotypes in the English society. And, with a theoretically supported analysis, excerpts contribute to illustrating the proposed translation, as well as, undertaking the justification for the translation choice which, as an appendix, is presented in full. *Levada*, then, is among us.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Modelização em Ampulheta. PAVIS, Patrice. <i>O Teatro no Cruzamento de Culturas</i> . 2015. Adaptado.....	16
Figura 2 - Série de Concretizações. PAVIS, Patrice. <i>O Teatro no Cruzamento de Culturas</i> . 2015. Adaptado.....	18

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL</b> .....	<b>14</b>
1.1 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL: A AMPULHETA PROPOSTA POR PAVIS	15
1.2 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL: SÉRIE DE CONCRETIZAÇÕES .....	17
1.3 TEXTO TRADUZIDO: DE ORIGINÁRIO AO ORIGINAL .....	21
1.3.2 O cânone literário .....	23
<b>2 A TRADUÇÃO E O TEATRO BRITÂNICO</b> .....	<b>26</b>
2.1 A TRADUÇÃO DO TEATRO INGLÊS NO TEATRO BRASILEIRO .....	26
2.2 A TRADUÇÃO NA FORMAÇÃO DO TEATRO NACIONAL .....	28
<b>3 THE BLACK THEATRE: DOS ESTADOS UNIDOS AO REINO UNIDO</b> .....	<b>30</b>
3.1 CLEAN BREAK: UM TEATRO DE REINTEGRAÇÃO .....	32
3.2 AS PRODUÇÕES ATIVISTAS DA CLEAN BREAK .....	34
<b>4 WINSOME PINNOCK: A JAMAICANA DO MAINSTREAM</b> .....	<b>41</b>
4.1 THE WIND OF CHANGE: A PLAY FOR YOUNG PEOPLE (1986) .....	42
4.2 LEAVE TAKING (1987) .....	43
4.3 A ROCK IN WATER (1989) .....	43
4.4 A HERO'S WELCOME (1989) .....	44
4.5 MULES (1996) .....	44
4.6 CAN YOU KEEP A SECRET? (1999) .....	45
4.7 WATER (2000) .....	45
4.8 ONE UNDER (2005) .....	46
4.9 IDP (2006) .....	46
4.10 THE PRINCIPLES OF CARTOGRAPHY (2017) .....	47
4.11 ROCKETS AND BLUE LIGHTS (2018) .....	47
4.12 TITUBA (2016) .....	48
4.13 OUTRAS PRODUÇÕES .....	48

<b>5 TAKEN, DE WINSOME PINNOCK .....</b>	<b>50</b>
5.1 <i>SKOPOS E TELOS: AS MOTIVAÇÕES PARA A TRADUÇÃO DE TAKEN</i> .....	51
5.2 UMA ANÁLISE CONTEXTUALIZADA DE <i>TAKEN</i> .....	52
5.3 ESCOPO DE ANÁLISE: DESAFIOS DE TRADUÇÃO .....	55
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>63</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>71</b>

## INTRODUÇÃO

Os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), ou, em inglês *Descriptive Translation Studies* (DTS), tiveram uma notável atenção ao final do século XX devido à necessidade acadêmica de desenvolvimento e pesquisa específicos para os estudos da tradução. Percebendo isso, o processo de tradução, em sua natureza, é um compilado de experiências do tradutor ao relacionar-se com a obra a ser traduzida e a sua própria tradução. Os registros históricos mostram o quanto a tradução faz parte do cotidiano mundial, George Steiner (1975), por exemplo, um dos expoentes estudiosos da área de tradução, disse, ainda no século XX, que sem a tradução, habitaríamos em províncias que beiram o silêncio e, pensando nisso, a atividade tornou-se mais do que a transposição linguística entre culturas. Em 1988, James S. Holmes desenvolve uma linha de raciocínio para a compreensão dos estudos tradutológicos. Embora não estivesse disposto como um diagrama, o autor aborda os EDT com duas amplas divisões: puros e aplicados.

Esta subdivisão é explicada em inúmeras publicações posteriores. Os estudos puros, em Andrew Chesterman (2014), são aqueles que baseiam as teorias primárias dos EDT, enquanto que os aplicados são relevantes para o desenvolvimento das práticas tradutórias que são aplicadas desde a formação do tradutor até a crítica da tradução. Chesterman (2014) realiza um compilado de contribuições teóricas para a teoria de Holmes. De acordo com o autor, Pym (1998 *apud* *ibid*), menciona a ausência de pesquisa teórica no mapa; Lambert (1991 *apud* *ibid*) exemplifica que o mapa deveria dar uma maior importância aos estudos semânticos e pragmáticos; Snell-Hornby (1991 *apud* *ibid*), aborda a desatualização do texto propondo um mapa completamente diferente, que apresenta as relações entre a interdisciplinaridade dos estudos da tradução e as disciplinas conexas; Gile (2005, p. 341 *apud* *ibid*) lista os problemas do mapa como, por exemplo, os relacionados à categoria “descritiva” e o autor, em texto anterior (2004 *apud* *ibid*), questiona os postulados de Holmes em relação à construção teórica e a descrição.

Assim, o escopo teórico inspirado no mapa desenvolvido por Holmes, fornece a base para os estudos desenvolvidos posteriormente na disciplina dos Estudos Descritivos da Tradução. Autores como Susan Bassnett (2003) e Antoine Berman (2013), compreendem que a tradução, além de uma atividade de transposição linguística, é, também, uma atividade semiótica e que, de modo geral, deve considerar

o contexto de partida ( ou *source language* – SL) e o público alvo ( ou *target language* – TL) para a adequação de uma obra literária num dado polissistema literário. Itamar Even-Zohar (1990) explica, em sua concepção da literatura traduzida dentro de um polissistema literário, que não é reconhecido que a obra traduzida seja parte de uma categoria específica dentro do polissistema de recepção. O conceito de polissistema, neste trabalho, deve estar limitado ao sistema literário, visto que é na tradução linguística e transposição cultural que encontramos o objeto de estudo. Even-Zohar (1990) ao estabelecer dois tipos de relações entre as obras traduzidas: na seleção do texto a ser traduzido e na adoção de normas para a integração ao co-sistema nativo, considera que o texto antes de ser transposto, deve ser compreendido em natureza cultural para se reencontrar dentro de um polissistema alvo.

John Milton (2015), então, compreende que a tradução cultural tem a cultura de recepção como fator relevante em sua relação com o texto traduzido. Abordando autores que discordam deste conceito, Milton observa as mudanças nos EDT e nos processos tradutórios e, numa contextualização teórica, salienta a influência dos conceitos pós-modernistas na relação de importância com a adaptação cultural. Neste contexto, o autor (2015, p. 21) observa a importância da mensagem nos textos traduzidos em relação à correspondência linguística e aborda a problemática envolvendo a tradução da Bíblia focada na mensagem em detrimento da equivalência linguística, o que leva o leitor a estar próximo do texto e o texto, por sua vez, próximo das culturas nas quais está em contato.

Joanildo Burity (2001) observa em seu texto *Globalização e identidade: desafios do multiculturalismo*, os desafios do multiculturalismo contextualizado, principalmente, no século XX. Partindo de uma reflexão identitária, o autor propõe uma análise em relação ao conceito de sujeito dentro de uma sociedade globalizada e sua relação com o nacional, o regional e o local. Burity cita, então, uma sequência de sujeitos que se identificam em determinadas sociedades e, embora sejam reflexos de influência exterior, são coordenados pela forma em que tal influência age dentro da sua própria sociedade. Percebendo a relevância europeia, é natural que o público não esteja acostumado com a presença de escritores afrodescendentes na produção de textos dramáticos. Por isso, um dos objetivos desta pesquisa é, além de apresentar um novo texto teatral ao leitor brasileiro, com pontos de encontro com o polissistema literário brasileiro, fazer com que o leitor possa se encontrar nas linhas do texto.

Assim, o problema desta pesquisa se descreve como a identificação da especificidade do texto dramático, considerando os postulados de Susan Bassnett (2003) sobre a dificuldade de tradução os quais refletem sobre o contexto sociocultural de partida e como a autoria da tradução é relevante para a construção da análise tradutória. Observando a problemática da tradução, Patrice Pavis (2015, p. 127) observa que “neste sentido, a tradução teatral (como qualquer tradução literária ou tradução de ficção) não é uma simples operação translinguística; ela empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção, para não passar por essas macroestruturas”. Outrossim, há, na tradução do texto teatral, uma relativa dificuldade visto que o texto pode ser considerado incompleto (BASSNETT, 2003), mas também, um registro estável e imutável (D’ONOFRIO, 2007).

Observando a dualidade apresentada por Bassnett e D’Onofrio, este trabalho busca compreender os desafios da tradução do texto teatral britânico *Taken*, de Winsome Pinnock, para o português brasileiro e está dividido em cinco capítulos que pretendem, primeiro, explicar as teorias da tradução do texto teatral e dramático; em segundo, a abordagem da tradução e do teatro britânico e suas influências no teatro nacional; no terceiro capítulo, abordar as particularidades da autoria negra, a autoria feminina por uma visão acadêmica e, também, uma revisão bibliográfica da poética da companhia Clean Break que apresenta ao leitor as particularidades estilísticas das produções; em seguida, temos a jamaicana do *mainstream*, Winsome Pinnock, com a apresentação de sua poética e a justificativa contextualizada para a realização da tradução e, bem como, desta pesquisa. No capítulo de encerramento, a obra em estudo torna-se protagonista com uma visita às motivações de tradução, a análise contextualizada de *Taken* utilizando-se de trechos traduzidos para fundamentação e a apresentação do escopo de análise que compõem os desafios de tradução.

Assim, esta pesquisa está dividida entre a fundamentação teórica a cerca da tradução dramatúrgica e do texto teatral, bem como a apresentação das teorias que auxiliam na construção da análise da tradução. Para além, a pesquisa se desenvolve de modo investigativo, observando como a tradução dramatúrgica se comporta no polissistema literário brasileiro, em especial, do teatro britânico. O compilado de obras artísticas da companhia britânica Clean Break também é relacionado de modo que o leitor desta pesquisa sinta-se confortável em compreender a temática abordada pela autoria que, de modo complementar, também tem sua poética relacionada em tópico

posterior que é seguido pela análise de trechos da obra selecionada. A obra traduzida para o português brasileiro encontra-se no apêndice.

Em vista disto, a realização do processo de tradução do texto teatral e seus desafios de inserção no polissistema cultural brasileiro ajuda a compreender os desafios tradutórios relacionados a obra e na identificação das escolhas utilizadas para a composição do texto entendendo a particularidade do socioleto *cockney*<sup>1</sup> como uma forma de heteroidentificação linguística utilizada por Pinnock. Este trabalho, então, valorizando a escrita nacional propõe uma análise do processo de tradução para a adequação de uma obra para a literatura brasileira. O teatro brasileiro, rico em detalhes e já independente dos moldes estrangeiros, cede espaço para a dramaturgia contemporânea traduzida para que, assim como noutros tempos, aprendamos a inspirar a nossa própria escrita: a inspiração pela tradução. Em complemento à relevância acadêmica, de modo pessoal, este trabalho é de significação ímpar aos pesquisadores e desenvolvedores da tradução, visto que, além da relação de memória, a tradução de uma voz feminina, feita por uma voz feminina, busca dar voz para muitas outras produções e autorias femininas que ainda não ouvimos falar.

---

<sup>1</sup> A acentuação *cockney* é uma variação linguística conhecida como particular dos nascidos em East End, região pertencente ao subúrbio de Londres. O socioleto é constituído por combinações rimáticas que importam um significado diferente ao literal (GRENNAN, 2014).

## 1 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL

Neste capítulo introdutório, trabalharemos com a conceituação dos estudos da tradução teatral, com um breve panorama histórico do teatro ao longo da história, o teatro britânico e o teatro contemporâneo que, de modo consistente, influencia na produção dramática do teatro do século XX. Susan Bassnett (2003) aponta que o primeiro passo para analisar o processo de tradução é a aceitação de que o ponto principal da tradução transpassa a atividade linguística e pertence, também, à atividade semiótica. Assim, ao realizar uma tradução, em seu sentido amplo (literária, midiática, adaptação e etc), se faz necessário que o tradutor compreenda a influência semiótica do contexto no texto de partida e sua representação equivalente ao contexto de chegada. Em relação ao texto dramático, Bassnett (2003) salienta que a tradução do texto dramático deverá ser considerada como um texto incompleto, que estará em sua função mais inteira quando concatenado com os demais elementos que formam o espetáculo. Bassnett (2003, p. 191) completa que essa concepção de tradução literária do texto teatral desperta a noção de “tradução certa”, na qual existe, apenas, uma “leitura certa” para a encenação.

Entretanto, Salvatore D’Onofrio (2007) concede ao texto dramático uma característica estável, como o elemento que permite que os elementos linguísticos sejam imutáveis em seu registro, como o livro, enquanto que a encenação depende de elementos contextuais externos e internos. Por elementos contextuais, para ilustração, é possível considerar os externos como aqueles que influenciam de modo social e o impacto histórico e cultural para a produção da obra enquanto que os elementos internos são aqueles que, em junção com o texto, funcionam para marcar a característica dramática, os signos verbais e audiovisuais sendo eles: o cenário, o ator, a música, o figurino e o público.

Pensando nisso, é importante observar a relevância da separação de terminologia em relação ao texto dramático e ao texto teatral. Citado por Cláudia Cruz (2019), o pesquisador checo Jirí Veltrusky salienta em seus estudos uma clara divisão entre o texto dramático e o texto teatral. O pesquisador afirma o quanto aqueles que afirmam que a característica do drama está no vínculo com a representação estão equivocados e complementa exemplificando a existência de textos dramáticos escritos para serem apenas lidos em sua forma linguística (*apud* CRUZ, 2019, p. 265). Por isso, o autor menciona a infinidade de obras que foram escritas apenas para



serem lidas e não encenadas, sejam elas poetizadas ou ainda em prosa, para que o leitor se sinta confortável como uma leitura longe da encenação, ou seja, despreocupado com a situação de enunciação virtual que compõe a especificidade do gênero textual teatral. Veltrusky afirma que neste modelo de leitura, o receptor não está observando os elementos que compõem a teatralidade do texto, mas sim apenas a linguagem escrita.

Embora o pesquisador supracitado trace uma divisão coerente entre os dois tipos textuais, Patrice Pavis (2015) apresenta a situação de enunciação virtual<sup>2</sup>, a qual considera fundamental durante o processo de tradução de um texto teatral. Em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas*, Pavis (2015) considera que o modelo da intertextualidade, oriundo do estruturalismo e da semiologia, cede seu conceito para a interculturalidade, ou seja, a concepção de intertextualidade não abarca, teoricamente, a dimensão da tradução visto que não é apenas uma modalidade linguística, mas também, de natureza contextual e cultural. Assim, o autor considera determinadas modelizações culturais e contextuais para a realização do processo de tradução.

### 1.1 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL: A AMPULHETA PROPOSTA POR PAVIS

Pavis (2015), ao cunhar o modelo de transferência cultural, associa-o à uma ampulheta, de forma metafórica, em que a cultura estrangeira, localizada na parte superior, está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais ou artísticas no contexto cultural da *Source Language* (SL) enquanto que a cultura destinatária, ou a *Target Language* (TL), está situada numa modelização em que observamos o lento escoamento da SL. O autor observa que, pelo uso da metáfora, a SL não apresenta um escoamento automático, mas sim, passivo e decodificado para a TL. Ainda que ocorra a absorção de uma SL pela TL, o autor salienta que a apropriação não é definitiva e que, assim como a metáfora sugere, pode ser a razão da troca cultural entre a SL e a TL.

Como toda transformação, é compreensível o autor salientar os perigos decorrentes da modelização em ampulheta. Numa nova metáfora, Pavis associa ao

---

<sup>2</sup> Interpretando os postulados de Pavis, a enunciação virtual faz parte do processo de tradução do texto dramático em que o tradutor, como autor, se observa preocupado com as especificidades do texto dramático. O texto a ser encenado, ou seja, traduzir para o palco, não é apenas escrever antecipadamente uma encenação, mas sim, torná-la viável observando atores e cenário (PAVIS, 2015, p. 133).

molinete, ferramenta comumente utilizada para prática da pesca, o perigo da apropriação desenfreada da cultura fonte, deixando-a sem forma, caindo de modo disforme na cultura alvo, sendo que a SL está sendo “puxada” pela TL. Outro perigo comentado por Pavis é metaforizado por um funil, em que a absorção pela TL é feita sem se preocupar com a reconstrução ou com a adaptação que, usualmente, é vista numa série de filtros que são encontrados nas formas de modelização. Com tais considerações é profícuo que o tradutor considere as modificações sugeridas pela ampulheta seja em saída da SL ou em retorno à mesma. Para observar com clareza, segue uma adaptação do modelo de ampulheta descrito por Patrice Pavis (2015):

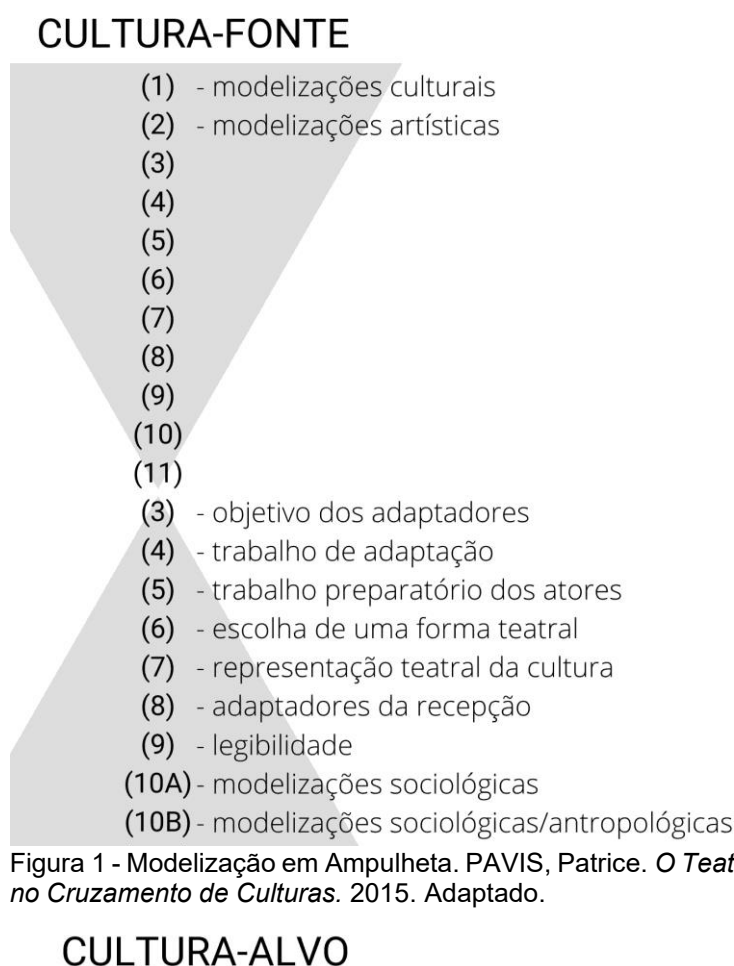


Figura 1 - Modelização em Ampulheta. PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. 2015. Adaptado.

Observando a ilustração acima apresentada, é possível compreender a dificuldade de aplicação do modelo de ampulheta visto que inicia das modelizações culturais até as sequências dadas e antecipadas que são a base da sedimentação. Pavis (2015) salienta que o tradutor trabalha, na maioria das vezes, a partir de um texto escrito, então, as modelizações sugeridas são realizadas a partir do ponto de

vista do tradutor. Estas pressupõem que o tradutor esteja familiarizado com a SL de modo que, ao transpor para a TL, consiga adaptar o texto de acordo com o objetivo e o projeto tradutórios, considerando situações em que pode haver influência patronal<sup>3</sup>, os leitores que apreciarão o texto, os atores que interpretarão o texto e o trabalho preparatório do diretor para a encenação. Patrice Pavis (2015, p. 20) observa ainda que o texto dramático torna-se, *per se*, um espetáculo, tanto no discurso quando na encenação e isso é percebido pela produção teatral e em como “a encenação tornou-se o discurso autorreflexivo da obra de arte e, ao mesmo tempo, um desejo de teorização do público no sentido de que o funcionamento da obra de arte[...]” (PAVIS, 2015, p. 20), não contenha mais segredos.

Por isso, a modelização em ampulheta torna-se fundamental para empreender a análise proposta neste trabalho visto que, durante a apresentação do projeto tradutório, serão observadas as modelizações necessárias para que o texto seja recepcionado na cultura de chegada, neste caso, o polissistema literário da língua portuguesa do Brasil. E, como apoio ao modelo de ampulheta, Pavis (2015) também conceitua uma série de concretizações, as quais serão apresentadas no próximo tópico.

## 1.2 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL: SÉRIE DE CONCRETIZAÇÕES

Sendo um dos autores de fundamental influência na composição da teoria da tradução do texto teatral, Pavis considera esta uma atividade hermenêutica, como qualquer outra. A série de concretizações que o autor propõe reverencia a tradução, em conjunto com os postulados de Loren Kruger (1986, *apud* PAVIS, 2015), não somente como uma pesquisa de equivalência semântica, mas também como uma apropriação de uma SL por uma TL. A série é distinguida como uma clarificação da teoria e o procedimento de aproximações sucessivas que resultam na tradução. Na ilustração a seguir, observa-se uma adaptação da proposta de Pavis:

---

<sup>3</sup> André Lefevere (2007) descreve sobre o mecenas: pessoa ou organização que influencia no sistema literário de forma ampla. O autor subdivide o mecenas como indeferenciados ou diferenciados. Os primeiros, são aqueles que compreendem os fatores econômicos, ideológicos e de status numa só fonte enquanto que o segundo, ocorre quando o sucesso econômico ocorre independente dos outros fatores. Mecenas pode ser entendido como um indivíduo de alto poder aquisitivo que protege os artistas e que proporciona recursos financeiros (patrocina) as obras artísticas.



Figura 2 - Série de Concretizações. PAVIS, Patrice. O Teatro no Cruzamento de Culturas. 2015. Adaptado.

