



A tradução de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, de Tennessee Williams, pelo Grupo Tapa e seus contextos existencialistas e sociológicos

The Tennessee Williams' *Talk to me like the rain and let me listen* translation by Grupo Tapa and its sociological and existentialist contexts

Giselle Alves Freire¹
Luis Marcio Arnaut de Toledo²

Resumo

Este trabalho propõe uma análise da peça em um ato *Talk to me like the rain and let me listen...*, de Tennessee Williams, e de sua tradução dentro do contexto social dos Estados Unidos na época em que a peça foi escrita. A análise é feita com base na versão traduzida pelo Grupo Tapa de Teatro, *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, publicada pela editora É Realizações em 2012. Aponta-se o existencialismo metafísico como estética principal da escrita tennesseeana nesta peça, além da descrição do seu processo tradutório.

Palavras-chave: Tennessee Williams. Teatro estadunidense. Análise dramaturgical. Tradução Teatral.

Abstract

This paper proposes an analysis of Tennessee Williams' one-act play, *Talk to me like the rain and let me listen...* and its translation into the social context of the United States at the time the play was written. The analysis is based on the translation version of Tapa Theater Group, *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, published by É Realizações in 2012. The metaphysical existentialism is pointed out as the main aesthetic of Williams' writing in this play, beyond the description of its translation process.

Keywords: Tennessee Williams. American Theater. Drama Analysis. Theater Translation.

¹ Mestre em Estudos da Tradução pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: freiregisele@gmail.com e freiregisele@usp.br.

² Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em Teoria e Prática do Teatro. E-mail: lmarcio@usp.br.

Tennessee Williams e suas peças mais celebradas

A década de 1950 presentificou o ápice comercial da carreira de Tennessee Williams. Foi o período em que escreveu suas obras mais celebradas pelo *mainstream*. Elas foram intituladas didaticamente *major plays* nos Estados Unidos e Toledo (2019, p. 32) sugere a tradução do termo para “as peças mais famosas”, mais prestigiadas ou mais reconhecidas.

O termo em inglês negligencia uma vasta gama de produção dramática de outras épocas do autor, todavia. A crítica tradicional considera, desproporcionalmente, esta fase como mais importante do que as outras pelo fato de terem sido escritas em um período que obtiveram sucesso na Broadway e nas adaptações para cinema e televisão. O que se busca, no momento contemporâneo, é compreender todo o conjunto de sua obra e não apenas julgar uma única fase específica. Sem desmerecer as mais famosas, é importante reconhecer todo o conjunto de obras com mais profundidade.

O que se observa, de modo geral, é que apenas suas obras do cânone são consideradas *relevantes*, embora tenham sido escritas em sua fase menos produtiva, tanto em termos quantitativos, como no que tange à diversidade estética e ao experimentalismo.

As características principais de seus trabalhos mais conhecidos, entre 1944 a 1961, são as formas sensíveis e poéticas de análise das transformações e contradições da sociedade em que estava inserido, abordando *outsiders*. Tennessee não deixou, neste momento, de retratar personagens que emergiam do cenário social estadunidense, nem de expressar seu lirismo e suas rubricas – verdadeiras composições literárias – mesmo que isso tenha sido obstruído pela leitura hegemônica.

A crítica dita especializada preferiu olhar apenas para questões psicanalíticas de sua obra, uma visão que estaciona a investigação sobre as personagens apenas no aspecto individual, estreitando um olhar mais analítico especialmente sobre o grande número de peças em um ato escritas pelo autor (BETTI, 2011; 2012).

Uma peça em um ato: *Talk to me...*

Talk to me like the rain and let me listen... (WILLIAMS, 1966, p. 86-89) é uma peça em um ato escrita entre 1950 e 1953, na mesma época que *Sweet bird of youth*, 1952 [*Doce pássaro da juventude*], talvez até concomitante a ela – mas o ano de 1953 é adotado como data oficial.