O autor considera que o T0 é o reflexo das escolhas e formulações do autor e que são reconhecidas na cultura fonte; T1, tradução escrita ou concretização textual, é dependente da recepção do tradutor e da sua relação com a cultura fonte. Essa primeira concretização também refletirá nas próximas concretizações. Aqui, o tradutor é, também, um leitor, um dramaturgo ou, ainda, um mágico (AMARANTE, 2020). Nesta etapa, então, retomando a ideia do modelo de ampulheta anteriormente citado, observa-se o reflexo dos itens 1, 2, 3, 4 e 7 os quais se preocupam com as modelizações culturais, artísticas, com o objetivo dos adaptadores (aqui tradutores), e com a representação teatral da cultura.

A primeira tradução, chamada de concretização dramatúrgica, é quando o texto é interpretado pelo dramaturgo quando, entre o tradutor e o encenador, “prepara o terreno para a futura encenação ao sistematizar as escolhas dramatúrgicas” (PAVIS, 2015, p. 128), o que também ocorre na tradução linguística, quando as escolhas remetem ao texto original e quando, atuar como um dramaturgo, o tradutor modeliza o texto de acordo com a necessidade de interpretação do público, observando que “qualquer tradução – e sobretudo aquela para o teatro, que deve ser compreendida imediata e claramente pelo público – é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (PAVIS, 2015, p. 128). A concretização cênica, T3, para Patrice Pavis (2015, p. 129) é a colocação do texto à prova, em contato com o palco. Segundo o autor, na maioria das vezes não é realizada, pois o tradutor se limita na atuação entre

o T0 e T1, indo, ao máximo, ao T2. Entretanto, é pela enunciação virtual que o tradutor concretiza o texto, ou seja, é pela imaginação que o texto será encenado o que contribui para a confrontação das situações de enunciação virtual (T0) e atual (T3), que chega no público e na cultura alvo.

Estas, T2 (dramatúrgica) e T3 (cênica) não serão aprofundadas nesta discussão visto que o objetivo do trabalho é observar as dificuldades de tradução linguística do texto teatral, notando o contexto de produção e de recepção. A concretização receptiva, T4, que se reconhece na cultura alvo, é importante para a análise do processo de tradução, visto que a tradução textual também é recepcionada na TL. Percebendo a tradução como um jogo, Pavis (2015) e Dirce Waltrick do Amarante (2020) tratam o tradutor, também, como um jogador. Aquele que trabalha com o texto de modo íntimo e particular, refletindo sua personalidade e suas particularidades no texto, tratando-o como uma parte de si em que se distancia, se aproxima, abandona e por fim, a retoma, buscando uma seriedade para, por fim, revelá-lo de modo concreto (AMARANTE, 2020).

Pavis (2015), então, subdivide os elementos que colocam a tradução em jogo como pré-verbais e verbais e estes ainda são *redivididos* e relacionados com a série de concretizações, com o objetivo de observar as diferentes representações verbais e não verbais que estão envolvidas no jogo tradutório sintetizado por Pavis. Para uma contextualização, num artigo publicado em 2020, Amarante relata sua experiência ao assistir à peça *A classe morta*, do dramaturgo polonês Tadeusz Kantor, via DVD, em que em certos momentos, não havia legendas em francês. Mesmo proficiente no idioma da legenda, a autora comenta que não teve dificuldade em compreender as “lacunas” pois “não prejudicava por completo o entendimento das cenas, que eram traduzidas pelos gestos e pelas expressões dos atores” (AMARANTE, 2020, p. 620). Assim, é possível compreender que embora as lacunas pudessem prejudicar a interpretação, a expressão, a cena, o cenário e outros elementos teatrais, contribuíram para a construção da interpretação do espectador que, mesmo assistindo num idioma ao qual não seja proficiente, possa empreender uma coerente significação temática da obra. Neste sentido, a autora considera que o jogo que o tradutor realiza com a tríade (real, imaginário e fictício) o coloca numa posição de destaque, embora tenha que se disfarçar para que seja mais parecido, o possível, com o autor. Assim, Amarante (2020, p. 622) considera que

O tradutor, como o mágico, precisa conhecer o manual de magia e precisa ter a habilidade de enganar, de iludir o leitor, ou seja, de fazer com que ele pense que lê, por exemplo, Gombrowicz, quando, na verdade, lê também Barciński, ou os dois ao mesmo tempo em português.

Ainda que outras teorias refutam tal sacralização do texto original<sup>4</sup>, é preciso que o tradutor se submeta à esta posição já que, ainda que seja reconhecido, é o modalizador da cultura de partida de um autor consagrado<sup>5</sup> em seu contexto. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2017, p. 17), em seu artigo sobre a investigação da tradução e a descolonização no caso de *Medeia*, *Electra* e *Orestes*, salienta o compromisso do tradutor durante a tradução de um texto clássico para o contemporâneo. A autora ainda pontua o papel do tradutor que ao se comprometer “[...] deve ter a capacidade de se afirmar com segurança e flexibilidade diante de uma obra que, sedutoramente, pode tentar aniquilá-lo ou desviá-lo de seus propósitos.”

Assim, em consonância com a discussão de Amarante, Barbosa reconhece que o tradutor é bastante qualificado para a realização do processo de tradução e, mesmo numa discussão sobre textos antigos, percebe-se a participação protagonista do profissional de tradução. É perceptível que nos postulados de Pavis (2015), a receita é exemplificada de modo que o tradutor tende a observar as difíceis etapas que envolvem o processo, enquanto que Barbosa, ao classificar os tradutores em dois tipos distintos (os provenientes da filologia, literatura comparada e da linguística e os profissionais do campo dramático), apresenta a grosso modo, a inclusão do *entrelugar*, um lugar de fronteira em que busca-se manter a união do texto e da cena e, com a transposição para a língua portuguesa brasileira, palavras teatrais prontas para serem encenadas no Brasil (BARBOSA, 2017).

Além disso, os estudos culturais, cognitivos e sociológicos são parte integrante e fundamental para os estudos do tradutor, como indivíduo. Chesterman (2014, p. 39), ao descrever os ramos, observa que

**O ramo cultural lida com valores, ética, ideologias, tradições, história, examinando os papéis e as influências de tradutores e intérpretes ao longo da história, como agentes de evolução cultural.** O ramo cognitivo trata dos processos mentais, das tomadas de decisão, do impacto das emoções, das atitudes às normas, da personalidade etc. O ramo sociológico lida com o comportamento observável dos tradutores e intérpretes como indivíduos, grupos ou instituições, suas redes sociais, status e processos de

<sup>4</sup> O termo será melhor abordado no item 1.3.2 deste mesmo capítulo.

<sup>5</sup> O conceito de autor consagrado, neste texto, segue os pressupostos de Even-Zohar (1990), considerando que o autor, para ser traduzido, deve ser consagrado em seu contexto literário de partida.

trabalho, as suas relações com outros grupos e com a tecnologia relevante, e assim por diante (grifos meus).

Para contextualizar *Taken* ao polissistema literário e cultural brasileiro, o ramo cultural de Chesterman (2014) possui cooperação teórica necessária para justificar as motivações pessoais acerca da seleção da obra em estudo. A peça dá ao leitor uma complexa mistura de emoções. O tradutor, como leitor, encontra sua realidade na obra, não por ter que desistir de uma criança, mas, talvez, por estar no lugar da criança, num país onde inúmeras crianças e adolescentes são abandonados por pais em situação vulnerável, deixando-os expostos aos percalços da vida real. O ciclo é vicioso e a obra de Winsome Pinnock apresenta ao público como o ciclo que pode ser quebrado.

### 1.3 TEXTO TRADUZIDO: DE ORIGINÁRIO AO ORIGINAL

Bárbara Cassin (2021), ao relacionar os termos intraduzíveis, considera que a melhor tradução é aquela experimentada em diversos contextos literários, análogos e compostos entre si, ou seja, contextos semelhantes que se construíram a partir de uma composição cultural; enquanto que para avaliar uma tradução é necessário que o avaliador, ou crítico, tenha consigo um conhecimento prévio das particularidades linguísticas e literárias que acompanham o gênero em transposição de um idioma a outro. A autora (2021) propõe uma definição para o termo “intraduzíveis”. Não é algo que não conseguimos traduzir, mas sim algo para o qual não paramos de tentar encontrar uma correspondência adequada. Outros aspectos, além de correspondência linguística, deverão ser levados em consideração durante o processo tradutório. O desafio não é o mesmo para todas as línguas, mas também mostram similaridade entre os correspondentes de mesma matriz, enquanto há transformações que cada tradução acrescenta, por vezes, substancialmente (CASSIN, 2021).

Gérard Genette (2006), ainda na epígrafe do seu texto, comenta sobre os antigos palimpsestos, pergaminhos que tinham suas escritas sobrepostas onde um registro anterior fora raspado para receber uma nova inscrição, de modo que o antigo pode ser observado pelo novo e assim sucessivamente. A discussão aborda, principalmente, a transposição midiática como uma forma de tradução entre mídias, em que o autor afirma que a melhor forma de interpretação está na última leitura, aquele que ler por último, lerá melhor. Observando pela perspectiva enunciativa, o texto teatral, então, passa a ser traduzido com o propósito enunciativo, mesmo que

permaneça longe dos palcos. Segundo Amanda Loost Costa (2012), é no palco que o texto escrito ganha o aspecto dramático e é muito mais difícil adaptar um texto que, para estar completo em seu gênero, precisa do corpo dos atores, do cenário, da interação do público e que, para traduzir, o tradutor precisa ir além do linguístico e pensar na comunicação entre a situação de enunciação e da cultura heterogênea presente na composição que indicam espaço e tempo numa obra (PAVIS, 2015).

Assim, ao realizarmos uma breve comparação, é perceptível que a situação de enunciação do texto dramático o torna único, ou originário, dentro do seu contexto cultural. Aqui, o termo originário é tratado como um termo que considera o texto único e particular dentro do seu contexto social de partida. E, embora seja um termo complexo, a definição que é apresentada, abarca a proposta de tornar o texto traduzido um texto original em seu contexto de chegada.

### 1.3.1 O texto dramático como arte periférica brasileira

Observando as considerações de Cassin (2021), Pavis (2015), Britto (2007) e Even-Zohar (1990), nota-se que as traduções, em geral, são consideradas de qualidade ao serem experimentadas em diversos contextos. A arte periférica, aqui, remete à relação de Even-Zohar (1990) do centro e da periferia literária. Pelos postulados do autor, é perceptível que o protagonismo exercido pela tradução na construção estética dos escritores nacionais, por vezes, é esquecido quando estes alcançam o centro literário. Ainda que, atualmente, a maioria dos livros mais vendidos são traduções de idiomas que estão no topo da economia mundial. A exemplo disso, experimentamos um vácuo literário que dá lugar à literatura traduzida. Itamar Even-Zohar (1990) afirma que as gerações estabelecem, de forma constante, novos momentos históricos aos quais os modelos literários anteriores já não são mais viáveis e necessitam, então, de um preenchimento cultural, por muitas vezes, uma tradução.

Entretanto, quem coloca a literatura traduzida neste espaço periférico? Os leitores? A academia? O mercado de vendas? São questões pertinentes para compreender a existência da periferia como espaço da tradução dentro de determinado polissistema literário e cultural. O texto dramático, como gênero, tende a ter suas particularidades enaltecidas quando proposto a uma reflexão acerca da tradução. D'Onofrio (2007) confirma que o teatro estabelece uma relação convergente e divergente com a literatura, mesmo que tenha elementos comuns ao texto narrativo



e lírico. Enredo, personagem, tempo e espaço são os elementos comuns dos gêneros enquanto que o texto dramático tem a forma dialógica como a sua característica mais marcante. O texto, então, é o elemento mais importante: é o que norteia a peça. O autor (2007) salienta que são os elementos estruturais do texto que, sempre sendo os mesmos, garantem a permanência da eternidade da arte dramática, enquanto que os outros elementos são mutáveis, estes como diretor, cenário e público.

Bassnett (2003) salienta que a leitura do texto teatral é diferente, visto que ele só é completo, com seu potencial significativo alcançado, no espetáculo quando se une aos demais elementos da encenação tornando-o um texto completo, que é funcional dentro da semiótica teatral e que pode ser escrito para ser lido. A partir dessa conceituação, então, é notável que a composição do texto teatral envolve particularidades que, embora sejam dispensáveis para o texto literário, são essenciais para a semiótica do texto teatral, inclusive, suas situações de enunciação. E, observando tais particularidades, é aceitável a permanência periférica do texto dramático, visto que, além de ser considerado um texto incompleto por alguns teóricos, é, também, por si só, um desafio tradutório visto que não se trata apenas de uma transposição linguística, mas também, de uma transposição enunciativa, preocupação cênica e ansiedade receptiva.

### 1.3.2 O cânone literário

Even-Zohar (1990) exemplifica que a diferença entre os textos canonizados e não-canonizados se dá de modo que, não é

[...], portanto, uma característica inerente às atividades textuais de qualquer nível: não é um eufemismo para a literatura "boa" contra a "má". O fato de que certas características tendem, em certos períodos, a se agrupar em torno de certos estatutos não significa que estas características sejam "essencialmente" pertinentes a algum estatuto (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15).

Ou seja, numa metáfora, o cânone está para literatura, o que o pilar está para um edifício. O cânone dá sustentação às obras literárias, mantém as características agrupadas dentro de um estilo, ou gênero, literário e, a partir destas, modeliza as próximas obras a serem produzidas. É elementar considerar que a canonização de um autor dentro de um polissistema literário independe de sua vontade, mas sim, de uma série de características que determinam o dado polissistema. Entretanto, é a vacância de produções literárias que torna a tradução o centro do polissistema literário. Even-Zohar (1990) explica que não é possível a existência de um

polissistema literário específico para a literatura traduzida, sendo classificada, pelo autor, como pertencente à arte periférica. Em contraponto, é nas gerações mais jovens o estabelecimento, em forma constante, de novos momentos históricos em que os modelos literários anteriores já não são mais viáveis, necessitando de um preenchimento cultural, em todo caso, uma tradução, adaptação ou releitura de um cânone (EVEN-ZOHAR, 1990).

### 1.3.3 O 'sagrado' original e a 'profana' tradução

Antoine Berman em o *Albergue do Longínquo* (2012) observa com naturalidade as características que acompanham a disciplina da tradução. O autor a categoriza como etnocêntrica e como hipertextual e salienta que a fidelidade faz parte da dicotomia que controversa a prática enfatizando que a fidelidade ao sentido é a infidelidade à letra (BERMAN, 2012). A professora Cristina Carneiro Rodrigues (2012), ao preocupar-se com os desafios de ensino da tradução, salienta que, pelo adágio italiano *Traduttori, traditori*<sup>6</sup> temos uma confirmação da noção de atividade secundária que acompanha a tradução desde o século XVIII. Neste panorama, a autora apresenta teóricos que propõem diversas definições para a composição da teoria e da prática tradutória e como ambas caminham a passos conjuntos, embora separados. A sacralização do texto original é o primeiro desafio para o ensino da tradução descrito por Rodrigues. Já é sabido que existem diversas formas de realizar a tradução observando o sujeito tradutor. O segundo desafio de Rodrigues, mesmo num texto de autoria marginal, ainda é a sacralização do original por parte do tradutor. Neste trabalho, observou-se, em traduções preliminares, tal sacralização. Uma crítica difícil poderia descrever esse desafio como uma sublimação ao texto original. Rodrigues lembra que a literatura contemporânea questiona as concepções redutoras e normativas que, anteriormente, desconsideravam uma série de fatores ao avaliar uma tradução.

O original, mesmo fazendo parte de uma minoria<sup>7</sup>, ainda é sacralizado pelo tradutor de modo que, determinadas modulações questionadas pelo público que

---

<sup>6</sup> Provérbio italiano popular: "tradutores (são) traidores" (AYTO e CROFTON, 2009). "Traduttori traditori." In Brewer's Dictionary of Modern Phrase & Fable, edited by Ayto, John, and Ian Crofton.: Chambers Harrap Publishers, 2009. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199916108.001.0001/acref-9780199916108-e-8148>.

<sup>7</sup> Pretende-se abordar de modo aprofundado o termo no próximo capítulo.

podem, ou não, aceitar a proposta da tradução. Berman (2012) elenca diversos fatores relevantes para a formulação da tradução. Desde sua forma menor: o pastiche, até a sua tradução semântica: o texto, segundo o autor, deve ser traduzido de modo que a tradução não seja “sentida”, mas apenas existente como uma extensão da escrita do autor. Noutras palavras, Berman (2012) enfatiza que traduzir não é criar, mas sim dar a oportunidade ao texto de se experimentar, em contextos análogos a possibilidade de escrita, pelas “mãos” do próprio autor. Os desafios presentes no ensino da tradução, levam-nos à citação de Shuttleworth (*apud* RODRIGUES, 2012, p. 18) e sua suposição de que os tradutores não são feitos ‘tradutores’, mas sim nascidos ‘tradutores’ e, considerando a citação, é injusto pensar em traduções “boas” ou “ruins” visto que os nascidos tradutores são poucos e, de modo etnocêntrico, nem todos conseguem fazer “história” com a sua transposição. Com o tratamento sagrado dado ao texto original, é normal que encontremos, em diversos polissistemas literários, traduções que profanam o sentido proposto pelo autor e assim, contribuem para a progressiva diminuição do status tradutório, confluindo com a ideologia romântica na qual, pela celebração do individualismo, o autor torna-se o gênio criador e toda e quaisquer atividades que toquem em sua obra, são inferiores.

Por isto, além de arte periférica e o tratamento sagrado do original, a tradução do texto dramático inicia-se com sua natureza desafiadora dependente do contexto e do tradutor (e traidor) da cultura de partida. A SL e a TL são canais de comunicação que, ao se abrirem uma a outra, terão mais acesso à si (BERMAN, 1984 *apud* RODRIGUES, 2012) e que os valores vigentes na cultura alvo irão refletir, de modo enfático, na tradução visto a relação estabelecida pela comunicação entre ambas culturas (RODRIGUES, 2012).

## 2 A TRADUÇÃO E O TEATRO BRITÂNICO

Prosseguindo com o estabelecimento comunicativo realizado pela tradução, nesta seção serão tratadas as contribuições da tradução do texto dramático britânico para a autoria dramática latino-americana, em especial, brasileira. A dramaturgia na Europa remonta aos tempos medievais. Até o século XV, a maioria das encenações eram baseadas em textos sacros, com os temas religiosos e com o profano, com os textos de temática jocosa, aceitos pela igreja. O desenvolvimento, a partir do século XVI, se deu de maneira confusa, visto que a ênfase humanista, fez com que o teatro fosse incentivado nas escolas e mantivesse viva a encenação de clássicos. De vagabundos a rufiões, os atores profissionais eram, comumente, ligados à nobreza e, com isso, tiveram seu primeiro contato com os mecenas da época. William Shakespeare (1564 - 1616) é um dos representantes do período elisabetano, que recebeu influência das convenções estéticas e teatrais de sua época. Christopher Marlowe (1564-1593) e Ben Jonson (1574-1637), dois dos maiores contemporâneos do dramaturgo, foram, também, primordiais para o desenvolvimento do estilo de texto dramático da época (FRANCA NETO e MILTON, 2009). É certo que inúmeros dramaturgos que são contemporâneos a Shakespeare, não estão mencionados neste trabalho. Entretanto, como objeto de limitação, observar-se-á a influência da escrita shakespeariana para o desenvolvimento da dramaturgia europeia. Autoras como Winsome Pinnock, são relacionadas a outros artistas, mas, é reconhecido o papel de Shakespeare ainda no século XV.

### 2.1 A TRADUÇÃO DO TEATRO INGLÊS NO TEATRO BRASILEIRO

Salvatore D'Onofrio (2007, p. 278) compreende que o teatro engloba a arte literária e outras artes que são compostas por uma constelação de signos. Sejam linguísticos ou não, os significados que compõem uma peça teatral não são reduzidos ao texto, embora estejam intrinsecamente relacionados a ele. Sabato Magaldi, em sua coleção de ensaios intitulada *Panorama do Teatro Brasileiro* (1970), aborda algumas questões pertinentes para quem deseja visualizar o teatro brasileiro a partir dos primeiros registros. Desde José de Anchieta e sua companhia jesuítica até a contemporaneidade, o autor apresenta textos que são ricos em detalhes e informações para um estudante da dramaturgia brasileira. Utilizando a segunda reimpressão do texto, datada de 1970, percebe-se que, embora o autor esteja escrevendo para o público do seu tempo, deixa para a posteridade uma obra modelar,

que viria a ser canonizada por estudantes, aspirantes e admiradores da cena dramática brasileira.

Pelos postulados de Magaldi (1970), no século XIX, nota-se, que o teatro brasileiro teve uma expoente influência das traduções. De acordo com Paulo Marcos Cardoso Maciel (2019), por um lado a tradução teatral era vista como um meio legítimo de aprendizagem da dramaticidade pelos aspirantes a dramaturgos brasileiros e que, por meio da imitação de modelos consagrados, desenvolviam suas habilidades e competências, como é descrito por Álvares de Azevedo em 1851. O autor apresenta um gráfico (2019, p. 182) em que é possível notar a relevância da tradução dramática no decorrer do século XIX. Na década de 1840, por exemplo, é perceptível que a produção tradutória foi expoente, em relação à produção autoral. Por isso, percebe-se que pela ascensão do teatro comercial e das importações de musicais, o teatro teve a sua produção nacional vista pelo público de forma expressiva, embora a maioria da população brasileira ainda estivesse distante das plateias (RAMOS, 2019). Diferentemente dos séculos passados, a autoria, a produção e a criação são majoritariamente nacionais, levando a criatividade para cada vez mais perto do público, o que torna o teatro acessível. Mesmo que, neste polissistema já consolidado, exista um pequeno espaço para a tradução e as produções atuais focam na autoria nacional. Por isso, o trabalho de tradução de textos dramáticos ocupa uma posição periférica, mesmo sendo próximo da realidade do espectador brasileiro.