Há na peça duas personagens intituladas Homem e Mulher, que são figuradas dentro de um apartamento muito simples em Nova Iorque, tendo uma conversa desconectada, em um dia de chuva. Ele pergunta que horas são, ela responde com um dia da semana. No início, existe a interferência externa de uma criança que está na rua e conversa com a chuva. Essa e outras crianças cantam uma música infantil. E uma outra música infantil é acompanhada do som de um bandolim que é ouvido algumas vezes durante a peça.

O Homem começa com seu solilóquio narrando sua trajetória durante a noite passada: ele esteve em uma festa em um hotel de luxo. A Mulher interfere algumas vezes fazendo perguntas sobre esse local onde o Homem esteve. Quando ele termina, ela parece não estar conectada com o que foi dito. Apenas diz, “não ingeri nada, só água desde que você saiu!” (WILLIAMS, 2012, p. 326). O Homem pede para que ela fale com ele, pede que ela fale “[...] como a chuva [...]” (WILLIAMS, 2012, p. 326), pois ele a ouvirá. A Mulher, então, diz de forma apática que “quer ir embora” (WILLIAMS, 2012, p. 326). Na sequência ela inicia um solilóquio descrevendo detalhadamente um local idealizado onde quer ir, um hotel na costa, e pontua sua rotina até seus últimos dias de vida. Há um copo de água que ela beberica durante toda a peça. Por fim, o Homem interrompe o solilóquio da Mulher, “chamando-a” para a realidade, “Querida, volta pra cama.” (WILLIAMS, 2012, p. 330 et seq.). Há um pequeno ato de afeto dele. A Mulher deita e diz para o Homem, “volta pra cama” (WILLIAMS, 2012, p. 330). A peça termina com a rubrica “Ele vira seu rosto perdido para ela enquanto –” (WILLIAMS, 2012, p. 330), deixando a peça sem conclusão, marcando uma ação que não se concretiza, de fato.

Aparentemente, não há um sentimento forte entre o casal, não há paixão. Há uma conversa disfuncional entre eles. Não há progressão de diálogos, não há desenvolvimento de ações. A relação dialógica é desarmônica, descompassada e está baseada,

essencialmente, em uma situação existencialista, sem configurar uma troca entre os interlocutores. Os diálogos acontecem tais como solilóquios, individualizando as falas.

Não há ações concatenadas que vão mudando a situação inicial, tendo como objetivo principal o desenlace. A situação é o mais importante: a conversa, o desabafo, a dúvida existencial, os reflexos da condição social da metrópole na relação humana, fortalecendo o conceito da peça em um ato (SZONDI, 2001). O que dizem seria uma metáfora desses reflexos da sociedade, pois não leva a uma solução. Não há a tensão de um conflito central, toda a ação é ancorada neste diálogo anômalo; todas as ações são dadas pela inabilidade de ambos em se compreenderem e se conectarem, mesmo que nos diálogos exista certa ternura. O texto reproduz, assim, as relações humanas na sociedade capitalista, onde ninguém precisa se compreender, apenas estar disposto ao consumo. Quem não tem dinheiro, será, portanto prejudicado e será um *outsider* na grande metrópole.

Há na peça uma atitude que pretende ultrapassar a aparência, para atingir o absoluto, a liberdade: o homem fala de suas aventuras em ambientes em outra classe social e ela fala de um sonho inatingível. As figuras masculina e feminina não estão conectadas e ambas têm que se responsabilizar por suas atitudes. A existência destas personagens deve mostrar o ser, deve transparecer. Assim, não há artifícios. Evidenciam-se, portanto, expedientes existencialistas. Apesar disso, Tennessee não buscaria uma obra alinhada ao que Martin Esslin (2018) chamou de *teatro do absurdo*, pois esta expressão está associada fundamentalmente ao contexto pós-Segunda Guerra na Europa. Na conjuntura estadunidense, “[...] [as] personagens *outsiders* procuram constituir-se de um sujeito soberano e, com isso, desenrolar o conflito intersubjetivo de conquista da liberdade” (TOLEDO, 2019, p. 258-259) ou de viver o sonho americano de sucesso e realização pessoal, tal como as personagens em *Talk to me...* É bastante claro que o que vivem, sonho ou deleite em outros ambientes, cria um contraste profundo com o que são de fato, o que abre arestas para se observar o caráter inaceitável da realidade. Tennessee certamente não tinha como figurá-la ao pé da letra, visto os expedientes realistas não darem conta desta matéria. Assim, ele extrapola as metáforas e faz emergir estratégias existencialistas. Em conformidade com as palavras de Magdaleno (2013, p. 111): “Nas peças existencialistas encontramos o sentimento do absurdo atrelado a angústia pela mediocridade e gratuidade

de nossas vidas. O absurdo está nesse contexto por representar o caráter incompreensível da realidade em que vive um homem.”