O texto teatral traduzido ocupa um espaço sinuoso pela sua particularidade de gênero textual e como literatura traduzida. Num país falante da mesma língua dos clássicos de Gil Vicente, Nelson Rodrigues e Clarisse Lispector, o texto teatral traduzido terá que se consolidar de forma independente em cada pequeno sistema literário regional. Com dimensões continentais, o Brasil não torna esta tarefa fácil, visto que tem um rico polissistema cultural em seus quatro cantos. Millôr Fernandes, Bárbara Heliodora e Machado de Assis são alguns dos nomes que, além de se destacarem como autores, são reconhecidamente destaques como tradutores de teatro. Millôr Fernandes e sua transposição de *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw; Bárbara Heliodora, com sua tradução de *Macbeth*, de William Shakespeare e Machado de Assis, com sua importante contribuição para o teatro nacional, por meio da tradução, ainda no século XIX. Pensando nisso, esses autores, além das contribuições para o polissistema nacional, trouxeram para uma posição de destaque

textos que, por meio de suas traduções, compuseram o cenário teatral brasileiro. É ousado pensar que a tradução, objeto deste trabalho, chegue ao nível destes autores, entretanto, é por eles que a inspiração se segue. A tradução de um texto não-canônico dá ao tradutor um desafio que vai além do processo tradutório: a voz da tradução será alta o suficiente para fazer o texto se consagrar no polissistema de chegada?

## 2.2 A TRADUÇÃO NA FORMAÇÃO DO TEATRO NACIONAL

Magaldi (1970) e Maciel (2019) observam a importância da tradução para a formação do teatro brasileiro. Entretanto, a importação dos cânones ocorre pelo reconhecimento em relação à realidade representada pelos autores. Contemporâneos de Shakespeare como George Bernard Shaw, T.S. Eliot, Harold Pinter, Ben Johnson e tantos outros, escreveram a dramaturgia britânica observando o contexto social de cada época. Além das mazelas sociais, os autores retratam emoções, sentimentos e frustrações em seus escritos, recheando, assim, o início do século XX de notáveis produções, inspiradas nas obras shakespearianas. Havendo, então, traduções que equiparam-se à uma obra de arte, como *Pigmaleão* de Millôr Fernandes; uma outra que emociona o público, como *A volta ao lar* do mesmo tradutor; *A morte do caixeiro viajante* de José Rubens Siqueira ou, então, a espera por *Godot* com Fábio de Souza Andrade que, publica uma versão da obra de Samuel Beckett em 2017. A tradução dramaturgical esteve presente ao longo da história do teatro brasileiro e, essa atividade contribuiu para a consolidação da modalidade artística na forma que conhecemos hoje.

Citar o nome dos tradutores é uma das formas de termos consciência e colocarmos em evidência o trabalho feito, muitas vezes, com rigor e dedicação e de que a obra traduzida foi tratada com o respeito e a sinceridade que merece. E, mesmo que encontremos maior influência dos clássicos, outros textos também são traduzidos frequentemente para o português brasileiro. Como é o caso dos musicais da *Broadway* ou, ainda, das montagens que tiveram êxito em mais de uma temporada no exterior. Mesmo firmes dentro do cinturão de criação, os autores nacionais permanecem limitados ao eixo Rio-São Paulo comentado por Magaldi (1970, p. 195), quando muitos vão para outras metrópoles culturais: Brasília, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Porto Alegre ou Curitiba.

Traduções foram montadas e encenadas por grandes companhias no início do século passado. Os *Comediantes* marcaram uma geração que tentava fazer com que

o teatro se consolidasse na elite brasileira. Magaldi (1970, p. 194), ao relatar sobre o crescimento do teatro nacional, fala de apenas um autor: Nelson Rodrigues. Considerado por alguns o maior escritor e dramaturgo brasileiro, no início do século XX, ainda competia com o espaço conquistado pelas traduções bem elaboradas de grandes autores da literatura universal e que foram consolidadas com bons trabalhos de direção e cenografia. Clóvis Dias Massa (2003), ao analisar as montagens de *Vestido de Noiva*, observa a influência dos elementos paratextuais no sucesso da montagem.

Após Nelson Rodrigues, outros autores brasileiros tiveram destaque e a tradução, então, passou a tomar um lugar marginal no polissistema literário dramático brasileiro. Diferente dos romances, o encontro da realidade proporcionado pelos autores nacionais trouxe o público para mais perto do palco, mesmo que fossem da elite. Este trabalho, então, valorizando a escrita nacional propõe uma análise do processo de tradução para a adequação de uma obra, originalmente concebida no polissistema literário britânico, dentro da literatura brasileira. O teatro brasileiro, rico em detalhes e já independente dos moldes estrangeiros, cede espaço para a dramaturgia contemporânea traduzida para que, assim como noutros tempos, aprendamos a inspirar a nossa própria escrita. A inspiração veio pela tradução. As traduções de Shakespeare, Milton e Goethe trouxeram ao polissistema literário brasileiro a oportunidade de adaptar textos que, saindo de uma cultura distinta, obtiveram a aceitação do público de recepção. A tradução permitiu, em grande parte, o acesso a textos que partiram de cânones e que chegaram ao público da forma mais entendível possível.

Neste primeiro capítulo, foram discutidas as correntes teóricas que serão relevantes para a análise dos desafios de tradução do texto dramático. Observamos a influência da tradução como arte periférica, como texto estrangeiro num dado polissistema e como são árduos os desafios de fazer uma tradução de texto dramático. Seja pelo etnocentrismo ou pela hipertextualidade, o texto, não somente o dramático, apresenta diversas especificidades que são essenciais para o processo tradutório. Em vista disso, nos próximos capítulos pretende-se abordar a autoria, a inspiração e a análise de *Taken*, por Winsome Pinnock.

### 3 THE BLACK THEATRE: DOS ESTADOS UNIDOS AO REINO UNIDO

Observamos, no capítulo anterior, a influência e importância do texto dramático na disseminação da cultura europeia. A partir disso, este capítulo, tratará do *Black Theatre* ressaltando a voz e os palcos que foram conquistados pelo povo negro na Europa e na América. Com o fim da guerra civil nos Estados Unidos da América, o povo negro, recém saído do sistema escravista, entra num período de provação de sua cultura e de sua importância social. De acordo com a página do *National Black Theatre of Sweden* (2020), os negros começaram a se apresentar como menestréis<sup>8</sup> no final do século XIX e, no início do século seguinte, tiveram produções inteiras feitas e representadas por negros. A atuação negra-africana mais antiga que se tem registro foi em *King Shotaway* (1823), feita por James Brown. Outros atores e outras atrizes marcam essa história do teatro negro que, ao decorrer do século XX, se consolida no país norte-americano. O movimento artístico do *Harlem Renaissance* contribui para esta consolidação que auxilia no florescer do teatro negro entre os anos 20 e 30 do século XX. Pequenos grupos surgem, então, em Chicago, New York e Washington D.C.

O Renascimento do Harlem, em tradução literal, é um movimento artístico e político negro que nasce no início do século XX nos EUA. Warrington Hudlin (2004, p. 5) sintetiza que a ligação entre os autores se dá “[...] por uma comum experiência negra”<sup>9</sup> e isso proporciona ao leitor uma noção da amplitude do movimento artístico que inaugura a representatividade negra, distanciando-se da noção tradicionalista de escola literária ou artística. Entretanto, essa mesma experiência considerada por Hudlin (2004, p. 7) fora tratada como

[...] uma praga que desejavam se desvincular. Ignorando a profundidade da própria experiência, (os autores do *Harlem Renaissance*) escrevem uma literatura evasiva que geralmente era artificial e superficial<sup>10</sup>.

A representatividade, então, passa a circular por temas que são vinculados à cultura negra, ou ainda, ao ativismo negro relacionado aos movimentos culturais, como o *Harlem Renaissance*. Lynette Goddard (2015, p. 10), ao falar sobre a dramaturgia negra britânica, afirma que a produção dramática está ligada às políticas

<sup>8</sup> Poeta e cantor que declama ou canta os próprios versos e músicas ou os de outrem; trovador (MICHAELIS, 2022).

<sup>9</sup> Original em inglês: “[...] by a common black experience” (HUDLIN, 2004, p. 5).

<sup>10</sup> Original em inglês: “[...] was considered a plague from which they wished to escape. Having ignored the depth of their own experience, they wrote escapist literature that was usually shallow and artificial” (HUDLIN, 2004, p. 7).



quando, numa indústria predominantemente branca, há o reconhecimento da posição negra. Assim, percebe-se que a produção negra no teatro norte-americano, impulsionada pelo movimento do início do século XX, reflete que, pela citação em Goddard (2015, p. 13), a problematização de Michael Buffong considera um problema dos escritores negros: esses autores escrevem o que querem, ou o que querem que seja produzido? É com essa questão que iniciaremos o próximo tópico.

Assim como o *Harlem Renaissance*, o teatro negro britânico representa, de modo significativo, a resistência. De acordo com Goddard (2015, p. 7) foi por causa do assassinato do jovem negro Stephen Lawrence, em 1993, que o teatro negro teve referência para as produções posteriores. Motivado por questões raciais, o caso de Lawrence inspirou a abertura de discussões sobre as relações raciais, sociais e nacionais que rodeiam a produção dramaturgical no Reino Unido. A incidência de personagens jovens, negros em situação vulnerável e temas delicados para a comunidade negra revela o impacto do caso nas produções do novo milênio. Textos estereotipados e com a audiência predominantemente branca (GODDARD, 2015) revelam o público alvo dessas produções, apresentando, dentre as diversas problemáticas, uma, das diversas possíveis, interpretação e a intenção da produção do dramaturgo, refletida na interpretação do público. A falta de financiamento, entretanto, faz com que as companhias dedicadas ao teatro negro parem o funcionamento a partir dos anos 90, reflexo, também, da ação patronal que dava ao dramaturgo uma única opção: encontrar um lugar na indústria e produzir o que é viável de modo comercial (GODDARD, 2015).

Como uma das autoras que produzem a partir dos anos 80, Winsome Pinnock (*apud* GODDARD, 2015) deseja que suas produções não se limitem às companhias do *Black British Theatre*, mas também ao palco principal, considerando que o perfil da audiência mudaria, radicalmente, de acordo com a produção encenada. Por palco principal, se entende o contexto do termo *mainstream* utilizado por Goddard. Pelo dicionário de etimologias da língua inglesa, o termo é datado do século XVII e relacionado ao conceito de afluente principal de um rio (HARPER, 2022). Em complemento, pelo dicionário Cambridge (2022), o termo remete ao conceito de tradicional, algo que é utilizado e/ou aceito pela maioria das pessoas. Por tais definições, entende-se então, numa contextualização que o termo utilizado por

Goddard busca dar ao teatro negro um papel marginal<sup>11</sup> em relação à influência social e cultural do teatro feito por brancos.

### 3.1 *CLEAN BREAK*: UM TEATRO DE REINTEGRAÇÃO

Fundada em 1979 por duas detentas da prisão de segurança máxima localizada em Durham, um condado no nordeste da Inglaterra, a *Clean Break* é uma companhia de teatro que surge com um propósito claro: a reintegração de mulheres que, de alguma forma, foram envolvidas com o sistema de justiça criminal. Jenny Hicks e Jacki Holborough foram a uma encenação de *Jesus Christ Superstar*, adaptado do musical da Broadway, nos jardins da prisão e foram impedidas de assistir ao evento pela coordenadora de ala. No ano seguinte, se cruzaram novamente na prisão de *Askham Grange* e, com o apoio da diretora Susan McCormick, produziram uma adaptação de um texto dramático. Por conseguinte, a paixão pelo teatro floresceu (BREAK, 2022). A companhia possui critérios que refletem, pelo contexto sociológico, a importância desta reintegração social das detentas, ou de mulheres que detêm um relacionamento próximo com drogas lícitas e ilícitas ou, ainda, com quadro clínico de doenças mentais. A *Clean Break* é uma comunidade, que tem fundamentos voluntários e que trabalham com mulheres condenadas ou com risco de condenação. Baseadas em suas propostas de reintegração, oferecem atividades artísticas relacionadas à interpretação para essas mulheres (MILES e CLARK, 2006).

Caoimhe McAvinchey (2020), ao descrever as políticas de cuidado que estão envolvidas à ideologia da companhia, percebe que foi criada uma estrutura de cuidado para as mulheres que saíram ao alcance do bem-estar social, sendo objetos de estigma, regulação e punição por parte da sociedade. A autora ainda percebe que a população carcerária continua a crescer e observa que a característica em comum desta superlotação é a pobreza e a punição em sociedades neoliberais. Esta particularidade é enfatizada por Loïc Wacquant (2011, *apud* McAVINCHEY, 2020, p. 125), professor e sociólogo, ao mencionar que o estado tem as modalidades de bem-estar e justiça criminal como políticas públicas direcionadas ao pobre e que, o egoísmo ligado ao bem-estar e a generosidade do sistema de justiça criminal, sob a luz moralista são prejudiciais aos ideais democráticos.

---

<sup>11</sup> O tópico 1.3.1 aborda de modo aprofundado o conceito de arte periférica do teatro.

Ainda que, segundo o autor (2020), a predominância feminina na pobreza e a fusão entre bem-estar e a política criminal, pelas sociedades neoliberalistas, tornam as mulheres particularmente vulneráveis à punição e regulação. Menos de dez por cento das mulheres compõem a população carcerária e, em maioria esmagadora, são julgadas por crimes não-violentos, resultando numa pequena condenação e essas características refletem o perfil da mulher que está vulnerável à essa condição: pobres, desempregadas, desabrigadas e que possuem problemas de saúde física e mental. McAvinchey ainda reitera que são as mulheres que “‘vivem do governo’ e [...] com um registro criminal, possuem menos acesso ao trabalho formal e que, de certo modo, continuarão a ser punidas, econômica e socialmente, além da sua condenação” (2020, p. 126).<sup>12</sup> A integração da arte no cotidiano marginal é então, além de oportunidade, uma possibilidade para a diminuição da distância proporcionada pela desigualdade social.

### 3.1.1 O estilo de Winsome Pinnock

Goddard (2007) define que Pinnock, primeiramente, escreve peças realistas e que se encaixam, confortavelmente, com a nova tendência do teatro britânico. Observando a consideração da autora, é perceptível essa característica real no estilo de Pinnock visto que, a maioria de suas produções reflete o tipo de dramaturgia que ela deseja escrever, a qual tem a característica da dramaturgia tradicional europeia que descreve sobre os sujeitos de sua própria ascendência jamaicana. Winsome Pinnock, tendo trabalhado algumas vezes com a companhia, mostra em sua escrita o ativismo social que é perceptível nas produções da *Clean Break*. Desde narrativas que são sobre migração, reencontro e reintegração, a companhia e a autora são nomes influentes do teatro ativista. Numa problemática de identificação social, Pinnock também apresenta em seus escritos, a problematização de temas como identidade e linguagem, visto que radicada na Inglaterra e com ascendência jamaicana, Pinnock encontra-se com a cultura marginalizada dos migrantes caribenhos e se conecta com a expressão cultural britânica, sendo, então, considerada a autora que encontra os dois mundos dentro de suas produções. A identidade negra, em seus textos, é convergente à identidade feminista que, também,

---

<sup>12</sup> Original em inglês: ‘living off the state’ [...] a criminal record and the limited access to employment that this ensures means that many women continue to be further punished – economically and socially – beyond the term of their sentence (McAVINCHEY, 2020, p. 126).

faz parte das produções da companhia. A voz feminina e a voz feminina negra, são o contribuíram para a construção de uma identidade com rituais locais que se encontram com as migrações e, por fim, apresentam ao mundo suas dores e felicidades. Pinnock não se poupa em escrever personagens que fogem do estereótipo marginal, que possuem fluxo de consciência e problemáticas relativas à construção da própria identidade, mas também, observa de modo próximo, como seus textos são influentes para a construção do negro moderno.

### 3.2 AS PRODUÇÕES ATIVISTAS DA CLEAN BREAK

O fenômeno social que embasa a *Clean Break* é fundamental para o reconhecimento da influência social da companhia. Desde sua fundação, em 1979, autoras, diretoras e colaboradoras começaram a escrever seus próprios textos por estarem “cansadas de sempre atuar em papéis masculinos” (BREAK, 2022). A experiência na prisão de Durham, deu à Jenny Hicks e Jacki Holborough o suficiente para refletir em seus trabalhos posteriores. Dentro da prisão, Holborough trabalhou em *Killers* e *The Sin Eaters* e, com a parceria de Hicks, atuaram como vozes de apoio para a campanha de fechamento da prisão nos anos 80. Entretanto, apenas em 2005, a prisão teve suas atividades encerradas por ser inadequada a receber prisioneiras (BREAK, 2022).

Foi em 1978, que Hicks e Holborough se reuniram na prisão de Askham Grange, para o cumprimento do regime de liberdade condicional. Com o apoio da diretora Susan McCormick, ambas começaram a trabalhar com vinte prisioneiras para escreverem seus próprios textos. Entretanto, mesmo com o apoio da direção do presídio, as mulheres permaneciam sob olhares suspeitos por não serem adequadas ao sistema e nem por possuírem autorização para escrever sobre sua própria experiência prisional. Naquele mesmo ano, o grupo cria uma performance original intitulada *Efemera*. Como o cartaz de divulgação cita, é uma “peça original de uma companhia original” e que, ao ser vista pelo então diretor da York Arts Centre, impressiona e deseja que seja vista pelo público fora dos muros. O *Ask'em Out* se tornou o primeiro grupo de prisioneiras britânico a encenar fora da prisão, gerando um burburinho positivo na audiência sendo convidadas a encenarem no Royal Court Theatre, em Londres, no ano de 1979 (BREAK, 2022).

A partir de então, passam a performar como ex-prisioneiras. A primeira turnê, *A Question of Habit* e *Under Eros*, escrita por Jenny Hicks e Ros Davies, trouxe à

companhia reconhecimento e, mesmo em grupo, com constantes mudanças, a Clean Break era um “frágil grupo com membros que trocavam de localização e com datas de soltura diferentes”<sup>13</sup> (BREAK, 2022). Rapidamente, a companhia se consolida com poderosas e autênticas performances sobre mulheres, crimes e sobre a realidade social. Em 1980, retornam aos palcos com *Killers* de Holborough e *In or Out*, de Jenny Hicks e Eva Mottley. Os temas são desafiadores: mulheres em prisão perpétua, com saúde mental comprometida, greves de fome que, com uma marca humorística, trouxeram ao público um espaço essencial para debater tais tópicos.

Nos anos seguintes, foram escritos novos textos que foram encenados em turnês. Em Amsterdam, por exemplo, *Avenues*, *Decade* e *The Good Life* foram encenadas junto com *The Easter Egg*, que foi escrita pela fundadora da companhia *Women in Prison*, Chris Tchaikovsky. Foi em 1986 que a Clean Break estreou nos EUA com *The Sin Eaters* com direção da premiada Ann Mitchell. A turnê passou por Boston, Nova York e pelas prisões espalhadas no país, inclusive a prisão feminina do Iowa, nos EUA. Na televisão, as aparições começaram com a filmagem de *Killers*, com reportagens sobre as condições dentro da prisão e com um documentário da rede BBC chamado *Women of Durham Jail* (BREAK, 2022). O ativismo motivou a formação da companhia que, mais tarde, se torna referência para as atividades de reintegração das mulheres condenadas ou que, por quaisquer que sejam os motivos, tiveram contato com o sistema de justiça criminal.

Ao completar dez anos, após a turnê de *The Sin Eaters*, Holborough deixa a companhia para encontrar novas oportunidades como dramaturga. Torna-se, em 1987, escritora residente no Bush Theatre produzindo o texto *Garden Girls* que foi premiado com dois Time Out London Awards, inclusive com o prêmio de melhor peça e nomeado ao Evening Standard Drama Award. Hicks, por outro lado, foca na fundação da companhia trabalhando para trazer à Clean Break fundos financeiros, o status de instituição filantrópica e uma base, para suas atividades (BREAK, 2022). Com a saída de uma das fundadoras, a companhia volta a trabalhar com a diretora Ann Mitchell e com RSC<sup>14</sup> para criar *Voices from Prison*, uma produção feita pelas mulheres da companhia que foi apresentada em Barbican, no ano de 1987. No ano

---

<sup>13</sup> Original em inglês: “fragile group with members shifted around from one prison to another and each with different release dates”.

<sup>14</sup> Royal Shakespeare Company.

seguinte, em 1988, Rena Owen escreve *Te Awa I Tahutu (The River That Ran Away)*, sobre uma jovem de etnia maori que foi presa na Inglaterra por posse de drogas. O ano de 1989 é marcado pelo décimo aniversário da companhia com *Open Secrets*. E, com a garantia de um espaço e permanência dos trabalhos, Hicks deixa a companhia (BREAK, 2022).

A partir dos anos 1990, a companhia passa a trabalhar com autoras que não tiveram experiência carcerária. Bryony Lavery escreve *Wicked* nesse mesmo ano e, com a experiência adquirida ao longo dos dez anos de trabalhos, a companhia consegue montar uma estrutura de contratação das melhores artistas do Reino Unido: escritoras, diretoras e designers e, com a estrutura organizada pelas fundadoras, consegue dar base às novas escritoras para encenar os desafios enfrentados pelas mulheres que estão envolvidas com o sistema de justiça criminal. As turnês, de sucesso pelas prisões britânicas, produziram obras que são marcadas pela preocupação social e a boa recepção do público.

### 3.2.1 *Head-Rot Holiday*, de Sarah Daniels

Produzida pela companhia, em 1992, a peça apresenta a vida de três mulheres que vivem num “hospital especial”, um eufemismo para prisão psiquiátrica, e são dadas como mentalmente incapazes, sendo controladas pela sociedade. Dee, Ruth e Claudia estão no hospital por motivos diversos. Dee acredita que está no fim de sua vida; Ruth é resistente a acreditar que sua vida não é fictícia, ou seja, parte da sua imaginação e Claudia, uma mulher negra e mãe, é arrogante demais para acreditar que está nesta situação. Todas estão se preparando para a noite de natal e, numa interação indesejada e forçada com os internos, elas não conseguem aproveitar o feriado da forma como gostariam. Apresentando o mundo secreto dos “hospitais especiais” como os de Broadmoor, Rampton e Ashworth<sup>15</sup>, Sarah Daniels aborda tópicos e questionamentos relevantes para o tratamento, o quão terapêuticas são as instituições e como, mesmo dependentes emocional e economicamente, as mulheres são submetidas às instituições médicas sob o comando masculino e que, apesar de tudo, tentam apoiar e abraçar umas às outras (PARK, 2013).