É importante lembrar que o chamado teatro do absurdo estava apenas começando na Europa quando Tennessee escreveu *Talk to me....* Samuel Beckett escrevia *Esperando Godot* [*Waiting for Godot*] também em 1953. Portanto, não houve uma remissão ou tentativa conscientes de aproximação de estéticas. O autor veio a conhecer a obra do dramaturgo irlandês somente quando suas peças começaram a chegar aos Estados Unidos na década seguinte. A aproximação formal é muito coincidente, todavia.

Esta harmonização certamente não é um estudo crítico ou uma aplicação proposital do autor sobre as teorias de Martin Esslin (2018) sobre o chamado teatro do absurdo, porque foram publicadas apenas em 1961. Todavia, pode-se afirmar que ela está certamente associada à profunda vontade do dramaturgo de se aforrar do realismo, ventilando o drama estadunidense da década de 1950. A escrita antirrealista apareceu nesta época na obra do autor na peça *Camino Real*, também de 1953, seu único fracasso comercial nesta fase, que se deu pelo fato de possuir uma linguagem completamente diferente de tudo que o drama estadunidense havia experimentado até então. A sua primeira versão em um ato, escrita em 1948, *Ten blocks on the Camino Real*, já trazia, igualmente, os mesmos expedientes antirrealistas. Porém, esses expedientes aparecem fartamente na escrita do autor nas obras após 1962, suas *late plays* [peças de sua última fase].

Em *Talk to me...*, Tennessee não deixa clara a época em que se passa a ação. Todavia, há uma pista que pode ser considerada: ele indica que o apartamento em que o casal está fica à oeste da Oitava Avenida, no centro de Manhattan. Esta região era pobre e degradada na época da Grande Depressão, década de 1930, tendo sido revigorada a partir da Segunda Guerra. Como o Homem e a Mulher estão desempregados e sem perspectivas, ambos estão submersos em uma grande crise financeira.

Por conta disso, há evidências daquele momento sócio-histórico. Toda a problemática existencial que o casal expõe em seus solilóquios tem motivações relacionadas à dificuldade em serem *insiders* na sociedade capitalista, já que são os únicos expedientes que o autor deixa evidente, anulando quaisquer associações com a vida privada do casal, se são casados, apaixonados ou devotados um ao outro.

Com isso, o que se apresenta não é simplesmente um casal deslocado de sua sociedade; não são duas criaturas que poderiam estar em qualquer lugar ou momento do planeta simplesmente discutindo uma relação amorosa. São indagações que fazem parte de um momento histórico específico da sociedade estadunidense e que geram consequências nesse casal.

Algo aconteceu anteriormente ao diálogo apresentado pelo autor, certamente lá estão os motivos dessa desconexão do casal. Todavia, é claro que estes motivos não são importantes para Tennessee, já que eles não se fazem presentes na dramaturgia. As consequências são os excipientes relevantes que fazem, portanto, emergir o caráter reflexivo da peça, tendo aí sua situação retratada. O Homem vive à sua maneira, frequenta festas de uma classe diferente da sua sem a Mulher. Ela, por sua vez, sonha ser outra pessoa, de uma classe social superior – esta ilusão é sua válvula de escape. Ambos vivem o sonho americano de ascensão social. A crise existencial talvez seja a constatação de que a única forma que eles poderiam colocar em prática este sonho seria não desfrutando dos deleites de uma classe mais elevada, de riqueza e luxo. O grande conflito da peça, portanto, revela-se neste choque existencialista que está no interior das personagens.