---

<sup>15</sup> Hospitais psiquiátricos de segurança máxima localizados na Inglaterra.

### 3.2.2 *Mules*, de Winsome Pinnock

A primeira “encomenda” feita, a pedido da companhia, pela autora Winsome Pinnock, *Mules* estreia, em abril de 1996, apresentando três jovens em pânico dentro de um luxuoso quarto de hotel. O motivo? As jovens são “mulas de luxo” e um dos parceiros fugiu com as drogas que deveriam ser entregues naquele dia em Amsterdam e que, se não forem feitas, as deixarão perdidas. Saídas de origem pobre para a vida de luxo graças ao trabalho de mula, elas notam-se perdidas e desejam não perder este emprego (BREAK, 2022). Encenada pela primeira vez no Royal Court Theatre, foi reproduzida no evento de 40 anos da Clean Break como uma forma de apresentar ao público como aconteceu a relação de peças sob encomenda ainda nos anos 90. Com uma pesquisa realizada em parceria com o setor voluntário de apoio internacional Hibiscus, Pinnock passou pela Jamaica e pelo Reino Unido afim de pesquisar sobre as experiências carcerárias femininas e, também, guiando um curso de escrita criativa com as presas. Em razão da comemoração aos 40 anos da Clean Break, a peça foi exibida no Swiss Cottage Gallery de 24 de junho à 31 de julho do ano de 2021 (BREAK, 2022).

### 3.2.3 *Yard Gal*, de Rebecca Prichard

A trama de Prichard segue um casal que, ao passar por momentos difíceis com sua gangue em Londres, são colocados à prova quando Marie é esfaqueada por Wendy, de uma gangue rival, e descobre que está grávida. Entretanto, o bebê não impede Marie de ir atrás de vingança fazendo com que Boo, a namorada e uma verdadeira amiga, leve a culpa pelo assassinato. Enquanto Boo cumpre sua pena, Marie dá à luz e isso muda sua vida tornando-se, então, a prova final para a amizade das duas meninas. Desenhando a vida no limite, o texto de Rebecca Prichard foi escrito para a companhia em parceria com o Royal Court Theatre, sendo encenado pela primeira vez no ano de 1998.

### 3.2.4 *Hyacinth Blue*, de Kara Miller

Esta peça conta a história de três prisioneiras: Patience, Albina e Charlotte. Enquanto Albina faz o cabelo de Patience, as vozes femininas se entrelaçam e planejam sua fuga, num dia e num momento propício. Kara Miller, crescida na região do Caribe, foi para a Universidade de Oxford estudar direito e assim, passa a produzir seus textos dramáticos (BREAK, 2022). Gabrielle Griffin (2003, p. 222) salienta que é

com uma solução desastrosa que a peça se desenvolve e apresenta ao público personagens que estão presas em fantasias de liberdade, reconciliação e afirmação que leva as mulheres à preparem a própria morte. Um texto que é marcado pela fantasia e pela obsessão das personagens em criar um mundo particular (BREAK, 2022).

### 3.2.5 *Apache Tears*, de Lin Coghlan

Lin Coghlan, depois de passar três meses como tutora de escrita criativa na prisão de Holloway, dá vida para Viv, Merle e Sandy. A primeira, descendente de indianos Apaches, acredita que o Espírito Santo é um passarinho; Merle sofre por perder a oportunidade da maternidade e Sandy é uma professora de artes que nunca esteve numa prisão (BREAK, 2022). Vencedora do Peggy Ramsay Award, a peça foi considerada uma linda resposta poética para as profundas feridas mentais que podem acompanhar as mulheres encarceradas (STANDARD, 2000).

### 3.2.6 *Nightingale and Chase*, de Zinnie Harris

Um casal que está envolvido num jogo sentimental encontra-se numa situação em que conseguirá se resolver desta vez. Enquanto Chase espera para ser liberada da prisão, Nightingale está à sua espera. Nightingale, um homem com seus quarenta anos e Chase, uma jovem ainda nos vinte, percebem que, desta vez, tudo está sob controle e conseguirão se resolver, mesmo tendo algo neles que faz com que pareçam ser um casal improvável (BREAK, 2022). Numa amostra da dolorosa readaptação à liberdade, Harris apresenta a difícil relação de um casal que está em momentos opostos e que são confrontados, a todo momento, pela confusão de emoções que são intensas a cada personagem (BILLINGTON, 2001).

### 3.2.7 *Inside Out*, de Tanika Gupta

Desenvolvida num workshop de escrita dentro da prisão feminina de Winchester, *Inside Out* trata do relacionamento fraterno entre duas irmãs, Affy e Di que, ansiosas para escapar de uma vida violenta, trocam o sonho pela traição o que gera resultados devastadores. Com uma história provocante e divertida, Gupta retrata a luta de duas irmãs para mudar de vida (BREAK, 2022).



### 3.2.8 *CHARGED*, de E.V. Crow, Sam Holcroft, Rebecca Lenkiewics, Chloë Moss, Winsome Pinnock e Rebecca Prichard

A coletânea de textos *Charged* foi produzida pela companhia, pela primeira vez, no ano de 2010, no Soho Theatre, em Londres, e reúne seis peças escritas pelos mais distintos nomes femininos do teatro britânico atual, explorando a realidade da vida das mulheres que, de alguma forma, foram influenciadas pelo sistema de justiça de criminal e por drogas. *Fatal Light*, de Chloë Moss, fala sobre a difícil separação entre uma jovem mãe e sua filha; *Dream Pill*, de Rebecca Prichard, que apresenta a dura realidade de duas crianças que foram forçadas a entrar na prostituição; *Doris Day*, de E V Crowe, sobre dois policiais que tem diferentes expectativas sobre sua profissão; *Dancing Bears*, de Sam Holcroft, sobre o conceito distorcido de lealdade e violência em gangues adolescentes; *That Almost Unnameable Lust*, de Rebecca Lenkiewicz, que apresenta uma escritora realizando trabalhos com as mulheres dentro do presídio; e *Taken*, o objeto de estudo deste trabalho, de Winsome Pinnock, um drama no qual uma mãe é confrontada pela criança que ela teve, de alguma forma, que abandonar (BREAK, 2022).

Além dos textos apresentados acima, outros também foram produzidos pela companhia<sup>16</sup>. Todos os textos com temáticas pertinentes ao universo do sistema carcerário, as dificuldades de liberdade após um tempo na prisão, a readaptação e os dilemas enfrentados pelas mulheres que são vítimas de violências e que buscam, por meio da violência, uma forma de sair dessa submissão. A partir desse panorama de produções, entende-se o papel social essencial que, ao longo de quarenta anos, a companhia vem prestando à sociedade britânica. Com trabalhos dentro das prisões femininas, com workshops de escrita, o acesso à arte proporciona à essas mulheres uma oportunidade de se reconectar com o mundo exterior do qual tiveram que ficar isoladas pelos motivos mais variados.

Neste capítulo, tratamos do panorama do *Black Theatre* e a influência de movimentos sociais, como o *Harlem Renaissance*, na construção da identidade dramática marginal na sociedade britânica. Vimos, também, como se deu a consolidação do *Black British Theatre* e como as autoras se consolidaram no

---

<sup>16</sup> As produções da companhia podem ser vistas em: <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/>  
Acesso em: 11 de dez. de 2022.

*mainstream* dramaturgico londrino expressando a identidade negra e as suas particularidades em relação à predominância branca na produção teatral. Além disso, abordamos a companhia Clean Break e, em partes, sua ampla produção dramaturgica e seu papel social ao longo de quarenta anos de trabalhos sociais realizados com as detentas do Reino Unido. Pensando nisso, no próximo capítulo, trabalharemos, exclusivamente, com Winsome Pinnock. Um dos maiores nomes da dramaturgia britânica contemporânea.

#### 4 WINSOME PINNOCK: A JAMAICANA DO MAINSTREAM

De ascendência caribenha, Winsome Pinnock nasce em Islington, uma cidade que fica ao Norte de Londres. Com uma biografia que dispensa informações particulares, a autora é vencedora de inúmeros prêmios. Neste terceiro capítulo, abordaremos, então, o *estado d'arte* de Pinnock, bem como tópicos relevantes que são essenciais para a análise de sua produção dramática. Parte da segunda geração de negros que estão em Londres, Winsome Pinnock, nos anos de 1980, aparece no cenário dramático londrino estabelecendo-se como uma escritora que aborda os temas relacionados ao povo negro e contribuindo para a autonomia criativa dos autores. Heidi Stephenson e Natasha Langridge reconhecem a autora como uma das poucas que é conhecida e celebrada pelo *mainstream* britânico. Suas produções exploram temas sensíveis, que trabalham com a identidade cultural e com a reconciliação de ideais neocolonialistas sobre a beleza, linguagem e a sexualidade (GODDARD, 2007, p. 57). Com ideais feministas, a autora escreve textos realistas que se encontram, de modo confortável, como o novo teatro britânico e que é visto em suas obras produzidas ainda no início de carreira, em meados dos anos 80. Seus textos são estudados por autoras como Lynette Goddard (2007, 2015) e Gabriele Griffin (2003, 2006) que, com aporte teórico, observam temas comuns: política, identidade e localização.

Num momento de renascimento cultural (GODDARD, 2015), Pinnock é a “porta-voz” do movimento negro no *mainstream* por sentir que suas obras não deveriam estar limitadas ao teatro negro, mas também, ao espaço que é dado ao *mainstream* e ainda salienta que é quando uma escritora como ela se apresenta num grande palco, a audiência pode ser vista de modo radicalmente diferente. A autora ainda é cuidadosa ao completar que ainda é difícil para dramaturgos negros permanecerem numa carreira em relação aos escritores brancos. É possível, ainda, que esse renascimento, seja um reflexo do movimento negro norte-americano *Harlem Renaissance*, o qual busca dar a voz à cultura negra e que, de forma particular, representa uma parte da cultura marginal (GODDARD, 2015).

É em 1986 que estreia com *The Wind of Change*, uma obra que marca o início da carreira da autora que, por esses dias, está com *Rockets and Blue Lights* sendo encenada no National Theatre. Com quase 40 anos de carreira, a autora coleciona prêmios e um espaço consolidado no grande teatro britânico. Embora existam poucos

registros de sua vida pessoal, é pelo seu trabalho que notamos o engajamento social e a relevância da representação negra no *mainstream* britânico. Goddard (2015), numa reflexão relevante, se questiona se os escritores negros escrevem o que desejam ou escrevem o que desejam que seja produzido pela grande mídia dramática e, ao ler a obra de Pinnock, dá ênfase ao principal tema abordado pela autora na maioria de suas obras: identidade.

Winsome Pinnock combina, em toda a sua obra, uma gama de temas relevantes para a representação negra e das representações ficcionais que evidenciam a experiência política e social que os indivíduos negros são submetidos no Reino Unido. Com uma poética que apresenta a luta do povo negro, Pinnock é uma a maior dramaturga “não-branca” que escreve sobre a realidade do povo marginal britânico. Pensando nisso, trazemos, a seguir, um compilado das produções da autora dos anos 80 até os dias atuais, com a proposta de apresentar ao leitor sua estética, as temáticas abordadas por suas obras e conduzir os leitores desta pesquisa à leitura de outras obras da madrinha do teatro britânico, que possui como tema central a preocupação social, em especial com as mulheres em situação de vulnerabilidade. Essa reflexão, é tema frequente na poética da autora: abandono, mulheres que lutam por sua posição na sociedade e de movimentos imigratórios, são abordados em suas obras aqui relacionadas. Situadas em Londres, ou na Jamaica, as peças possuem similaridades que, em grande parte, pode ser enlencado como uma expressão da comunidade negra imigrante.

#### 4.1 *THE WIND OF CHANGE: A PLAY FOR YOUNG PEOPLE* (1986)

Situada no final dos anos 60, o texto conta a história de Ruth, uma jovem jamaicana que viaja para Londres em busca do seu certificado SRN<sup>17</sup>. Seu objetivo é ser a melhor enfermeira jamaicana desde Mary Seacole<sup>18</sup> e, naquele ano, percebe que os jovens estão entretidos com músicas, moda e clubes. A jovem, entretanto, não estava preparada para as atitudes dos brancos em relação às pessoas negras. Escrita em 1986, a peça teve sua primeira montagem em 1987 pela companhia Half Moon

---

<sup>17</sup> State Registered Nurses (SRN) é um certificado de registro de enfermeiros que surgiu na Inglaterra e no País de Gales após a introdução da lei de registro dos enfermeiros, em 1919 (COLLECTION, 2022).

<sup>18</sup> Mary Jane Seacole (1805-1881) foi uma enfermeira jamaicana que se destacou por sua dedicação durante a Guerra da Crimeia que, ao ser recusada pela comitiva de Florence Natingale por ser negra, foi com recursos próprios e pôde, com limitações, ajudar inúmeros soldados feridos em batalhas (FONSECA, 2020).

Young People Theatre e, durante aquele ano, esteve em turnê pelas escolas, pelas universidades e pelos clubes situados em Londres. Marla Bishop escreve em sua crítica que a peça apresenta “uma incrível composição de drama educacional e informativo compactado em uma hora e quinze de apresentação”<sup>19</sup>; Denis Kamba, por outro lado, enfatiza o pessimismo da história que foca no triste relato das lembranças de como os imigrantes eram tratados nos anos 50 e como “seria uma excelente história, se não fosse tão pessimista”<sup>20</sup> (HALF MOON, 2016).

#### 4.2 *LEAVE TAKING* (1987)

Produzida pela primeira vez em 1987, *Leave Taking* é um texto que parecer dar, ao teatro britânico, a noção do quão impactante é o sentimento de pertencimento numa determinada cultura. Uma mãe, Enid, e suas filhas, Del e Viv, de ascendência caribenha, são protagonistas da trama que aborda a alma, religião, cultura e a noção de pertencimento do espectador. Enid leva suas filhas até a *obeah*<sup>21</sup> da localidade em busca de cura espiritual tradicional caribenha e, conforme a trama se desenvolve, segredos são revelados. Após 30 anos do lançamento do texto *Leave Taking* de Winsome Pinnock foi reencenada. Com uma produção que apresenta os problemas enfrentados por imigrantes, *Leave Taking* é avaliada por Michael Billington (2018) como “[...]um retrato angustiante das famílias imigrantes que buscam descobrir a que lugar pertencem num mundo nada acolhedor”<sup>22</sup>.

#### 4.3 *A ROCK IN WATER* (1989)

Inspirada na vida e obra de Claudia Jones, “a mãe do carnaval de Nothing Hill” (NASAR, 2022), *A Rock in Water* apresenta, em sua trama, os dramas de uma jovem caribenha que, ainda na infância, vai aos EUA e torna-se ativista política, jornalista e membro ativo do partido comunista norte-americano. Exilada em 1955 no Reino Unido, faz de Londres sua nova casa. Sua luta contra a intolerância e contra o racismo continua na capital britânica, e em 1958 funda a Gazeta das Índias Ocidentais<sup>23</sup>, que atua na campanha contra a discriminação social. A peça tem como protagonista a vida

<sup>19</sup> Original em inglês: An amazing amount of educational and informative drama is packed into this one hour fifteen minute play, [...].

<sup>20</sup> Original em inglês: An excellently performed if somewhat pessimistic story.

<sup>21</sup> Uma crença caribenha popular entre os negros que é caracterizada pelo uso de rituais mágicos para afastar a má sorte (GODDARD, 2007).

<sup>22</sup> Original em inglês: [...] portrayal of the anguish faced by families seeking to discover where they belong in a less than welcoming world.

<sup>23</sup> Original em inglês: West Indians Gazzete (NASAR, 2022).

da jovem Jones e mostra, de forma rica, a influência de apenas uma “pedra” em todo o “mar”. Numa análise sobre o título do texto, o ensaio publicado pela Paper Rap (2019) mostra que numa interpretação, pode ser visto como o mar e sua força ao atingir uma rocha, enquanto noutra, pode ser interpretado como um indivíduo que é engolido pela água. E em ambas as interpretações temos metáforas que são relevantes e, como acréscimo, pode-se sugerir que o título também infere o efeito Doppler<sup>24</sup>, ou seja, o impacto que tem a atuação particular de um indivíduo em toda a sociedade.

#### 4.4 *A HERO'S WELCOME* (1989)

Numa amostra sobre como a Segunda Guerra Mundial afetou não somente a Europa, Winsome Pinnock apresenta, num texto situado na região caribenha, a história de três amigas, Minda, Sis e Ishbel que perguntam à Nana, a mais velha, uma maneira de encontrar o amor. Enquanto seguem as orientações de Nana, Len, o amor de Sis, retorna da Inglaterra após lutar na Segunda grande Guerra. Neste retorno Len conta suas heroicas histórias inspirando o jovem Charlie a ser um soldado também. Enquanto alguns personagens desejam ir à Inglaterra, Sis deseja permanecer na região querendo morrer onde nasceu. Entretanto, a ida à Londres dá a esperança de uma vida melhor, mas na verdade é recheada de conflitos raciais (BILLINGTON, 2016). É em *A Hero's Welcome* que Pinnock situa o leitor de sua origem caribenha, já pela “localização nas Índias Ocidentais, no ano de 1947” (PONNUSWAMI, 2000, p. 227). A trama se desenvolve mostrando como a terra natal, também, é um personagem fundamental.

#### 4.5 *MULES* (1996)

Apresentada em tópico anterior<sup>25</sup>, a obra é a primeira encomenda da autora para a companhia Clean Break. Contando a história de três “mulas” do tráfico, o texto é situado dentro de um universo em que a identidade é construída a partir das vivências particulares das pessoas negras que estão à margem na sociedade britânica. Foi durante a programação de quarenta anos de fundação da companhia que Olga Heaven MBE, fundadora da *Hibiscus*, que participou junto com Winsome Pinnock da descoberta do processo criativo por trás da escrita de *Mules*. Durante a

---

<sup>24</sup> "Efeito Doppler é um fenômeno ondulatório caracterizado pela mudança do comprimento de onda ou da frequência de uma onda emitida por uma fonte que se movimenta em relação a um observador." (HELERBROK, 2022).

<sup>25</sup> Verificar item 4.2.2 do capítulo anterior.

parceria, Pinnock viaja por prisões no Reino Unido e na Jamaica e guia cursos de escrita criativa, o que viabiliza o enredo de *Mules* (BREAK, 2022). Um texto que enfatiza as emoções e os desejos das protagonistas em mudar de vida, *Mules* apresenta ao público o quão longe pode ir alguém por uma vida tranquila.

#### 4.6 CAN YOU KEEP A SECRET? (1999)

Inicialmente associada ao assassinato de Stephen Lawrence<sup>26</sup>, *Can You Keep a Secret?*, na verdade, é inspirada noutro caso o qual Winsome Pinnock comenta numa entrevista com o escritor Jim Mulligan (2022). A obra acompanha o drama de Kate e Aleysha que são testemunhas da briga entre Derek e Sean. Com uma linguagem chocante, provocativa e emocionante, observamos Pinnock descrever que, embora seja errado, Kate mantém em segredo o que presencia para proteger Sean, por quem está apaixonada. A autora considera que o texto é sobre amizade, lealdade e posicionamento numa sociedade que considera o segredo menos doloroso que a morte de um jovem negro. Como anteriormente citado, o caso de Lawrence tomou proporções inimagináveis, entretanto, é a morte de um jovem asiático que foi denunciada pela namorada de um dos assassinos. A mulher estava no dilema da denúncia à polícia por ser julgada por uma sociedade que simplesmente deixaria o caso passar. A motivação da autora, então, passa a ser o ato heroico da mulher e não “apenas” o caso de assassinato que, embora seja um crime, foi revelado pela coragem da mulher.

#### 4.7 WATER (2000)

Um texto que foge do protagonismo feminino, em *Water* os protagonistas que recusam o papel de vítima. Gabriele Griffin (2006, p. 218), ao estudar a obra de Winsome Pinnock, considera que *Water* é um texto sobre “as estratégias do povo negro para viver numa Grã-Bretanha urbana, num ambiente multicultural em que os legados do império estão ainda presentes<sup>27</sup>”. Ed, um jornalista, e Della, uma bem-sucedida artista, pertencem à segunda geração de migrantes que se integram ao estabelecido pelos brancos, explorando os estereótipos da identidade negra ao mesmo tempo que nega suas histórias pessoais para alcançar o sucesso. Della se

<sup>26</sup> Ocorrido em 1993, o jovem Lawrence, com apenas 18 anos, foi esfaqueado até a morte num ponto de ônibus. O crime, na época, foi atribuído à uma gangue de jovens brancos e, por um racismo institucional da polícia metropolitana londrina, não foi adequadamente investigado. Somente no ano de 2012, dois homens, que alegaram inocência, foram condenados pela justiça britânica (BBC, 2012).

<sup>27</sup> Original em inglês: about black people’s strategies for living in urban Britain, a multicultural environment in which the legacies of empire are still all too present (GRIFFIN, 2006, p. 218).

apropriada de uma história estereotipada de pobreza e abuso de drogas, utilizando em sua autobiografia como uma história de superação enquanto Ed, tenta se dissociar desse contexto anterior, o qual seu irmão ainda pertence. No decorrer do texto, ambos contam as suas histórias e, como dito anteriormente, compõem a estratégia de sobrevivência negra. Numa equidade especial, *Water* apresenta desafios que se aplicam aos negros e aos brancos.

#### 4.8 ONE UNDER (2005)

Ao observar as considerações de Goddard (2007, p. 196) sobre a escrita de Winsome Pinnock, a autora utiliza uma citação de uma entrevista que foi divulgada junto ao programa de *One Under*. Nesta, Pinnock reitera seu compromisso em escrever papéis complexos e que continuaria resistindo ao estereótipo que envolve a escrita negra: temas que reduzem a atuação negra à temas essenciais. *One Under* é situada na cidade de Londres e numa Londres subterrânea, a peça foca na experiência do maquinista Cyrus e as suas reações e emoções quando se depara com alguém se atirando aos trilhos do trem. A partir disso, Cyrus parte num jornada para compreender por que Sonny, o suicida, resolve acabar com a própria vida. Considerada pela autora como mais do que “questões raciais”, o texto é uma “exploração da vida” e da compreensão dela (GRIFFIN, 2006, p. 200).

#### 4.9 IDP (2006)

Localizada na região nordeste da África, o conflito da região de Darfur, no Sudão, inspira a série de sete *short plays* e conta com *IDP*, texto de Winsome Pinnock. *How Long is Never? Darfur - a response*, é uma coleção de textos que, produzida pelo Tricycle Theatre de Londres tem a proposta de estimular o debate sobre o conflito iniciado em 2003, na região norte-africana. *IDP* mostra uma mãe que se recusa a reconhecer a filha que, ao ir buscar lenha fora do acampamento, foi violentada e torturada. Michael Billington salienta a missão do teatro ao considerar que

“[...] onde em Londres seria possível encontrar uma discussão inteligente sobre o prolongamento da crise local e a resposta internacional à isso? Esta, é uma potente lembrança de que o teatro, além da infinidade de outras funções, tem a missão de informar” (2006).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Original em inglês: [...] And where else in London would you find such an intelligent post-show discussion about the extent of the crisis and the international response to it? It is a potent reminder that theatre, among its myriad other functions, has a mission to inform (BILLINGTON, 2006).



#### 4.10 THE PRINCIPLES OF CARTOGRAPHY (2017)

Apresentando, de modo contextualizado, a realidade dos negros na sociedade britânica, Pinnock, em *The Principles of Cartography* compõe as vozes que gritam, no ano de 2017, sobre o quanto as vidas negras importam. Feita sob encomenda para o conjunto de peças que seriam encenadas, naquele ano, na reabertura do Bush Theatre, em Londres. Paola Prieto Lopez, ao estudar o ativismo coletivo nas obras britânicas, observa o mapeamento da luta realizado por Pinnock. Lopez (2020) conceitua em seu artigo que a autora foca na brutalidade da polícia britânica em relação às pessoas negras tentando mapear histórias em que a narrativa foca no estado da violência e do movimento “Black Lives Matter”. A peça, apresenta duas mulheres que, frequentemente, se encontram nas ruas londrinas e de um jovem rapaz que, também de modo frequente, é abordado pela polícia. Os três personagens, pertencentes à diferentes gerações, compõem a narrativa de modo que, a conexão entre eles, vai além do racismo institucional, mas também, com o racismo genealógico, resultado do tráfico negreiro dos séculos passados, que é percebido em ambos lados do atlântico (LOPEZ, 2020).

#### 4.11 ROCKETS AND BLUE LIGHTS (2018)

Uma das mais recentes produções de Pinnock, *Rockets and Blue Lights* foi encenada, pela primeira vez, em Londres e já deu à autora prêmios como Alfred Fagon no ano de 2018. O texto conta a história de uma jovem atriz, Lou, que, num set de filmagens sobre JMW Turner, um artista da era vitoriana, é pega por uma história mal resolvida. Enquanto o enredo corre nos dias atuais, em 1840, os londrinos Lucy e Thomas tentam entrar num acordo sobre o significado de liberdade. Nessa movimentação entre o passado e o presente, os personagens e o público embarcam numa viagem no tempo recheada de significados e a ressignificação de sentidos que eram impostos. Considerada ambiciosamente humana, urgente e importante, com uma intensa poesia visual e com uma poderosa carga emocional, é uma obra de remarca a carreira em construção de Winsome Pinnock. Encenada no National Theatre, a obra é percebida como um drama que precisa ser visto pelo público (SIERZ, 2021) e como uma criação gigante e complexa que, ao final, é a história das multidões (AKBAR, 2021).

#### 4.12 TITUBA (2016)

Parte da coletânea de textos selecionados por Sue Parrish para a publicação de *Women Centre Stage*, Tituba é um monólogo sobre a Índia Tituba, uma mulher escravizada que, durante o século dezessete, teve um papel fundamental em todo o caso das Bruxas de Salem. Com poucos dados registrados, Tituba foi uma das escravas compradas pelo reverendo Samuel Parris que, pelo relato das filhas, ordenou que todas as pessoas que tivessem atitudes suspeitas, fossem investigadas e, quando comprovado, condenadas à forca. A maioria dos investigados eram mulheres e, uma delas, a bruxa negra de Salem, era Tituba. Não se sabe, exatamente, de qual parte da América do Sul é a sua origem, entretanto, se acredita que seja da região da atual Venezuela e, por ter origem indígena e pelo contato anterior com a natureza, a manipulação de ervas e conhecimento sobre as energias, levantaram as suspeitas na escrava. Utilizando os argumentos a seu favor, Tituba alegou que por ter nascido para servir, “o demônio veio [...] e ordenou que eu o servisse” (MALVA, 2020). Presa por pouco mais de um ano na prisão de Boston, a mulher foi absolvida e vendida, novamente, a um desconhecido desaparecendo, então, dos registros históricos (MALVA, 2020).

#### 4.13 OUTRAS PRODUÇÕES

Ainda há outras obras que não foram relacionadas. Sejam pela escassez de menções ou, ainda, por serem produções fora do ambiente dramatúrgico. *Picture Palace*, por exemplo, é um texto encenado em 1988 que conta a história de um simples cinema local em que os recepcionistas Jo, Tilly e Gwen buscam formas de escapar do tédio e, para isso, escapam para dentro da grande tela de cinema. No ano de 2022, a autora apresentou alguns de seus textos, novamente, nos palcos: *Leaving Taking*, *One Under* e *Rockets and Blue Lights*, que levaram aos palcos as palavras de Pinnock. A autora contribui, também, com produções no rádio, como adaptações para as rádio-novelas da BBC e, também, como co-autora de textos televisionados (PINNOCK, 2019).

##### 4.13.1 A diáspora caribenha

Stuart Hall (2003, p. 15) ao refletir sobre a diáspora, narra os eventos que marcaram o início da migração caribenha para o Reino Unido no pós-guerra. Essa migração, iniciada em 1948, é comemorada em 1998 como a “irreversível ascensão

da Grã-Bretanha multirracial” (HALL, 2003, p. 25). A migração, então, lança luz à complexas relações de nação e identidade numa era em constante globalização. É com essa primeira chegada de imigrantes ao Reino Unido que são formados os primeiros assentamentos negros na região. Entretanto, observando a problemática relacionada à noção de pertencimento caribenha, ou seja, a noção de fronteira do colonizado, expressam a dificuldade de expressão do pertencimento. Entretanto, é o autor (2003, p. 27) que afirma a multiplicidade de identidades que são reflexo da diáspora. Por isso, a construção do sujeito, seja na obra de Winsome Pinnock, ou ainda nas vozes negras do Reino Unido, passa por um processo de construção de identidade, de vozes que vieram de um espaço colonizado e passaram a construir sua nova história.

## 5 TAKEN, DE WINSOME PINNOCK

Escrita sob encomenda para a *Clean Break*, *Taken* faz parte da conjunto de seis peças, *Charged*, publicada em 2010. Em tópico anterior (ver 4.2.8), obtivemos um breve resumo das obras que fazem parte da coletânea, entretanto, por ser objeto de estudo deste trabalho, neste tópico, pretende-se abordar de modo aprofundado as desventuras de *Taken*, e seu enredo, pontuando, de modo crítico, as dificuldades de tradução. Num apartamento situado no subúrbio de Londres, uma mulher, recém saída da reabilitação, vive uma vida cotidiana quando é abordada por uma jovem com um bebê num carrinho.

É com esse cenário que a peça se inicia apresentando, ao leitor e ao público, Nola, Della e o bebê, que, mais tarde, descobre-se se chamar Della, assim como a personagem. Outra personagem essencial para a narrativa, é Nana Nola, que, pela senilidade, precisa de cuidados constantes e se apresenta na narrativa de modo vulnerável, tentando deixar de lado um passado com segredos que, até então, achava que teria esquecido. Com um diálogo simples e com um fluxo de consciência perceptível mesmo num texto teatral, Pinnock escreve seus personagens em conflito. Nola, a jovem, é a criança que sua mãe, Della, teve que desistir anos antes. A trama acontece de modo intenso e a ausência de divisão em atos, leva o leitor à uma linearidade que, no teatro, poderia ser confundido com um monólogo. O cenário, também, é uma parte integrante do texto teatral visto que, é pelo congelamento do espaço que percebe-se a intensidade da narrativa e, com a ausência de mudanças no cenário, a proposital estranheza ao exterior. *Taken* apresenta, de modo dramático, a questão da invisibilidade feminina após a reabilitação, ou a prisão, e como as mulheres perdem as suas vidas, seus filhos e seus empregos ao se verem envolvidas com o crime (GARDNER, 2010).

Com pouco desenvolvimento teórico sobre esta obra, em específico, Winsome Pinnock é reconhecida como a *Godmother of Black British Theatre* (nota) não apenas por suas produções desde os anos 90, mas também, pela intensidade que seus personagens apresentam, bem como, a relevância social de cada discussão. É com *Taken* que, em solo brasileiro, a autora estréia com sua primeira obra traduzida para a língua portuguesa. Encenada inicialmente em 2010, a publicação em livro foi lançada pela editora Nick Hern Books. Dividida em duas sequências durante a produção, no lançamento em livro, a editora optou por manter as duas sequências de

três peças agrupadas por temática. *Dream Pill* de Rebecca Prichard, *Fatal Light* de Chloë Moss e *Taken* de Winsome Pinnock abordam o tráfico sexual infantil, as mães que são separadas dos filhos enquanto estão na prisão, diagnósticos incompletos de saúde mental e os efeitos das drogas ilícitas no ambiente familiar (CLOWNS, 2010). Ainda de acordo com o *blog* *There Ought To Be Clowns* (2010), de significativa participação no cenário crítico da dramaturgia britânica, a primeira parte de *Charged* é

[...] conseqüentemente, é a parte mais difícil de ser vista, com uma desconfortável intensidade de emoções, começando com a angustiante *Dream Pill* que ainda me assombra, indo para a dolorosa separação de materna em *Fatal Light* e com ruptura da conexão familiar em *Taken*.<sup>29</sup>

É com essa ruptura familiar que se encontra, no texto, a proximidade necessária para o texto ser recepcionado no polissistema literário brasileiro. Pensando nisso, no próximo tópico, observaremos a estética literária de Winsome Pinnock e como seu estilo reflete no projeto de tradução desenvolvido para este trabalho de pesquisa e, também, a tessitura do projeto tradutório para a realização da transposição linguística e cultural de *Taken* para o português brasileiro com suas respectivas reflexões.

### 5.1 SKOPOS E TELOS: AS MOTIVAÇÕES PARA A TRADUÇÃO DE *TAKEN*

A tradução da obra ocorreu no ano de 2021. A partir da versão do Kindle, *Levada* começou a ganhar forma ainda no primeiro ano de desenvolvimento desta pesquisa. A escolha da obra ocorreu em 2018, quando percebemos a escassez de autores afrodescendentes no polissistema literário brasileiro e latino-americano. Entretanto, o pensamento equivocado da tradutora e pesquisadora foi silenciado com a descoberta de Conceição Evaristo, Djamilia Ribeiro e Maria Firmina dos Reis. Autoras de destaque nacional que são referências em suas áreas literárias, mostrando ao público o quanto a literatura negra ganhou espaços num cenário predominantemente branco.

O mesmo acontece com o teatro e, atualmente, Cuti Luiz Silva, é um dos maiores dramaturgos do teatro negro brasileiro. O autor, professor e pesquisador dá

---

<sup>29</sup> Original em inglês: Consequently, it is probably the harder viewing of the two, with an intensity of uncomfortable emotion starting off in the harrowing *Dream Pill* which still haunts me now, moving to the painful enforced separation of mother and child in *Fatal Light* and the shattered family connections of *Taken* (CLOWNS, 2010).

à literatura brasileira a sua versatilidade e criatividade enredando pela poesia, ficção, literatura infantil, ensaios e pela dramaturgia. Os temas básicos de sua obra são a representação da dificuldade negra em viver numa sociedade branca e sobre a problemática preconceituosa vinda de fora, ou seja, por influência exterior (AUGEL, 2021). Autoras negras da dramaturgia brasileira como Ana Maria Gonçalves, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Dione Carlos, Fernanda Júlia Onisajé, Grace Passô, Leda Maria Martins, Luh Maza, Maria Shu, Sol Miranda e Viviane Juguero destacam-se por sua expoente produção literária dramática (ALZIRA, 2020) mesmo que, ainda, não estejam no *mainstream*. Além da escassez de produção dramática negra, a motivação da tradução desta obra, em específico, é encontrada na sua real possibilidade de produção visto que, ao ser adaptada, será vista pela população brasileira. A peça dá ao leitor uma complexa mistura de emoções. O tradutor, enquanto produtor desta pesquisa, encontra sua realidade na obra, não por ter que desistir de uma criança, mas, talvez, por estar no lugar da criança, num país onde inúmeras crianças e adolescentes são abandonados por pais em situação vulnerável, deixando-os expostos aos percalços da vida real. O ciclo é vicioso e a obra de Pinnock apresenta ao leitor como o ciclo que pode ser quebrado. Este conceito, então, nos remete aos termos de *skopos* e *telos*<sup>30</sup>, de Chesterman e Baker (2008 *apud* 2014, p. 37), em que o *telos*, a motivação pessoal do tradutor, passa a ser o foco desta breve análise.

## 5.2 UMA ANÁLISE CONTEXTUALIZADA DE *TAKEN*

Numa tradução com proposta estrangeirizante, *Levada* chega ao contexto brasileiro com proposta de tradução acadêmica. Segundo Lanzetti, et al (2009) a tradução estrangeirizante é aquela que mantém algumas das características do SL que necessita de um determinado conhecimento de mundo do leitor da TL. Foi assim que a proposta desta tradução transcorreu. Em sua SL, a obra foi produzida, sob encomenda, à Clean Break tornando-se parte das produções que tornariam-se, mais tarde, *CHARGED*. *Taken* é uma mistura de emoção e humor dentro da problemática da dependência química e seus impactos dentro do círculo familiar (FINLAYSON, 2022). Observando o contexto social da SL, o uso de drogas está relacionado ao desemprego, falta de acesso educacional, moradias segregadas, o racismo em

---

<sup>30</sup> Em parceria com Mona Baker (2008 *apud* 2014, p. 37), Chesterman apresenta o uso do termo *skopos*, para denominar o efeito que se pretende com a tradução e o seu acompanhante *telos*, que denota a motivação pessoal do tradutor ao realizar um trabalho.

relação aos imigrantes e experiências traumáticas de refugiados (MENDES, 2021). Pensando nisso, é evidente que tais perspectivas estejam relacionadas ao contexto de encenação da peça, já que o enredo se mostra cooperativo com alguns dos temas relacionados, como, por exemplo, desemprego e moradias segregadas, no caso o subúrbio.

Em decorrência da diáspora caribenha, da migração negra e caribenha para o Reino Unido, essas temáticas tornaram-se recorrentes aos povos que vivem no subúrbio. Ainda que Winsome Pinnock seja uma autora que foge dos estereótipos dramatúrgicos, é em *Taken* que temos uma ilustração da dor sofrida por uma mãe ao deixar seus filhos para adoção. A autora, então, escreve dentro do estereótipo, fugindo, até, de suas temáticas anteriormente abordadas que rodeiam a exploração de relações de identidade, em relação à política e ao efeito que o racismo tem nas vidas negras, sendo brutal e reduutivo (PINNOCK, 1995 *apud* GODDARD, 2007, p. 60). Assim, a percepção da identidade negra dentro de uma sociedade historicamente colonizadora, é diferente da identidade construída num país colonizado, como o Brasil. Por isso, além da noção identitária, o texto aborda, em sua SL, uma temática pertinente às minorias e, ao ser escrito por uma autora do mainstream, leva aos palcos “brancos” a voz de inúmeras famílias negras que passam, ou passaram, por situações similares.

No polissistema brasileiro, entretanto, essa percepção é diferente. José Luiz Fiorin (2009, p. 115) percebe que a construção da identidade se dá a partir da “autodescrição da cultura”, ou seja, pela forma que a cultura se constrói a partir de vivências particulares. O Brasil, que sai do status de colônia para independente ainda no século XVIII, de acordo com Márcia Cristina Costa Pinto e Ricardo Franklin Ferreira (2014, p. 258), é o último país da América a declarar abolida a escravidão do povo negro<sup>31</sup> e isso, reflete, na relação racial instituída na sociedade brasileira. Nelson Rodrigues, citado por Pinto e Ferreira (2014, p. 260), determina que, embora não cacem os pretos como nos Estados Unidos, os brasileiros humilham os pretos das formas mais variadas possíveis, deixando claro que o racismo era um fenômeno complexo e, por muitas vezes, não visto pela sociedade.

---

<sup>31</sup> De acordo com os autores, Cuba (1866), Estados Unidos (1865), Equador, Colômbia e Venezuela (1821) e Haiti (1804) foram pioneiros na abolição dentre os países pertencentes ao continente americano (PINTO; FERREIRA, 2014, p. 258).

Com esse contexto histórico, a introdução da tradução em polissistema brasileiro carece de uma montagem dramatúrgica para visualizar o impacto da produção no público, entretanto, apenas pelo aparato teórico, é notável que a dramaturgia negra brasileira está limitada aos temas que Pinnock, como autora e negra, faz questão de deixar em plano de fundo nos seus textos: drogas, violência e criminalidade. Ainda que a obra, objeto de estudo, esteja relacionada aos temas citados, estes não são o foco principal dos personagens, mas sim, a relação fraternal das mulheres em cena. A preocupação da autora em apresentar personagens complexos, por meio da tradução, oportuniza ao leitor brasileiro uma nova versão de temas marginais que são tratados de modos fixos pelos autores que, muitas vezes, escrevem para um público que não se reconhece na encenação.<sup>32</sup>

*Taken surge*, então, como uma oportunidade do público em geral se encontrar na encenação. Assim como Winsome Pinnock levou um público marginal ao teatro do *mainstream*, essa tradução se propõe a dar ao público brasileiro, a oportunidade de ver, na arte, a imitação da sua vida. Della, nos quarenta; Nana Nola, nos setenta e Nola, em seus vinte anos, são apresentadas apenas com o primeiro nome. A ambientação é concisa, a autora insere o enredo numa sala de estar dos dias atuais, com a televisão ligada num programa popular, que pode ser encontrado em qualquer parte do mundo e, uma realidade comum: uma mulher desistindo de algo, mais especificamente da maternidade, que lhe é muito importante. A peça não é fragmentada em atos, entretanto a mudança de humor está presente em cada fase do enredo que, observando a conceituação de D'Onofrio (2007, p. 281), constituem o *script* de um texto dramático.

O nível fabular, segundo o autor (2007, p. 281), é definido por ações que, ligadas entre si, formam a trama, o enredo; o nível atorial apresenta as personagens que vivem os acontecimentos do enredo; o nível descritivo indica o cenário, as rubricas e as ações de espaço e tempo que rodeiam a obra e o nível reflexivo, que são o fluxo de consciência das personagens enquanto o enredo se desenvolve. Observando tais conceitos e aplicando-os ao texto de Pinnock, compreende-se então que o texto teatral é, como afirma D'Onofrio (2007, p. 281), parte essencial da peça, pois é por ele que percebe-se a transposição entre os níveis que o texto, sozinho, percorre. O texto

---

<sup>32</sup> Achar uma referência sobre o acesso ao teatro no Brasil.



teatral é autônomo. Ele pode ser lido, pode ser encenado, pode ser adaptado e ainda considerado como parte essencial, pois é pelo texto que conhecemos a estabilidade de uma obra teatral literária. Em vista disso, esta proposta de tradução se limita ao texto teatral, isto é, o texto para ser lido, pela série de concretizações de Patrice Pavis (2015), a concretização textual, na qual o texto é o foco do escritor e do tradutor para que as próximas concretizações possam ser bem recebidas pela TL.

### 5.3 ESCOPO DE ANÁLISE: DESAFIOS DE TRADUÇÃO

A tradução, por escolha da tradutora, foi realizada de modo manual em que o texto foi impresso e, após várias leituras, rabiscos, e consultas ao dicionário, foi digitado em processador de textos para a diagramação em roteiro teatral. O desenvolvimento da tradução aconteceu entre os meses de maio e agosto de 2021, durante o primeiro ano de desenvolvimento da pesquisa. É relevante ressaltar que a opção de tradução manual foi um fator determinante visto que o auxílio de softwares para a tradução de textos longos vem sendo cada vez mais relevante para os estudos da tradução e, também desenvolvido com uma proposta de tradução estrangeirizante, isto é, em resumo, englobar as escolhas tradutórias que prezam pela permanência de determinados termos característicos e do espaço dentro do texto.

Os procedimentos domesticadores, entretanto, buscam uma equivalência dentro do polissistema de chegada para que o texto esteja mais próximo possível do público receptor. Pensando neste conceito, considera-se, então, que a tradução de *Taken* busca classificar-se como estrangeirizante dentro do polissistema literário brasileiro. No caso de *Taken*, é a permanência da localização, aspectos semânticos e característicos de Londres que lhe categorizam como estrangeirizante (LANZETTI *et al*, 2009). A dificuldade de tradução se apresenta, além da questão identitária, pela utilização da acentuação *cockney* na escrita de trechos do texto. Na tabela abaixo, temos a representação das ocorrências descritivas do socioleto *cockney* durante a escrita da obra na SL.

1 “DELLA. That means it’s none of your beeswax.” p. 100	1 “ANA. Isso quer dizer que não é da sua conta.”
2 “NOLA. I’m being nosy, en I? [...]” p. 100	2 “MARIA. Estou sendo intrometida, né? [...]”

3 “DELLA. You’re a strange one, ent yer? [...]” p. 145	3 “ANA. Você é bem estranha, né? [...]”
4 “DELLA. The doctor said you’re to avoid booze and fags.” p. 280	4 “ANA. O médico disse para você evitar essas coisas.”

Fonte: PINNOCK, 2010.

Fonte: tradução minha.