A falta de relação e associação entre o Homem e a Mulher leva à percepção de um caráter metafísico, sem que haja uma compreensão absoluta dos motivos. Confirmando, assim, o que Toledo (2019) afirma sobre os expedientes que Tennessee utiliza em sua escrita que se aproxima daquilo que se chamou de teatro do absurdo e que no contexto estadunidense pode ser nomeado de existencialismo metafísico.

Tudo fica nebuloso na peça, nada está explícito a partir dos conflitos internos das personagens – uma característica peculiar das peças em um ato, que discutem a situação e não estão dispostas a nenhum tipo de embate evidente (SZONDI, 2001). Assim, há alguns detalhes que não podem ser negligenciados para afastar as interpretações subjetivas que levariam ao estigma de uma simples *briga de casal*, negligenciando os aspectos existencialistas: o que não existe, de fato, é uma briga, muito menos discussões. Isto pelo fato de não existirem interlocutores. Não há progressão de personagens e sua transformação ao final. Não há evidência de conflito na peça.

Esses detalhes na narrativa de *Talk to me...* foram utilizados por Tennessee em outras peças em um ato de sua última fase, especialmente identificada na conversa das

personagens femininas, por exemplo, de *Lifeboat drill*, 1970 [*Treinamento de sobrevivência no mar*] e de *Now the cats with jeweled claws*, 1981 [*Agora é a vez das gatas com garras de brilhante*].

Talk to me... no Brasil

Desde a década de 1940 as peças em um ato de Tennessee Williams são montadas no Brasil. Existiram diversas montagens de *Talk to me...*, muitas utilizaram a tradução de Narua Vairgees, *Fala comigo doce como a chuva* (SBAT, 2019) registrada na SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais] que veio a se tornar popular entre artistas, pesquisadores e seguidores do dramaturgo, apesar da alteração do título original. Certamente um título equivocado, pois a inclusão da palavra *doce* romantiza o texto, sendo este um artifício não utilizado pelo dramaturgo. Não existe nenhuma referência a *falar doce* no texto (FREIRE, 2019). Há outra tradução, também com diversas montagens, traduzida por Marcos Ribas de Faria, com o título *Fale comigo como a chuva...*, outra alteração no título original.

No entanto, as peças em um ato do dramaturgo se tornaram mais conhecidas no Brasil a partir da tradução de dois volumes de coletâneas de Tennessee realizada por atores-tradutores e atrizes-tradutoras do Grupo Tapa entre 2010 e 2012: *Mister Paradise e outras peças em um ato* e *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011; 2012). Nesta segunda publicação encontra-se a tradução de Gisele Freire do texto aqui cotejado com o título *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, a expressão mais próxima do texto-fonte. Estas publicações possibilitaram o contato com traduções fluentes para leitura e encenação, cuja metodologia demandou estudos feitos por atores-tradutores de dramaturgia e sua contextualização histórica para se compreender as expressões léxicas e remissões do autor (FREIRE, 2019).

A publicação destas traduções possibilitou, também, estudos acadêmicos –como este – e montagens comerciais de obras que até então eram quase que ignoradas, esquecidas ou nunca encenadas. Antes destas traduções arrojadas, peças em um ato foram traduzidas e montadas pelo TBC [Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo] e pela EAD [Escola de Arte Dramática, São Paulo], ainda que em pequena quantidade, além de traduções apócrifas encontradas em bibliotecas especializadas.

Talk to me... não é um texto longo e não traz exigências ou dificuldades com figurino e cenário. Escrita apenas para dois atores, sempre foi um atrativo para exercícios teatrais e montagens de orçamento reduzido. Nos tempos atuais, de cortes de subsídios e alterações na política pública para as encenações no Brasil, é uma alternativa devido ao possível e relativo barateamento da produção.

Algumas das encenações que mais se destacaram no Brasil a partir da década de 1990 foram elencadas no Quadro 1. Entretanto, essas não são todas as encenações. Não há um registro formal das peças profissionais que são encenadas no país, o que dificulta o trabalho de pesquisadores acadêmicos. Não se pode esquecer as encenações escolares e acadêmicas que não se tem registro. É interessante notar que, apesar do pouco registro, foram produzidas pelo menos 14 montagens. Um número que chama atenção em se tratando de um texto estadunidense e sobre um contexto muito particular da realidade socioeconômica e histórica desse país.