Os itens 1 e 4 apresentam a variação *cokney* em sua forma mais difundida. Pela utilização de duas ou mais palavras para, com a junção dos termos, formar um significado diferente. Os itens 2 e 3 apresentam, no final de cada sentença, uma expressão gráfica da acentuação que é caracterizada pela supressão, adição ou modificação de determinados fonemas. Pensando nisso, a domesticação foi uma alternativa a ser empreendida nestes trechos para que a recepção do texto não fosse prejudicada pelo afastamento do leitor em relação ao texto na SL. Os procedimentos domesticadores, portanto, buscam uma equivalência dentro da TL para que o texto se aproxime do público receptor. Pensando neste conceito, considera-se, então, que a tradução de *Taken* busca classificar-se como, parcialmente, domesticada dentro do polissistema literário brasileiro. Por *parcialmente*, entende-se que nesta obra, durante o processo de tradução, houve a domesticação de determinados termos para que, ao público brasileiro, a obra torne-se inteligível. Além da aproximação para equivalência dos termos em *cockney*, a tradutora optou em domesticar, também, os nomes das personagens para que se aproximasse, de como contextualizado, ao polissistema cultural brasileiro.

### 5.3.1 A estrangeirização de *Taken*

Como dito anteriormente, a vertente de tradução predominante na obra em estudo é a estrangeirizante. De acordo com Lanzetti, *et al* (2009), os procedimentos estrangeirizantes são relacionados em duas grandes áreas: a tradução de palavra-por-palavra e a manutenção. Os autores, ao reformularem os procedimentos técnicos da tradução observando os paradigmas *schleiermacherianos*, categorizam as traduções em suas convergências com a SL e suas divergências na TL e consideram que a tradução palavra-por-palavra, é pressuposto a manutenção sintática da SL na TL, priorizando a permanência do número de palavras. Em *Taken*, a tradutora prioriza a permanência sintática da SL, observando as modulações necessárias para adequação do texto ao público alvo. Outras manutenções foram percebidas durante

a tradução como: a permanência do estilo da escrita e a manutenção da localização cultural, que são elementos essenciais para encontrar a tradução de *Taken* dentro do procedimento estrangeirizante. Na tabela abaixo, ilustra-se as modulações realizadas e a permanência de localização cultural encontradas em *Taken*.

<p>5 “DELLA.[...] Do you watch <i>Stricly Come Dancing</i>? It’s a big deal in this house. Mum never misses it.” p. 38</p>	<p>5. “ANA. [...] Você assiste à <i>Dança dos Famosos</i>? É um grande evento aqui em casa. Mamãe não perde um episódio.”</p>
<p>6 “NOLA. Do not be alarmed. I come in peace. I have temporarily taken over the body of your friend to bring you a message from the planet Zoran.” p. 61.</p>	<p>6. “MARIA. Não se assuste, vim em paz. Eu possuí o corpo da sua amiga temporariamente e te trouxe uma mensagem do planeta Zoran.”</p>
<p>7 “DELLA. I met hundreds of girls just like you in Holloway, in Askham Grange.” p. 133.</p>	<p>7 “ANA. Eu conheci centenas de garotas como você em Askham Grange.”</p>
<p>8 “DELLA. I might look like a Stepford wife, but I only come out of rehab nine months ago. That weren’t no walk in the park, I tell yer.” p. 133.</p>	<p>8 “ANA. Eu pareço uma dona de casa, mas saí da reabilitação tem só nove meses e te digo mais, não houve nenhum passeio no parque.”</p>

Fonte: PINNOCK, 2010.

Fonte: tradução minha.

No item 5, temos a menção ao *reality* show de dança em que pessoas famosas, acompanhadas de dançarinos profissionais, competem no *Ballroom* e danças latinas. O título da atração faz alusão ao filme *Strictly Ballroom*, em português, *Vem Dançar Comigo*, de 1992. Na tradução, optou-se por transpor o título por *Dança dos Famosos*, *reality* show sazonal, transmitido pela Rede Globo, inspirado no britânico *Strictly Come Dancing* desenvolvido pela BBC, de 2004 que vai ao ar desde 2005. No próximo item, 6, a manutenção do contexto do “planeta Zoran” para fazer alusão à aproximação de seres extraterrestes, torna o texto mais próximo da TL sem a utilização de notas de rodapé, enquanto que, no item 7 foi necessário acrescentar uma nota para explicar ao leitor que Askham Grange é uma prisão feminina aberta que atende às jovens com 18 anos ou mais localizada em Askham Richard, perto de North Yorkshire, na Inglaterra

(JUSTICE, 2022). A modelização se fez presente, também, no item 8 pois, a menção ao satírico filme *The Stepford Wives*, de 1975, é correspondente ao “dona de casa” que é de senso comum da sociedade brasileira. É elementar considerar que ambas as menções utilizam da metáfora pois o filme, adaptado do livro homônimo de Ira Levin (1972), narra de forma crítica a percepção de Joanna Eberhart sobre a pacata Stepford.

Embora calma, a cidade parece esconder algo misterioso e com isso, a metáfora se constrói ao leitor que reconhece na narrativa o enredo de Levin (VIEIRA, 2022) enquanto que, no contexto social brasileiro, o termo *dona de casa*, se constrói a partir da narrativa de Ignácio de Loyola Brandão (2013) que, em seu conto *Obscenidades para uma dona-de-casa*, apresenta ao leitor uma mulher que mantém em segredo do marido cartas de amor que recebe de um admirador e, ansiando pela próxima correspondência, se questiona se está o traindo ou não. Em ambas narrativas, a relação entre *Stepford wife* e *dona de casa* se dá pela mítica e metáfora que é encontrada em ambos textos. Mulheres perfeitas que escondem segredos. Assim, com um método de tradução estrangeirizante, a tradutora optou por modular algumas informações na TL para adequar, ao polissistema brasileiro, a narrativa de modo que o texto pudesse sofrer menos alterações, caso fosse encenado para o público brasileiro.

<p>9 “NOLA. Wow! We were proper fugitives. Me and You on the run from the law. DELLA. And little Trevor. NOLA. Like Thelma and Louise.” (p. 195)</p>	<p>9 “MARIA. Uau! Fomos mesmo foragidas, eu e você fugindo da lei. ANA. E o Tavinho. MARIA. Como João Grilo e Chicó”.</p>
--	---

Fonte: PINNOCK, 2010.

Fonte: tradução minha.

No último excerto selecionado, temos a adequação cultural de uma referência utilizada pela autora para construir sentido, em consonância com cena, para o espectador e leitor. Ainda que ocorra a adequação, com uma nota de rodapé, a tradutora explica que *Thelma and Louise*, filme de 1991 conta a história de uma garçonete e uma jovem dona de casa que, para mudar de rotina, decidem viajar. Ao parar num bar, matam um criminoso e fogem rumo ao México. Observando o contexto da produção cinematográfica, temos uma obra que marcou a indústria pela

representação feminina e pela narrativa que envolve problemáticas de abuso e a questão de gênero na sétima arte (GUSMAN, 2022).

A transposição pelo foco estrangeirizante, predominante na tradução, foi abandonada nesta ocasião visto que, para o público brasileiro, *Thelma e Louise* são personagens que não pertencem à cultura local, ou seja, não são reconhecidos pela população em geral. Em contrapartida, *O Auto da Compadecida*, obra cinematográfica adaptada do texto homônimo de Ariano Suassuna, torna-se cúmplice de *Thelma and Louise* por serem, ambos, protagonistas que correm a narrativa em aventuras que vão de financeiras até amorosas. É claro que durante a tradução houve o abandono de uma parcela semântica que rodeia a utilização de *Thelma and Louise* como exemplo, entretanto, novos significados foram atribuídos ao novo exemplo da versão em língua portuguesa brasileira.

O humor pitoresco, a crítica ao sistema e o uso da inteligência para solucionar problemas insolúveis tornaram *O Auto da Compadecida* uma referência na literatura brasileira. Segundo Rebeca Fucks (2022, n.p.), “as aventuras de João Grilo e Chicó fazem parte do imaginário coletivo brasileiro e retratam com fidelidade o dia a dia daqueles que lutam pela sobrevivência em um meio adverso”. A escolha da tradutora, então, por fazer referência a obra de Suassuna se deu, pois observou a situação adversa que envolve as personagens, em como, com situações de humor ácido, por exemplo, tentam retratar traumas e abordar o difícil relacionamento familiar, assim como acontece em *Taken*. Embora o texto não observe temas pertinentes ao público feminino, como é o caso de *Thelma and Louise*, a representação das minorias brasileiras, na obra de Suassuna, contempla uma parte do campo semântico que é passível de interpretação.

### 5.3.2 De *Taken* à *Levada*: a escolha do título

Dentre os inúmeros desafios de tradução, a polissemia da língua portuguesa é uma delas. De todos os termos em português que podem se adequar ao verbo *take*, da língua inglesa, depende somente do contexto da oração para essa transposição ser realizada e o substantivo *levada* tornou-se uma opção visto que o verbo “levar”, em determinadas conjugações, pode induzir o leitor a compreender que “levada” pode ser uma criança que foi levada, uma mãe que foi levada ou, ainda, numa contextualização regional, uma pessoa “levada”, (aqui usado como adjetivo) alguém

que é travesso, inquieto, traquinas que pode, também, representar semanticamente o resumo da obra.

Embora noutros momentos do texto, o verbo *take* esteja relacionado à roubo ou, ainda, à saída, para o título da obra em análise a opção pelo termo “levada” propõe ao leitor uma reflexão sobre o campo semântico do termo: algo ou alguém foi levado, algo ou alguém é levado e algo ou alguém foi levado ao encontro. Além dessas propostas de significação para o título, a utilização do morfema *a* ao final do termo é utilizado para que o leitor presuma que a obra se trata de uma realização feminina, mesmo que o termo da SL esteja neutro, o que leva ao conceito de modulação, discutido por Lanzetti *et al* (2009, p. 8), em que aborda as diferentes classes gramaticais dos termos, na língua fonte e na língua alvo. Neste caso, o verbo no particípio *taken* se transforma no substantivo *levada* que, comumente, pode ser confundido com o verbo levar.

*Taken* é a forma irregular do particípio passado de *take*, que, em tradução literal pelo dicionário online Cambridge (2022), pode significar “pegar, roubar, tomar, tirar, aceitar, **levar**, usar, necessitar de, precisar de”. De acordo com o dicionário online Michaelis (2022), *levada* é um substantivo feminino que significa “ato ou efeito de levar”. Pela mesma plataforma (2022), o verbo *levar*, em sua forma transitiva direta, dentre as várias significações tem “afastar (algo, alguém) de determinado lugar; retirar” em local de destaque. A carga semântica do termo selecionado para o título tenta reproduzir a intensidade e refletir a semanticidade do termo do texto fonte. Ser *levada* é, para as personagens, um martírio visto que é a ação de a criança levada, ou seja, tirada da mãe que desencadeia o enredo dramático. Como supracitado, é a composição do nível fabular (D’ONOFRIO, 2007, p. 281), que confere à peça a proximidade com o contexto social e cultural do espectador. Por isso, por escolha da tradutora e por um encontro de significação, *Levada* tornou-se o título brasileiro de *Taken*.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A influência da tradução de *Taken* ao português brasileiro, infelizmente, não é mensurável devido à exclusividade acadêmica. A proposta da tradutora, entretanto, é relevante visto que, por uma motivação pessoal, introduz ao polissistema literário brasileiro uma tradução de um texto da “madrinha do teatro negro britânico”. As motivações pessoais e acadêmicas para a realização desta pesquisa se comunicam em diversos pontos e, em especial, buscam apresentar ao público brasileiro, por meio da tradução, novas temáticas e inovadoras formas de escrever o teatro. É fato que a proximidade da realidade da tradutora interfere, diretamente, no processo tradutório visto que a frase repetida de modo frequente pela tradutora durante a tradução foi: “desejo que minha mãe leia esse texto e entenda o que eu quero dizer”. Tornou-se, então, uma tarefa desafiadora definir o público alvo: pessoas com pouco, ou com nulo, acesso à arte teatral, que se identifiquem com o texto e que possam, por meio de poucas páginas, perceber a redenção da personagem diante dos percalços do enredo.

Com a construção do aporte teórico, esta pesquisa se desenvolveu de modo bibliográfico com o objetivo de reconhecer e solucionar alguns desafios tradutórios pelo aporte teórico até então desenvolvido. A tradução do texto dramático, por si, é um desafio, por isso, no primeiro capítulo observamos os estudos da tradução teatral conceituando os percalços da transposição cultural e a consolidação do cânone literário; no segundo, observou-se a fundamental participação da tradução do teatro britânico na formação do teatro brasileiro, bem como, do teatro negro. Além disso, no terceiro capítulo, a pesquisa se desenvolve traçando o caminho do teatro negro dos Estados Unidos até o Reino Unido, abordando a Clean Break como uma companhia de teatro que preza pela reintegração e abordando as produções ativistas da companhia. No quarto capítulo, então, a jamaicana do *mainstream* se apresenta pela sua produção literária e dramática e, somente no capítulo final, temos a abordagem detalhada de *Taken*: partindo das motivações até os desafios de tradução da obra. Considerando que esta é uma pesquisa pioneira em língua portuguesa da autora britânica, este trabalho buscou abordar a poética de Winsome Pinnock como meio de análise literária e, também, busca contribuir para futuras pesquisas e traduções que podem ser realizadas da mesma autoria. Os desafios de realização deste trabalho não se limitaram ao campo linguístico, mas também ao bibliográfico, dada a escassez de

produção acadêmica sobre o teatro negro e sobre os autores imigrantes das Índias Ocidentais.

A pesquisa, então, se desenvolve de modo investigativo a partir da contextualização teórica em busca da compreensão da dificuldade do processo tradutório do texto dramático. A análise da autoria, também, apresenta desafios visto que, mesmo cânone, a autora tem seu trabalho estudado, em grande parte, em sua terra natal enquanto que, noutros países é reconhecida pelo ativismo trazido em suas obras. A apresentação de algumas obras produzidas e escritas dentro do círculo teatral da *Clean Break* é a oportuna leitura das problemáticas as quais envolvem o sistema carcerário e a presença de mulheres relacionadas aos mais diversos crimes. As obras de Pinnock, entretanto, apresentam a leitura das temáticas que são abordadas pela autora ao longo dos seus anos de produção até os dias atuais. Como a literatura viva, Pinnock apresenta ao espectador textos profundos, com temáticas relevantes e que, com uma linguagem simples, aproxima a elite aos problemas sociais enfrentados pela comunidade negra e imigrante situada em Londres.

Assim, a análise literária buscou observar as modelizações que são explicadas pelo escopo estrangeirizante e, também, as que são explicadas pela modelização domesticante. Com a utilização de excertos, o texto propõe um enriquecimento para a discussão em torno da modelização da acentuação *cockney* e da utilização de exemplos culturais locais para a transposição vinda da SL. *Levada* tornou-se, então, a primeira tradução literária realizada por esta tradutora que, ao deparar-se com os desafios de tradução do texto dramático, propôs uma tradução apoiada teoricamente por autores que consideram a tradução mais que uma mera transposição linguística. É natural que, como qualquer outra produção literária, ainda sejam necessários aprimoramentos que serão resultado de mais alguns anos de estudo, entretanto, é com uma tradução que mescla uma gama de teorias acerca do processo tradutório que Winsome Pinnock pousa no polissistema literário brasileiro.



## REFERÊNCIAS

ABRA. Quais são as 7 artes? Academia Brasileira de Artes. Artigo. Disponível em: < <https://abra.com.br/artigos/quais-sao-as-7-artes/> > Acesso em 20 de dez. de 2022.

AKBAR, Arifa. Rockets and Blue Lights review – radical retelling of Britain’s slavery history. 3 de set. de 2021. Artigo. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2021/sep/03/rockets-and-blue-lights-review> > Acesso em 3 de dez. de 2022.

ALZIRA. 25 autores negros do teatro brasileiro. 2020. Disponível em: <https://alzirarevista.wordpress.com/2020/05/18/25-autores-negros-do-teatro-brasileiro/>. Acesso em: 26 de ago. de 2022.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/158-moema-parente-augel-a-fala-identitaria-teatro-afro-brasileiro-hoje>. Acesso em: 26 de ago. de 2022.

BASSNETT, Susan. *Estudos da Tradução*: Fundamentos de uma disciplina. 2003.

BBC. *Justiça britânica condena dois homens por crime racial de 1993*. 3 de janeiro de 2012. Artigo. Disponível em: < [https://www.bbc.com/portuguese/ultimas\\_noticias/2012/01/120103\\_crimeracial\\_pai\\_rn](https://www.bbc.com/portuguese/ultimas_noticias/2012/01/120103_crimeracial_pai_rn) > Acesso em: 25 de nov. de 2022.

BILLINGTON, Michael. *How Long Is Never? Darfur - A Response*. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2006/oct/27/theatre> > Acesso em: 02 de dez. de 2022.

BILLINGTON, Michael. *Leave Taking review* – insightful and honest tale of the anguish of immigrants. Artigo. 01 de jun. de 2018. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2018/jun/01/leave-taking-winsome-pinnock-bush-theatre-review-its-insights-and-honesty-still-shock> > Acesso em: 22 de nov. de 2022.

BILLINGTON, Michael. *Nightingale and Chase*. 6 de out. de 2001. Artigo. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2001/oct/06/theatre.artsfeatures> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

BILLINGTON, Not Exacly. *Week 50: Winsome Pinnock's A Hero's Welcome* (1989). 2016. Blog. Disponível em: < <https://www.notexactlybillington.com/2016/12/readaplayaweek-heros-welcome.html?m=1> > Acesso em: 23 de nov. de 2022.

BRASILEIRO, Conto. *Obscenidades para uma dona-de-casa – Conto de Ignácio de Loyola Brandão*. Conto. 2013. Disponível em: < <https://contobrasileiro.com.br/obsценidades-para-uma-dona-de-casa-conto-de-ignacio-de-loyola-brandao/> > Acesso em: 13 de dez. de 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. *É possível avaliar traduções?* Tradução em Revista. PUC: Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/11083/11083.PDF> > Acesso em: 27 de set. de 2021.

BURITY, Joanildo. *Globalização e identidade: desafios do multiculturalismo*. Artigo. FUNDAJ, Fundação Joaquim Nabuco. 2001. Disponível em: < <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/br/br-010/index/assoc/D7805.dir/joan9.pdf> > Acesso em: 19 de dez. de 2022.

CASSIN, Barbara. Traduzir os intraduzíveis, um inventário. In: *Teóricas da tradução [livro eletrônico]* / Organizadoras Dirce Waltrick do Amarante, Fedra Rodríguez, Sheila Maria dos Santos. – Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2021.

CHESTERMAN, Andrew. *O nome e a natureza dos estudos do tradutor*. Belas Infieis, Brasília, Brasil, v. 3, n. 2, p. 33–42, 2015. DOI: 10.26512/belasinfeis.v3.n2.2014.11280. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/11280>. Acesso em: 23 de ago. de 2022.

CLEAN BREAK. *About us*. Disponível em: <https://www.cleanbreak.org.uk/about/>. Acesso em: 23 de ago. de 2022.

CLEAN BREAK. *Apache Tears: 10 September 2000 – 10 September 2000*. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/apache-tears/> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Charged: 10 November 2010 – 27 November 2010*. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/charged/> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Creating Mules*: with Winsome Pinnock and Olga Heaven MBE. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/events/creating-mules/> > Acesso em: 25 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Creating Mules*: with Winsome Pinnock and Olga Heaven MBE. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/events/creating-mules/> > Acesso em: 10 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Hyacinth Blue*: 13 October 1999 – 6 November 1999. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/hyacinth-blue/> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Inside Out*: 16 October 2002 – 16 October 2002. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/inside-out/> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Mules*: 25 April 1996 – 7 October 1998. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/mules/> > Acesso em: 10 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Nightingale and Chase*: 28 September 2001 – 28 September 2001. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/nightingale-and-chase/> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CLEAN BREAK. *Yard Gal*: 1 May 1998 – 7 May 1998. Disponível em: < <https://www.cleanbreak.org.uk/productions/yard-gal/> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CLOWNS, There Ought To Be. *Review*: Charged, Soho Theatre. 2010. Artigo. Disponível em: < <https://oughttobeclowns.com/2010/11/review-charged-soho-theatre.html/> > Acesso em: 06 de dez. de 2022.

CLOWNS, There Ought To Be. *Review*: Taken – Charged, Soho Theatre. 2010. Artigo. Disponível em: < <https://oughttobeclowns.com/2010/11/review-taken.html/> > Acesso em: 12 de dez. de 2022.

COLLECTION, Wellcome. *Certificate for a Registered Nurse*: United Kingdom, 1925. Science Museum, London. Disponível em: < <https://wellcomecollection.org/works/rvf42xnt> > Acesso em: 22 de nov. de 2022.

COSTA, Amanda Loost da. Traduzir o texto ou a cena?. *Moringá artes do espetáculo*, Joao Pessoa, v.3, n.2, 2012. Disponível em: < <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15359/8725>> Acesso em: 11 de nov. de 2022.

CRUZ, Claudia Soares. *Tradução teatral: entre teoria e prática*. Urdimento, Florianópolis, v.2, n.35, p. 263-280, ago/set 2019.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007. 327 p.

EVENING STANDARD. *Tears as souvenirs are enough*. 10 September 2000. Disponível em: < <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/tears-as-souvenirs-are-enough-7434917.html#comments-area> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Poetics today: polyssistem studies*. Vol. 11, Nº 1. 1990.

FINLAYSON, Iain James. *Charged 1*. Artigo. 2010. Disponível em: < <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/charge1-rev> > Acesso em: 12 de dez. de 2022.

FIORIN, José Luiz. *A construção da identidade nacional brasileira*. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1o sem. 2009. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933> > Acesso em 03 de dez. de 2022.

FONSECA, Ana Lúcia Telles. *Mary Jane Seacole: a outra Florence Nightingale*. Artigo. Disponível em: < [http://rj.corens.portalcofen.gov.br/mary-jane-seacole-a-outra-florence-nightingale\\_18499.html](http://rj.corens.portalcofen.gov.br/mary-jane-seacole-a-outra-florence-nightingale_18499.html) > Acesso em: 22 de nov. de 2022.

FUKS, Rebeca. *Auto da Compadecida (resumo e análise)*. Artigo. Disponível em: < <https://www.culturagenial.com/auto-da-compadecida/> > Acesso em: 20 de dez. de 2022.

GARDNER, Lyn. *Clean Break and the invisible women*. 2010. Artigo. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2010/nov/08/clean-break-women-prison-theatre> > Acesso em: 06 de dez. de 2022.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GODDARD, Lynette. Winsome Pinnock's Migration Narratives. In: *Staging black feminisms: identity, politics, performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 57-81.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade. A tragédia shakespeareana. In: *Aspectos do teatro ocidental*. Org: Fulvia Moretto, Sidney Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2006. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=V78Vj4MTZtUC&oi=fnd&pg=PA7&dq=teatro+ingl%C3%AAs+hist%C3%B3ria&ots=AjwDxAaRGS&sig=ycn8wJy4qY9x8dMe9UJJsN2QqNY#v=onepage&q&f=false> > Acesso em: 03 de ago. de 2022.

GRENNAN, Stephen. "COCKNEY": AS GÍRIAS EM INGLÊS QUE RIMAM. Artigo. 2014. Disponível em: < <https://englishlive.ef.com/pt-br/blog/cockney-as-girias-em-ingles-que-rimam/> > Acesso em: 20 de dez. 2022.

GRIFFIN, Gabriele. The Remains of the British Empire: The Plays of Winsome Pinnock. In: *A companion to modern British and Irish drama, 1880–2005* / edited by Mary Luckhurst. Blackwell Publishing: 2006. p. 198-210.

GRIFFIN, Gabrielle. *Contemporary Black and Asian women playwrights in Britain*. Cambridge Studies in Modern Theatre. 2003. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=1UjLcYyJBqoC&oi=fnd&pg=PR6&dq=Hyacinth+Blue+kara+miller+&ots=eyP93yqpAF&sig=6qfovGoxuFkCBqkNOHELGP2OgHE#v=onepage&q&f=false> > Acesso em: 11 de nov. de 2022.

GUSMAN, Juliana. *25 anos de Thelma & Louise e a questão do gênero no cinema*. Artigo. Disponível em: < <https://blogfca.pucminas.br/ccm/25-anos-de-thelma-louise-e-a-questao-do-genero-no-cinema/> > Acesso em: 20 de dez. de 2022.

HALF MOON, Stages of. *The Wind of Change (1987)*. Disponível em: < <https://www.stagesofhalfmoon.org.uk/productions/wind-of-change-1987/> > Acesso em: 22 de nov. de 2022.

JUSTICE, Ministry of. Askham Grange Prison and Young Offender Institution. Artigo. 2019. Disponível em: < <https://www.gov.uk/guidance/askham-grange-prison> > Acesso em: 13 de dez. de 2022.

LANZETTI, Rafael; BESSA, Danielle; GUEDES, Fabiana; FREITAS, Rosana; MOURA, Vinicius Cruz. *Procedimentos técnicos de tradução*: uma proposta de reformulação. Revista do ISAT nº 7, São Gonçalo: 2009.

LEVADA. Dicionário online Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=levada>. Acesso em: 30 de ago. de 2022.

LEVAR. Dicionário online Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=levar+>. Acesso em: 30 de ago. de 2022.

LOPEZ, Paola Prieto. *Black Lives, Black Words*: Solidaridad transnacional y activismo artistico colectivo. Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, vol. 42, no. 2, Dec. 2020, pp. 197+. Gale OneFile: Informe Académico, [link.gale.com/apps/doc/A647454506/IFME?u=googlescholar&sid=googleScholar&xid=1210e186](https://link.gale.com/apps/doc/A647454506/IFME?u=googlescholar&sid=googleScholar&xid=1210e186). Acesso em 3 dec. 2022.

MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. *O negócio da tradução teatral visto do Brasil do século XIX*. Urdimento, Florianópolis, v.2, n.35, p. 173-192, ago/set 2019

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Funarte, MEC. 1970.

MALVA, Pamela. *Caça às bruxas*: a trágica saga da primeira mulher negra perseguida por bruxaria em salem. 19 de out. de 2020. Artigo. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/tituba-primeira-mulher-negra-acusada-de-bruxaria-salem.phtml> > Acesso em: 3 de dez. de 2022.

MENDES, Phillip. Reassessing the social context of illicit drug use and addiction. Artigo. 2021. Disponível em: < <https://martinfoundation.org.au/blog/reassessing-the-social-context-of-illicit-drug-use-and-addiction/> > Acesso em: 12 de dez. de 2022.

MENESTREL. Dicionário online Michaelis. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=menestrel+> > Acesso em: 13 de dez. de 2022.

MULLIGAN, Jim. Something to be Reclaimed. Artigo. Disponível em: < <https://www.jimmulligan.co.uk/interview/winsome-pinnock-can-you-keep-a-secret> > Acesso em: 25 de nov. de 2022.

NASAR, Saima. The 'Mother' of Notting Hill Carnival: Claudia Jones. Artigo. Disponível em: < <http://www.bristol.ac.uk/history/public-engagement/blackhistory/snapshots/claudiajones/> > Acesso em: 23 de nov. de 2022.

NATIONAL THEATRE. Rockets and Blue Lights. Disponível em: < <https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/rockets-and-blue-lights> > Acesso em 3 de dez. de 2022.

NICK HERN BOOKS. Leave Taking, by Winsome Pinnock. Disponível em: < <https://www.nickhernbooks.co.uk/leave-taking> > Acesso em: 22 de nov. de 2022.

ORIGIN THEATRICAL. *Tituba*, Winsome Pinnock. Disponível em: < <http://origintheatrical.com.au/work/12252> > Acesso em: 3 de dez. de 2022.

PAPERAP.COM. *Sample Essay on Winsome Pinnock*. 2019. Disponível em: < <https://paperap.com/paper-on-rock-water-winsome-pinnock/> > Acesso em: 23 de nov. de 2022.

PARK, Kyung Ran. *Women's Madness in Head-Rot Holiday by Sarah Daniels*. Journal of Modern English Drama. 2013, 26(3), pp.61-87. Disponível em: < <http://journal.kci.go.kr/medak/archive/articleView?artid=ART001834216> > Acesso em: 10 de nov. de 2022.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. Perspectiva: São Paulo, 2008.

PINNOCK, Winsome. *Playwrite and Academic*. Disponível em: <https://winsomepinnock.co.uk/academics>. Acesso em: 29 de ago. de 2022.

PINNOCK, Winsome. *Taken*. Nick Hern Books. Londres: 2010. Edição do Kindle.

PINNOCK, Winsome. *The Spectre of the Slave Ship: Caryl Phillips's Adaptation for the Stage of Rough Crossings by Simon Schama*. In: NAWÉ. Writing in practice. vol. 4. 2018. Disponível em: <https://www.nawe.co.uk/DB/wip-editions/articles/the-spectre-of-the-slave-ship-caryl-phillipss-adaptation-for-the-stage-of-rough-crossings-by-simon-schama.html> Acesso em: 29 de ago. de 2022.

PINTO, Márcia Cristina Costa; FERREIRA, Ricardo Franklin. *Relações Raciais no Brasil e a Construção da Identidade da Pessoa Negra*. Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 256–266, 2015. Disponível em: [http://www.seer.ufsj.edu.br/revista\\_ppp/article/view/933](http://www.seer.ufsj.edu.br/revista_ppp/article/view/933). Acesso em: 12 de dez. de 2022.

PONNUSWAMI, Meenakshi. Small island people: black British women playwrights. In: ASTON, Elaine; REINELT, Janelle. *The Cambridge companion to modern British women playwrights*. Cambridge University Press: 2000. p. 217-234.

RAMOS, Luiz Fernando. *Neste século, teatro brasileiro cresceu e criou centenas de grupos*. 15 de dez. de 2019. Artigo. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/12/neste-seculo-teatro-brasileiro-cresceu-e-criou-centenas-de-grupos.shtml> > Acesso em: 03 de ago. de 2022.

SIERZ, Aleks. ROCKETTS AND BLUE LIGHTS, NATIONAL THEATRE. 3 de set. de 2021. Artigo. Disponível em: < <https://thetheatretimes.com/rockets-and-blue-lights-national-theatre/> > Acesso em 3 de dez. de 2022.

TAKE. Dicionário online Cambrigde. Disponível em: < <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/take?q=take> > Acesso em: 13 de dez. de 2022.

TAKEN. *Linguee* – dicionário online. Disponível em: <https://www.linguee.com/portugues-ingles/search?source=auto&query=take>. Acesso em: 30 de ago. de 2022.

VIEIRA, Vanessa. *The Stepford Wives: Mulheres Perfeitas, de Ira Levin, e sua crítica feminista*. Artigo. 2022. Disponível em: < <https://www.queridoclassico.com/2022/04/stepford-wives-mulheres-perfeitas-ira-levin.html> > Acesso em: 13 de dez. de 2022.



**APÊNDICE**

## LEVADA

Winsome Pinnock

Traduzido por: Letícia Silva Santos

## PERSONAGENS:

ANA, na casa dos quarenta

MARIA, na casa dos vinte

DONA MARIA, na senil casa dos setenta

Cenário: A peça acontece na sala de estar de um pequeno apartamento nos dias atuais.

Estamos em uma sala de estar de um pequeno apartamento no subúrbio de Londres. O sofá já viu dias melhores - um ar geral de negligência rodeia o cômodo. No chão, há duas caixas cheias de tralhas. Um vestido de paetês está jogado no sofá e um par de sapatos de festa logo abaixo, no chão. Há um carrinho de bebês ao lado do sofá. Maria está sozinha. Ela espreita o carrinho e gentilmente balança antes de voltar sua atenção para a sala. Ana entra usando um avental e um par de luvas. Ela segura um espanador e um lustre móveis. Ela para na soleira da porta e assiste Maria que está cutucando em uma das caixas. Maria pega um par de pequenas bonecas de porcelana e coloca uma no bolso. Ela para e olha ao redor da sala como se estivesse procurando por algo. Ela parece encontrar quando pega um porta-retrato cinza. Ela, gentilmente, limpa a superfície da foto com os dedos tirando a sujeira dali. Ana se afasta da porta.

ANA (falando fora de cena). Nós ainda temos cinco horas mãe, não se preocupe, eu vou te chamar quando for a hora.

*Maria rapidamente enfia a foto dentro da jaqueta assim que a Ana entra.*

Você assiste à Dança dos Famosos? É um grande evento aqui em casa. Mamãe não perde um episódio.

*Ana varre o chão enquanto fala. Enquanto a cena acontece, ela está constantemente se movendo - limpando e arrumando algo. Ela não consegue sentar e ficar parada.*

Ela já não lembra várias coisas, mas não esquece que as noites de sábado são as noites de dança.

MARIA. Eu nunca assisti.

ANA. Deveria, corpos e vestidos lindos. Dá um pouco de glamour para a nossa vida, né? Você já conseguiu ligar para sua amiga?

MARIA. Não encontro meu celular.

ANA. Está tudo bem você ficar aqui e esperar um pouco. Desde que não ligue que eu esteja faxinando.

MARIA. Estou agradecida por ter algum lugar para sentar.

ANA. Não poderia deixar você esperando lá fora com a bebê. Não depois de subir todas essas escadas.

MARIA. Eu não posso acreditar nessa garota, ela tem uma memória de formiga. Telefonei há dois dias lembrando que estava vindo.

ANA. Bom mesmo foi aquele cara te dar uma mão, né?

MARIA. Bom foi você nos deixar ficar.

ANA. Não é seu dia, né? E agora não consegue achar o celular.

MARIA. Eu estava com ele na estação de trem, quando liguei para a Júlia.

ANA. Mas ela não atendeu?

MARIA. Pensei que provavelmente estivesse ocupada ou tomando banho.

ANA. Quando eu tinha sua idade, isso era péssimo: deixar sua amiga para trás.

MARIA. Ela sempre faz isso, uma maluca.

ANA. Sério?

*Maria, de repente, para e encara sua frente, seus olhos abertos e sua voz como a de um robô.*

MARIA. Não se assuste, vim em paz. Eu possuí o corpo da sua amiga temporariamente e te trouxe uma mensagem do planeta Zoran.

ANA. Está tudo bem?

MARIA. A mensagem é especialmente para você, Ana Souza, porque você foi escolhida pelos superiores.

ANA. Escolhida? Eu?

*Maria relaxa.*

MARIA. É assim que ela faz, fiquei apavorada quando fez isso comigo pela primeira vez.

ANA. Você me lembrou daquela época, nunca tive uma amiga assim.

MARIA. Me sinto mal por ela, teve uma infância dura.

ANA. Não é sua culpa, né? Aliás, como você sabe que meu sobrenome é Souza?

MARIA. Posso ler pensamentos. Pense num número.

ANA. Três.

MARIA. Você não deveria me dizer.

ANA. Te salvei do constrangimento. *(Risos)* Leia meu pensamento. *(Chuta a caixa com seu nome)* Leia o rótulo disso, é melhor.

MARIA *(procurando em sua bolsa novamente)*. Tem que estar em algum lugar por aqui.

ANA. É sempre assim, né? Eu fiquei um par de tempo procurando meus óculos um dia desses, advinha onde eu achei?

MARIA. Onde?

*Ana toca o nariz. (Risos)*

Não!

ANA. Não que eu tenha como hábito usar os óculos, não serve em qualquer um de todo jeito, ou servem?

MARIA *(continuando a procurar na bolsa)*. Você está se mudando?

ANA. Eu quero me livrar de toda essa tralha. Mamãe sempre viveu aqui - ela nunca jogou nada fora. Eu chamei uma pessoa para vir amanhã e pegar isso tudo. Já levaram duas caixas semana passada. Tá vendo isso? (Ela pega uma das bonequinhas de porcelana) Parece feito de sebo, né? Como se tudo que tivesse em sua mente pulasse pelo gramado caçando pequenos e fofinhos coelhos, mas reconheço que ela e suas irmãs são mais como uma ninhada desses roedores porque toda manhã eu venho aqui e tem centenas delas por toda a sala.

MARIA. Sua mãe não se importa que você jogue tudo isso fora?

ANA. Eu disse a ela quando eu mudei pra cá: é a tralha ou eu.

MARIA. E ela escolheu você?

ANA. Na verdade, ela não teve muita opção, sou eu quem toma conta dela.

MARIA. Deve ser estranho voltar para o lugar onde você cresceu.

ANA. Você quem está dizendo, é mais sobre as memórias. As vezes, me sinto uma adolescente.

MARIA. Quanto tempo faz que está aqui?

ANA. Seis meses? Eu vou ter que lixar essa parede e depois dar uma mão de tinta.

MARIA. Onde você vivia antes?

ANA. Ah, por aí, mudei bastante. Sozinha.

MARIA. Sou assim também, fico me coçando pra mudar.

ANA. Sério?

MARIA. Não posso ficar num lugar por muito tempo, amo viajar. Planejo dar a volta ao mundo assim que tiver dinheiro suficiente.

ANA. Não é tão fácil quando se tem uma criança.

MARIA. Ela virá comigo, vou amarrá-la nas minhas costas e levar comigo para desbravar o mundo.

ANA. Seria melhor esperar ela crescer antes de fazer qualquer coisa assim. As crianças precisam de segurança.

MARIA. Você teve filhos?

ANA. Nah.

MARIA. Por que não?

ANA. Só nunca aconteceu.

MARIA. Mas você queria?

ANA. Talvez sim. Talvez não.

MARIA. Isso quer dizer que você teve?

ANA. Isso quer dizer que não é da sua conta.

MARIA. Estou sendo intrometida, né? (*Pausa curta*) Ah não. Minha carteira sumiu também.

ANA. Espero que suas tralhas não sejam roubadas. Sou azarada o suficiente sozinha.

MARIA. Eu tenho cem libras aqui comigo.

ANA. Cem libras, sério?

MARIA. Eu e Júlia fomos ao shopping para comprar as coisas para a festa da bebê.

ANA. Não foi bom, né? Você acha que foi aquele cara, ou não?

MARIA (*percebendo o que pode ter acontecido*). Merda, porque eu sou tão azarada...

ANA. Tem vários marginais por aqui, isso pode acontecer com qualquer um.

MARIA. Mas nunca aconteceu, né? (*Ela começa a chorar*)

ANA. Ah, merda, é só dinheiro.

MARIA. O aniversário dela é em duas semanas, quero que seja especial.

ANA. E se eu te emprestar o dinheiro?

MARIA. Mas você nem me conhece.

ANA. Sei o suficiente para confiar que você vai me devolver, né?

MARIA. Eu não posso pegar dinheiro com você.

ANA. Não? Ah, eu aposto que você pode. (*Mudança repentina de tom*) *Vadiazinha* ambiciosa, né?

*Maria chora assim que Ana a agarra.*

Não ligo se quer me roubar ou se está tentando me enganar, porque vai tudo para o lixo de qualquer forma, mas você precisa de mais esforço para me passar a perna com essa merreca.

MARIA. Me solta, eu não peguei nada.

ANA. Você deve pensar que sou como todas as velhas que aplicou esse golpe, mas percebi quem você é no minuto que te vi na minha porta.

*Sacode Maria.*

MARIA. Ai! Isso dói!

ANA. Você encontrou sua sina hoje, mocinha, pensa que é a primeira que pensou em algo assim?

*Ela sente o enfeite no bolso de Maria e o tira. Então, ela puxa a foto da jaqueta de Maria.*

Trabalhava com essa droga antes mesmo dos teus pais se encontrarem pela primeira vez, tu realmente acha que vai conseguir alguma coisa nessa merda?

*Ela empurra Maria para fora do caminho. Maria segura no ombro dela.*

Ainda assim, não me importo com isso quando é você que está procurando um, né?

MARIA. Está me chamando de viciada.

ANA. Eu posso dizer apenas olhando para você - certamente uma drogada.

MARIA. Você não sabe nada sobre mim.

ANA. Eu conheci centenas de garotas como você em *Askham Grange*.<sup>33</sup>

MARIA. Você esteve lá?

ANA. Eu pareço uma dona de casa, mas saí da reabilitação tem só nove meses e te digo mais, não houve nenhum passeio no parque. Tudo o que eu trouxe comigo foram

---

<sup>33</sup> Prisão feminina localizada na Inglaterra.

as minhas roupas numa mochila. Isso te faz pensar, né? Não fique pensando que é diferente, que não vai acontecer com você, porque vai. Saia enquanto é jovem e tem toda a sua vida pela frente. Aposto que quem te colocou nisso foram aqueles caras. Estou certa, né? Foram eles que te colocaram nas drogas. Eles e o vício sussurrando maravilhas, prometendo o mundo. Bem, deixa eu te contar uma coisa: os dois são vagabundos mentirosos que só querem te controlar. E se você não sair rápido, um ou até os dois vão te destruir.

MARIA. Acabou com a lição de moral?

ANA. Eu só espero que um pouco disso entre na sua cabeça dura. Agora saia do meu apartamento e não me deixe te ver por aqui de novo, se aparecer eu vou direto na polícia.

*Maria vai até o carrinho de bebê.*

E tome conta do seu bebê. (*Acarinhando a criança*) Ei, espere.

Ana sobe o avental e pega dinheiro do bolso da calça dando à Maria.

MARIA. Para que isso?

ANA. Compre algo para criança. Vamos, pegue.

*Maria pega o dinheiro.*

MARIA. Posso ficar com aquela foto?

ANA. Você é bem estranha, né? O que você quer com uma foto de um desconhecido?

MARIA. Eu gostei.

*Maria pega a fotografia.*

(*Olhando para a fotografia*) Aqui você parece bem, feliz. Eu amei esse vestido e todas as cores que tinham nele. Estávamos na colônia de férias, né? Naquele dia estava chovendo e você ficou toda ensopada. O vestido estava grudado em você, parecia uma sereia. Quando ventava, a saia parecia um paraquedas e você nos disse para te agarrar bem firme, então você não voaria, nunca tinha te visto tão feliz assim.

ANA (*percebendo a situação*). Não acredito.

MARIA. Você disse que eu era doce como o morango que tinha no meu bolo de aniversário... Você me jogou no ar cinco vezes e eu me sentia estranha quando era jogada e gritava para você parar porque eu pensava que eu iria bater no chão, mas na terceira vez eu estava gargalhando e não poderia parar.

*Pausa.*

ANA. Pare... Não pode ser.

*Pausa. Maria não pode olhar para ela.*

Você tentou me enganar.

MARIA. Eu não... Eu queria que... Você me deve isso.

*Ana parece perdida.*

ANA. Eu não consigo acreditar.

MARIA. Você nem mesmo me reconhece.

ANA. Já faz muito tempo. *(Pausa curta)* Você tem uma família nova agora, né?

MARIA. E então? Não me quer aqui?

ANA. É claro que quero, tenho o desejo de te ver há vinte anos. Eu não te machuquei, né? Me deixe dar uma olhada.

MARIA. Não, não, estou bem.

*Pausa.*

ANA. O que você está fazendo aqui? Pensei que você tinha esquecido de mim.

MARIA. Assim como você esqueceu de mim?

ANA. Você foi para uma família boa, não é? Melhor assim.

MARIA. Eu tinha meu próprio quarto, três refeições por dia, duas férias por ano, mas as melhores foram quando eu fui até aquela colônia de férias com você.

ANA. Não diga isso, me faz pensar que a sua vida foi uma merda.



MARIA. Eu vim aqui por ela - (Aponta para o carrinho de bebê) Eu quero que ela saiba que a mãe dela não veio da cegonha. Eu quero que ela saiba que eu vim de alguém de carne e osso.

ANA. Você teve bons pais.

MARIA. Mas eles não eram você.

*Pausa. Ana secretamente respira fundo.*

ANA. Não pensei que lembrasse daquelas férias, eu mal consigo me lembrar. Você deve ter uma boa memória fotográfica.

MARIA. Eu lembro porque foi lindo. Você estava linda e nos fez rir por toda a viagem. Só lembro disso, de sorrir sem parar.

ANA. Eu não precisava de muito para te fazer sorrir. Tudo o que tinha que fazer era encostar em você, nem precisava tocar - só de pensar em fazer isso, te fazia rir... Eu só tinha que fazer isso.