Walford e Dolley (1988, p. 161) afirmam que Tennessee era um articulador colossal das peças em um ato. Aqui, esta categoria de peças é julgada tão importante quanto as peças longas, não ignorando as ponderações que estabelecem as diferenças estruturais entre elas. Não obstante, não são considerados os preconceitos que elegem as peças de maior extensão determinantes de obras-primas e que são decisórias para estabelecer o conjunto de obras escritas por Tennessee. *Talk to me...* é um de seus trabalhos que podem ser considerados uma partitura de sucesso no Brasil, considerando o Quadro 1, devido à quantidade de montagens e apreciação, apesar da ausência de trabalhos acadêmicos que a cotejem.

Quadro 1 – Algumas montagens de *Talk to me...* no Brasil entre 1996 e 2019

Ano	Direção	Atores principais	Cidade
2019	Caco Santana	Conrado Sardinha Fernanda Marques	São Paulo, SP
2019	Marco Antonio Pâmio [dentro do espetáculo <i>A catástrofe do sucesso</i>]	Camila dos Anjos Iuri Saraiva	São Paulo, SP
2014	Ivan Sugahara	Ângela Câmara Saulo Rodrigues	Rio de Janeiro, RJ
2017	Sem referência	Maikon Andretti Lucas Schuster	Balneário Camboriu, SC
2017	Mateus Saron Murilo Pitombo	Mateus Saron Adriana Ferreira	Ilhéus, BA

2016	Marrara Mara [espetáculo de dança-teatro]	Gabriela Berbet Samuel Galo	Curitiba, PR
2015	Andrea Peres Matheus Brusa [espetáculo de dança-teatro]	Carol de Lima Eriel Leite	Caxias do Sul, RS
2015	Leonardo Medeiros [dentro do espetáculo <i>Palavras da chuva</i> , com três versões: um casal heterossexual, um outro lésbico e outro de homens gays]	Leticia Tomazella Marcos Reis	São Paulo, SP
2012	Nill Amaral	Paulo Porto Arami Marschner	Dourados, MS
2010	Tiago Mello	Luis Gustavo de Oliveira Franciele Cereja	Torres, RS
2008	Simone Salas [dentro do espetáculo <i>Outsiders – os excluídos de Williams</i>]	Sem referência	São Paulo, SP
2003	Eduardo Gama	Claudio Sásil Daniela Thibau	Campos, RJ
1998	Nilton Bicudo	Sem referência	Campo Grande, MS
1996	Paulo Henrique Alcântara	Evelin Buccheger João Miguel	Salvador, BA

Fonte: Toledo (2019, p. 429-432)

Contextos analíticos de *Talk to me...*

As duas personagens não são nomeadas. Tennessee as identifica apenas por Homem ou Mulher. Desta forma, não há individualidade. O que existe é uma generalização da condição daquelas personagens para o que elas figuram: os papéis sociais do homem e da mulher. A falta de identidade figura a ideia de um casal que vive mergulhado em questões que vão além das subjetividades. As personagens assumem, portanto, uma forma generalizada.

A palavra gênero é aqui considerada como o elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos. É uma maneira de indicar construções culturais, referindo-se às origens sociais das identidades masculinas e femininas, distinguindo a prática sexual dos papéis atribuídos a ambos. Da mesma forma, representa uma categoria política para analisar as questões da igualdade civil e das diferenças presentes nos mais diversos discursos filosófico, antropológico e social.

No início da peça, o Homem está preocupado com o cheque do seguro-desemprego, no entanto, a mulher não lhe dá atenção. Para o homem o dinheiro é a forma primordial de solidificar sua presença numa relação, servindo de elemento patriarcal e de dominância na relação.