*Ela toca o ombro da Maria de forma hesitante e discreta. Nada acontece. Pausa.*

Você ainda tem contato com o Tavinho?

MARIA. Tive por uns anos, mas então ele desapareceu.

ANA. O que você quer dizer com ele desapareceu?

MARIA. Disse que queria se perder e foi isso que ele fez.

ANA. Pessoas não somem, você deve ter ouvido falar dele.

MARIA. Nem uma linha.

ANA. Aposto que ele vai aparecer de novo, você vai ver, ele vai voltar.

MARIA. Otávio sabe como se cuidar.

ANA. Você acha?

MARIA. É claro que sim.

*Pausa.*

ANA. Eu não te entreguei, eles fizeram uma audiência de custódia, estavam querendo levar você embora. Por isso estávamos em Dorset<sup>34</sup>. Não eram férias, estávamos fugindo.

MARIA (*com agradável surpresa*). Não!

ANA. Eu não iria desistir de você sem lutar, né? Nós fomos para a colônia de férias mais próxima com aquele carro usado do Tavão.

MARIA. Eu lembro daquele carro.

ANA. Costumávamos chamar de Mariquinha.

MARIA. Uau! Fomos mesmo foragidas, eu e você como “foras da lei”.

ANA. E o Tavinho.

MARIA. Como João Grilo e Chicó.<sup>35</sup>

ANA. Eu consegui me esconder por duas semanas antes deles nos encontrarem. Eu amava vocês, nós éramos uma pequena família.

MARIA. Eu sabia, enquanto todo mundo pensava que você era uma drogada que não ligava para as crianças, eu sabia que você era diferente.

ANA. Quem disse isso sobre mim?

MARIA. Ninguém, mesmo que seja isso que as pessoas pensem, né?

ANA. Você é tão bonita.

MARIA. Pare com isso.

ANA. Você é. Como que eu e Tavão conseguimos fazer algo tão maravilhoso como você? Tão crescida e com uma criança só sua, qual o nome dela?

MARIA (*com agradável surpresa*). Ana. Aninha.

---

<sup>34</sup> N/T: Condado situado à sudoeste da Inglaterra.

<sup>35</sup> N/T: No texto em inglês, a autora faz referência à *Thelma e Louise*, filme de 1991 que conta a história de uma garçonete e uma jovem dona de casa que, para mudar de rotina, decidem viajar. Ao parar num bar, matam um criminoso e fogem, com destino ao México. Durante a transposição, foi escolhida a utilização de Chicó e João Grilo, personagens de Ariano Suassuna, por sua representação das minorias e que, mesmo abandonando o campo semântico feminino, incorpora a crítica ao sistema, o humor pitoresco e o uso da inteligência para solucionar problemas insolúveis.

*Pausa. Ana está visivelmente tocada. Ela se vira e coloca algo na caixa.*

É uma tradição de família colocar o nome da avó na primeira menina. Assim como você deu meu nome por causa daquele carro usado.

*Ambas riem.*

Então, você vai me dar um abraço?

*Se abraçam, hesitantes no começo e então começam a apertar uma a outra.*

ANA. Eu vou cobrir ela de beijos quando acordar.

MARIA. Ela vai dormir por horas ainda.

ANA. Estou sonhando?

MARIA. É real, Ana.

ANA. Eu sonhei tanto com isso, abraçar você mais uma vez, pensando em nunca te perder de novo e para, então, despertar de braços vazios.

*Maria vai até Ana, segura em seus braços e olha para ela.*

MARIA. Você é mais bonita do que eu imaginei.

ANA. Pare com isso.

MARIA. E você está limpa agora?

ANA. Faz um ano.

MARIA. Isso é ótimo, você vai para as reuniões?

ANA. É claro.

MARIA. Você foi *amadrinhada*?

ANA. Eu faço tudo que ela me diz, a velha Ana recebendo ordens. Eu confio nela, que já esteve em meu lugar - está limpa faz vinte anos. Quando a encontrei pela primeira vez, a chamei de Mulher Dragão. Ela parecia uma sargento - dizia a hora de acordar, de comer, quando procurar por um trabalho. Eu a odiava. Mas, ela disse sua história num encontro: 'Olá, me chamo Vanessa e eu sou uma viciada'. *Elegantíssima*, mas a história dela não era assim, era tão parecida com a minha - ela é uma pobre viciada. Perdeu tudo, assim como eu e não podia acreditar que aquela mulher de negócios -

bem vestida com sapatos de grife - estava me dizendo a verdade. Mas por que ela mentiria sobre isso? Então, percebi que ela sabia umas coisas sobre falar direito, então eu parei de fazer as coisas do meu jeito e comecei a seguir seus conselhos. Funcionou até hoje e como você sabe sobre o apadrinhamento?

MARIA. Júlia tem um e você ainda tem vontade de usar? Júlia tem. Bate na minha porta no meio da noite porque está assustada por não conseguir resistir em ligar para o seu fornecedor.

ANA. Fale sobre isso, às vezes, cada parte do meu corpo deseja usar drogas.

MARIA. O que você faz quando isso acontece?

ANA. Eu respiro fundo e vejo o quanto eu consegui aguentar. Teve vezes que quase desmaiei, sou uma vaca tonta, não é?

DONA MARIA (*ao fundo*). Ana! Ana!

ANA. O que foi, mãe?

DONA MARIA (*ao fundo*). Quem está aí com você?

ANA. Ninguém.

DONA MARIA (*ao fundo*). Mentirosa, consigo te ouvir, tem algum cara aí?

ANA. É a televisão, mãe.

DONA MARIA (*ao fundo*). Você está assistindo à *Dança dos Famosos* sem mim?

ANA. São as notícias.

DONA MARIA (*ao fundo*). Mude, estamos perdendo a *Dança dos Famosos*, venha e me ajude.

ANA (*grita*). Estou fazendo o almoço, mãe... Vou aí daqui a pouco.

DONA MARIA (*ao fundo*). Você disse a mesma coisa há meia hora, tem alguém aí?

ANA. Eu já disse que não tem ninguém, mãe.

DONA MARIA (*ao fundo*). Mentirosa.

MARIA. Vó Maria.

ANA. É melhor você ir, ela fica ansiosa com estranhos.

MARIA. Eu quero vê-la.

ANA. Ela não está muito bem.

MARIA. O que há de errado com ela?

ANA. Coração, pernas, memória ruim. Às vezes, ela é rápida, outras vezes ela não sabe onde está, o que você lembra dela?

MARIA. Quase nada.

ANA. Ela costumava ser uma boa pessoa, né? Ajudava na barraca de flores na feira, lembra? Todo mundo aqui conhece ela. Você pode imaginar como ela se sentiu sobre mim: 'você é um desastre' ela dizia e eu ria na cara dela. Ela me chutou para fora quando vocês foram embora. Agiu como se só ela tivesse filhos. Você lembra da tia Marilyn?

MARIA. Vagamente.

ANA. Ela conseguiu sozinha. Uma mansão, carros e um bom marido. Eles não precisam desse tanto de dinheiro. Uma vez estava na estação King, vi duas mulheres andando na minha direção. Elas caminhavam com os braços dados e jogavam a cabeça para trás quando sorriam. Então, fui até elas: 'por favor, senhoras, poderiam me dar uns trocados?' E adivinhe? - Era Marilyn num passeio de madame com uma de suas amigas. Primeiro, nem me olhou - apenas segurou firme sua bolsa como se eu fosse roubar. Mas então, parou e me viu e não foi só isso, olhou bem através de mim. Nem mesmo reconheceu sua própria irmã.

MARIA. Parece bem arrogante, você é melhor.

ANA. Isso está no passado agora, nunca olhamos para trás.

*Dona Maria entra usando uma bengala. Ela está usando um vestido de paetês com pantufas. É um grande esforço para ela se mover. Ela para na porta.*

DONA MARIA. Você viu minha mãezinha aqui?

ANA. Não posso dizer que sim. (*Respira fundo para Maria*) Ela já morreu faz quase trinta anos.

DONA MARIA. Ela sentou na beira da minha cama e cantou 'The Cliffs of Dooneen'. Um som tão profundo.

*Ela se atira numa poltrona, suspira e tira um momento para tomar sua respiração.*

O que é isso então? Temos convidados?

ANA. É a Maria, mãe.

DONA MARIA. Quem?

ANA. Maria, sua neta.

DONA MARIA. Você não a trouxe aqui ontem?

ANA. Nós não a vemos por anos, mãe.

DONA MARIA. Ela veio. Ela veio aqui ontem com seu bebê (*dizendo para Maria*) Você veio, né? Você trouxe o bebê para me ver, qual o nome mesmo? Maria, é isso. Mariquinha e eu sou a Maroca.

MARIA. Não, eu sou a Mariquinha, a bebê é a Aninha.

DONA MARIA. Está tentando me confundir? Eu pensei que você era a Ana.

ANA. Ela pensa que eu sou você.

*(Num sussurro alto)*

Converse com ela.

MARIA. Você, o quê?

*Ana empurra Maria.*

ANA. Isso mesmo, ela é a Mariquinha. Assim como você.

DONA MARIA (*para Maria*). Eu te disse menina e vou te dizer de novo: agora você tem outra criança e eu não quero mais essa brincadeira. Entendeu? Você tem responsabilidades e eu não quero mais você andando por aí com essa gente. Eu sei que pensa que são inteligentes, mas eles são maus e não quero nenhum desses seus negócios. Não debaixo desse teto. Acha que eu não sei o que você faz? Você tem uma criança para pensar agora e eu não quero que pense que, só por estar aqui

comigo, eu vou ficar com seu filho o dia todo, porque eu não vou. Não mais, um filho já é ruim o suficiente, mas agora é o limite, fui clara?

*Ana toca Maria.*

MARIA. Sim.

DONA MARIA. Eu não consigo te ouvir.

ANA (*sussurra alto, provocando*). Sim, mãe.

MARIA. Sim, mãe.

DONA MARIA. Já que nos entendemos. (*Para Ana*) Você vai me dar uma taça de vinho, Marilin?

ANA. O médico disse para você evitar essas coisas.

DONA MARIA. Ele não liga de me encher de outras drogas, não é?

ANA. Elas são para manter seu coração batendo.

DONA MARIA. Meu coração é forte o suficiente, veja a vida que eu tive e continuo firme e forte. Estou desejando uma boa taça de vinho, cadê aquela garrafa que você tem?

ANA. Concordamos que iríamos jogar fora, lembra? Por quê colocar a tentação na nossa frente? Vou fazer uma boa xícara de chá.

DONA MARIA. Eu só vou tomar uma, né?

ANA. Você pode tomar outra.

DONA MARIA. Só se tiver bolachinhas.

ANA. Comprei suas favoritas. (*Para Maria*) Ela é viciada em biscoitos de leite.

DONA MARIA. Você é tão gentil comigo, Marilin.

ANA. É Ana, mãe.

DONA MARIA. Quem?

ANA. Marilin mora na Irlanda com o marido.

DONA MARIA. Ah sim, céus, pensei que você fosse Marilin.

ANA. Se fosse só isso... Vou trazer uma xícara de chá, te deixará melhor. Então, vou fazer o jantar e iremos assistir à *Dança* juntas.

DONA MARIA. Pare de me tratar como se eu fosse uma velha louca, quem é uma *ex-viciada* é você, e acha que tem o direito de vir aqui no meu apartamento para tomar conta.

ANA. Estou aqui para cuidar de você, mãe.

DONA MARIA. Cuidar de mim? Você não pode nem se cuidar. (*Para Maria*) Ela acabou de sair da reabilitação e não consegue emprego, não tem onde ficar... Ela não pode voltar a ser uma prostituta, né?

ANA (*envergonhada*). Mãe.

DONA MARIA. Essa é a opção mais fácil. (*Para Ana*) Não tenho dinheiro aqui, você sabe. Eu não deixo mais meus cartões por aí. (*Para Maria*) Eu espero que ela se resolva, ao menos tome um banho. (*Para Ana*) Você está empestando o lugar!

ANA (*paciente, sem retrucar*). Mãe, lembra o que eu disse, sobre respirar profundamente?

DONA MARIA (*confusa*). O quê? (*Como se retornasse à consciência*) Por que a televisão não está ligada?

ANA. Porque é rude ficar com a televisão ligada quando estamos com visitas.

DONA MARIA. Com visitas ou não, não vou perder a *Dança*. Você ainda não está vestida?

ANA. Ainda estou limpando, Mãe, temos algumas horas.

DONA MARIA. Quem é essa?

ANA. É a Maria, sua neta, ela veio para nos ver. Não é maravilhoso? E ela tem um bebê, sua bisneta. Aninha - ela deu meu nome a ela.

DONA MARIA. Ah, que amor, eu sou bisavó?

ANA. Ninguém poderia pensar isso - você parece tão jovem, né?

DONA MARIA. Vamos dar uma olhada, então



ANA. Ela está dormindo, Maria.

MARIA. Eu vou acordá-la para dar de mamar, então podem dar oi.

ANA (*para Maria*). Você tem algo, né?

DONA MARIA. É isso, dê à ela uma xícara de chá.

ANA. Você não toma leite, né? Você é alérgica.

MARIA (*tocada*). Você lembra.

ANA (*oferecendo*). Então, o que você quer? Café puro?

MARIA. Duas colheres de açúcar.

*Ana deixa a sala.*

Você está bonita, Vovó.

DONA MARIA. Não vai colocar o vestido?

MARIA. Hoje não.

DONA MARIA. Eu não entendo vocês, por que não usam vestido direto? Sempre usando calças, Ana tinha um *piercing* bem no nariz, era tão feio... Deseja uma bebida?

MARIA. Ana está preparando um chá para nós.

DONA MARIA (*rindo*). Chá!

*Vó Maria levanta devagar e coloca sua mão atrás do sofá puxando uma garrafa de licor. Ela senta novamente e abre a garrafa coloca um pouco do licor na tampa e engole. Então, ela coloca outro pouco de licor e dá para Maria, que bebe e devolve a tampa. Vó Maria coloca mais um pouco de licor, bebe e então, fecha a garrafa e a esconde atrás do sofá. Não pode deixar nada fora.*

Ela vai roubar, estou te dizendo, Marilin, estou limitada... Tenho que olhar minha bolsa ou ela vai afundar as mãos nela e é tão ardilosa. Ela pega o suficiente para você não ter certeza se ela pegou algo, outra noite, estava quebrando a cabeça 'eu tinha certeza que tinha cinquinho aqui' e ela estava sentada como um poste, até tive que colocar cadeado na geladeira. Ficou pior quando as crianças vieram, ouvi ela andando pela casa a noite inteira, a mulher nunca dorme, é como viver com uma assombração.

MARIA. Talvez ela esteja triste.

DONA MARIA. A única coisa que deixa ela triste é não conseguir usar drogas.

MARIA. Talvez o coração dela esteja ferido porque ela perdeu os filhos.

DONA MARIA. Coração ferido? Você é muito boa, ela é um lobo na pele de um cordeiro. Bem, você não precisou viver com ela, né?

MARIA. Ela amava as crianças.

DONA MARIA. A única coisa que ela ama são as drogas.

MARIA. Por que você fala dela assim? Como se não fosse nada.

DONA MARIA. Você tem que ser firme com pessoas como ela, ou vão tirar vantagem.

MARIA. Tratando ela como se fosse a pior de todas? Eu não entendo.

DONA MARIA. Quem é você? Você não é Marilin.

MARIA. Eu sou Maria, a criança que foi levada.

DONA MARIA. Eu... Eu não lembro.

MARIA. Ah, eu acho que você lembra.

DONA MARIA. Vá embora, você não é real, é só mais um fantasma, né? Vem para me acusar, como os outros... Eles deveriam me agradecer pelo que fiz.

MARIA. O que você fez, vovó?

DONA MARIA. Eu só salvei a vida deles, não foi?

MARIA. O que você quer dizer?

DONA MARIA. Quando nós os encontramos em Dorset, eles estavam apodrecendo na própria imundície. A menina parecia estar com queimaduras de terceiro grau, as feridas estavam tão grandes porque a madame deu leite, quando ela não poderia tomar. E a bonita? Onde ela estava? Chapada, como uma parede, batendo naquele maldito, como chama mesmo? Cachimbo. É isso.

MARIA. Você está dizendo que foi você que nos levou?

DONA MARIA. Eu não disse nada.

MARIA. Você sabe o que fez comigo?

DONA MARIA. Ana! Ana!

MARIA. Por que você não ajudou ela? (*Chuta as caixas*) Por que você não me procurou? (*Chuta as caixas*) Sua velha vadia.

*Maria esbraveja, chutando todas as caixas furiosa.*

DONA MARIA. Ana! Socorro! Alguém me ajuda!

*Ana corre para a sala. Maria para, respirando ofegante.*

ANA. O que houve?

DONA MARIA. Consegue ver isso? Bem ali? Não tem nada ali, não é? Eu sou a única que consegue ver.

ANA. Ver o quê?

DONA MARIA. O fantasma.

ANA. É a Maria, mãe. Sua neta.

DONA MARIA. Ela quer vingança contra mim.

ANA. Ela é sua neta. A Mariquinha. (Difícil de dizer, mas orgulhosa) Minha filha. Veja isso. Todos esses anos passaram e ela ainda lembra de nós.

DONA MARIA. Ela não é sua filha.

ANA. Não é legal? Ela fez todo esse esforço para vir nos ver.

DONA MARIA. Ela nem parece real.

ANA. Ela cresceu, mãe. Você está cansada. Venha e tire um cochilo.

DONA MARIA. Eu não preciso de um cochilo.

ANA. Vou te levar para o quarto, tá? Vai se sentir melhor depois de um bom descanso.

DONA MARIA. Você não vai me deixar sozinha, né?

ANA. Claro que não. Vou estar bem aqui quando acordar.

DONA MARIA (*para Ana*). Você é uma boa filha, Marilyn. O que eu faria sem você?

*Ana sai com Dona Maria. Sozinha, Maria senta numa cadeira com a cabeça entre as mãos. Ela levanta e olha para o carrinho. Então caminha para o sofá e pega o vestido de paetês. Ana volta para a sala.*

ANA. Ela fica inquieta quando tem pessoas novas ao redor. Ela pensou que você era um fantasma.

MARIA (*se referindo ao vestido*). É seu?

ANA. Não ria.

MARIA. Por que você não coloca?

ANA. É muito cedo.

MARIA. Vamos lá. Quero te ver.

ANA. Você quer rir de mim.

MARIA. Eu deveria comprar um vestido, fico bem num desses.

ANA. Posso te emprestar um se quiser. Você pode ficar para o jantar e assistir com a gente.

MARIA. Eu não sei como aguenta isso, todos esses nomes que ela te chama.

ANA. Ela não consegue controlar.

MARIA. Não te deixa magoada?

ANA. Às vezes.

MARIA. Então, por que tolera isso?

ANA. Não posso fazer nada sobre isso, posso? Ela não está bem.

MARIA. Você acha que deve ser punida?

ANA. Melhor eu pegar o chá.

MARIA. Ela disse que foi ela que nos levou.

ANA. Isso foi há muito tempo.

MARIA. Você nem mesmo brigou, não é? Porque você nem liga.

ANA. Nunca olhe para trás - Vanessa disse isso.

MARIA. Talvez eu seja um fantasma.

ANA. Não seja boba.

MARIA. E se eu te dissesse que a Maria morreu quatro anos atrás?

ANA. Não é engraçado.

MARIA. Me diga, você acha que morrer é fácil?

ANA. Você não é um fantasma.

MARIA. Você não saberia se ela está viva ou morta, não é?

ANA. Eu sei porque está dizendo isso e não te culpo.

MARIA. E se eu te falar que não sou a Maria? E se eu for a amiga dela Júlia pregando uma peça? Você seria capaz de dizer a diferença? Talvez, conheci ela no orfanato. Talvez, éramos grandes amigas e ela me contou sobre você. Nos parecemos, não acha?

ANA. Você nunca esteve num orfanato. Você foi adotada.

MARIA. Como você sabe? E se eles não puderam achar uma família para adoção? Qualquer coisa poderia acontecer. Com tudo o que sabe, ela poderia estar em alguma sarjeta deitada em seu próprio vômito.

ANA. Eu sei que é você, Maria.

MARIA. Como? Como você sabe? De quem é esse nariz? Esses olhos? Você não sabe porque estava tão chapada por tanto tempo que não seria capaz de lembrar mesmo se fôssemos parecidas.

ANA. Eu deveria conhecer minha própria filha.

MARIA. Você deveria, né? Ah, qual é o ponto?

*Ela caminha até o carrinho e se prepara para sair.*

ANA. Não vá, por favor. Eu tenho muito para te dizer.

MARIA. Está muito tarde.

ANA. Mas é você, né? Pare de brincar e me diga que é você.

MARIA. Me diga você: quem diabos sou eu?

*Pausa. Ana não consegue responder. Maria vai até o carrinho.*

ANA. Me deixe segurar o bebê. Só uma vez. Por favor.

*Maria dá um passo para o lado. Ana se aproxima do carrinho e tira o bebê, segura em seu colo até encontrar pedaços de pano em suas mãos, que ela deixa cair no chão. Maria rapidamente recolhe os pedaços e coloca dentro do carrinho.*

MARIA. Fantasmas. *(Sorriem)*

ANA. Venha para me ver novamente? Promete?

*Maria leva o carrinho para fora e se vai. Sozinha, Ana se deixa chorar. Anda de um lado para o outro, sem descanso. De repente, ela vai até atrás do sofá e pega a garrafa. Ela abre e coloca o líquido numa das xícaras de chá. Ela deixa a xícara e respira fundo. O cheiro, sozinho, é inebriante e lembra ela dos dias que ela experimentava o doce esquecimento dos dias que era usuária.*

DONA MARIA *(ao fundo)*. Ana! Ana!

ANA *(deixando o copo)*. Sim, mãe?

DONA MARIA *(ao fundo)*. Você ainda está aí?

ANA. Sim, estou aqui.

DONA MARIA *(ao fundo)*. Eu pensei que você tivesse ido embora e me deixado sozinha.

ANA. Eu não faria isso, mãe. Nunca.

*Ana observa a xícara de chá. Ela coloca o álcool de volta na garrafa e devolve a garrafa para o esconderijo, então muda de ideia e tira novamente.*

FIM.