A Mulher afirma que quer tomar água, porque não tem o que comer. Ele diz, por sua vez, que esteve em locais onde a comida era esbanjada. A metáfora da água evidencia a ausência de consumo, o apagamento do mundo capitalista – o casal só tem água em seu apartamento, o copo de água e a água da chuva. Enquanto ele tem uma vida fora dali, em que não se preocupa com a subsistência e o foco é apenas o deleite, ela fica no apartamento, sem desfrutar da mesma posição que o homem, evidenciando que à mulher é reservado seu silenciamento no lar.

A partir da figuração feminina, portanto, é possível entender que a situação é limite: “Os rostos de ambos são jovens e maltratados como os de crianças em um país devastado pela fome” (WILLIAMS, 2012, p. 321). No século 20, somente durante a Depressão se observou a fome devastando o país.

Há duas interpretações possíveis bastante objetivas do texto sobre suas ocupações profissionais. A primeira é quando ele afirma que passa “de mão em mão por aí como um cartão-postal sujo” (WILLIAMS, 2012, p. 325), o que poderia ser entendido como prostituição, única solução para um jovem desempregado, sem condições financeiras para se sustentar. Ele frequenta as altas rodas da sociedade, mesmo estando sem dinheiro. Ele chega a perder os sentidos e acaba sendo abusado, sofrendo violência.

Afinal, se eles são um casal, por que não vão às festas juntos? O Homem também poderia ser financiado por alguém ou por pessoas desta sociedade. Podemos considerar aqui certa similaridade com a personagem Chance, de *Sweet bird...*, que se prostitui. Assim como outras personagens que parecem se prostituir em *Orpheus descending, 1957* [*A descida de Orfeu*] e *The milk train doesn't stop here anymore, 1961* [*O trem da manhã não para mais aqui*].

Outra interpretação possível é perceber na falta de conexão do Homem com a Mulher as ambiguidades de uma relação que não se concretiza pela ausência de habilidade do homem de se integrar em uma relação. Entraria em questão aqui a discussão do papel social de gênero, a completude da masculinidade e da feminilidade, assim como a necessidade de integração com o outro – no caso o sexo oposto, com todas as suas

ambiguidades e ambivalências. Há uma grande responsabilidade da Grande Depressão nesta disfunção de relacionamento, que está desumanizando e descaracterizando as relações naturais: “Faz tanto tempo que não ficamos juntos a não ser como um casal de estranhos morando juntos. Vamos encontrar um ao outro, assim talvez a gente não se perca” (WILLIAMS, 2012, p. 325).

A descrição que o Homem faz da festa, onde há roupas e comidas por todo lado, não condiz com a pobreza/degradação em que o casal vive e a localização do apartamento onde estão alojados. Há uma diferença de classe entre o lugar da festa, descrito em detalhes no solilóquio do Homem, e o local onde ele vive com a Mulher.

Com relação à Mulher, não há evidências de que ela trabalhava ou trabalha. A única coisa que lhe resta é sonhar diante da realidade difícil a ser encarada, tal como Blanche de *A streetcar named Desire*, 1947 [*Um bonde chamado Desejo*], e várias outras personagens femininas do autor que fazem da fantasia e da ilusão uma realidade particular.

Em outras peças, o dramaturgo utiliza os mesmos expedientes aqui trabalhados. Isso pode ser observado nos diálogos de casais com dificuldades de se entenderem em *I can't imagine tomorrow*, 1964 [*Não consigo imaginar o amanhã*], e *The two-character play*, 1973 [*A peça de dois personagens*].

Há um fio tênue que liga *Talk to me...* ao chamado existencialismo metafísico, considerando a desconexão dialógica entre as duas personagens e a tentativa de se construir uma sintaxe capaz de expressar a condição existencial delas. Tudo parece ser cíclico e sem solução: “tem-se a impressão de que há muito tempo compartilham dessa intimidade e que esta cena já se repetiu tantas vezes que o seu conteúdo emocional plausível [...] se esgotou [...]” (WILLIAMS, 2012, p. 321). Dentro desta perspectiva, os solilóquios lembram *Happy days*, 1961 [*Dias felizes*], de Beckett, onde a personagem Winnie conversa com o marido, mas este não desenvolve o diálogo. A personagem Mulher também está feliz quando sonha, embora esteja confinada no apartamento; igual a Winnie que mesmo enterrada mostra sua felicidade (BECKETT, 1989). Em *Talk to me...* ambos vivem uma realidade própria para fugir da devastação que assola sua classe social em Nova Iorque naquela década pós-Depressão, simulando uma felicidade que remete à Winnie: ele procura as festas até ficar inconsciente e ela busca o sonho, imaginando ser outra pessoa e se hospedando em um hotel no qual não pode de fato pagar a estadia.

A tradução de *Talk to me...*

A tradução do grupo Tapa, que se popularizou nos últimos anos, prima pela valorização do conteúdo poético criado pelo autor no texto-fonte. Não houve a intenção de se domesticar o texto, regionalizá-lo, especialmente porque esse trabalho foi publicado. Ou seja, o primeiro contato do público com a obra será por meio da leitura, sendo assim, o grupo acredita que a tradução deva se aproximar ao máximo da proposta do autor. Após essa primeira leitura, o texto pode ser recriado no palco de acordo com a visão artística de cada diretor, produtor e/ou ator (FREIRE, 2019).

Há algumas características importantes de serem destacadas que valorizam essa escolha de estilo tradutório do Tapa:

a) o texto deve *cabem na boca do ator*: ser mais do que palatável, deve ser audível, fluir dentro da artificialidade inerente ao texto teatral;

b) os termos *impossíveis* de serem traduzidos foram incluídos em notas de rodapé, e uma tradução aproximada foi sugerida no corpo do texto;

c) na maioria das traduções se manteve a proposta de pontuação do texto-fonte;

d) a tradução ou não dos nomes das personagens foi analisada individualmente em cada peça;

e) as referências de localidades foram mantidas conforme o texto-fonte;

f) as peças foram testadas na sala de ensaio [no palco] e, durante esse processo, as traduções foram aprimoradas.

São esses os tópicos analisados no processo tradutório de *Talk to me...* destacados neste artigo.

O solilóquio da Mulher foi escrito de forma poética, numa narrativa que utilizou o auxiliar do futuro *will* do *standard English* [inglês padrão], para destacar que todo o acontecimento seria uma realidade futura imaginada pela personagem. A primeira tradução sugerida pela atriz-tradutora propunha deixar o texto coloquial por meio da inclusão de dois verbos para a representação desse futuro. “Vou me registrar com um nome falso em um pequeno hotel na costa...”³. No texto fonte, “*I'll register under a made-up name at a little hotel on the coast...*” (WILLIAMS, 1966), na revisão proposta pela consultora

³ Fonte: material de rascunho do grupo Tapa “Revisão de *Fala comigo como a chuva...*”. Disponível em: <encurtador.com.br/fmpFY>. Acesso em: 01 dez. 2019.

Maria Silvia Betti tem-se “*Me registrarei com um nome falso em um hotelzinho na costa...*”⁴. O futuro simples proposto foi comentado em uma nota de rodapé-rascunho e após várias leituras dramáticas o grupo concluiu que, mesmo com essa construção gramatical mais formal para o falante da língua portuguesa no Brasil, o texto cabe na boca do ator, ademais, essa construção preserva o lirismo próprio da escrita do autor e ressalta o existencialismo metafísico da narrativa.

Em *Talk to me...* não havia nenhum termo *impossível* de ser traduzido, no entanto, o grupo optou por manter algumas informações conforme o texto-fonte. Essas referências tinham muita representatividade na peça. Nesse sentido, as notas de rodapé foram fundamentais para dar ao leitor o entendimento dessas escolhas. Em *Talk to me...* foram incluídas quatro notas de rodapé. Uma delas é o título de uma música apresentada pelo autor em uma rubrica, “*Estrellita*” (WILLIAMS, 1966). Não há uma tradução oficial em português no Brasil para esta música, dessa forma, o grupo manteve o título original e a seguinte nota de rodapé:

‘Estrellita’: Letra tirada de um poema de Jane Taylor (La Estrella) criado no século XIX. O poema foi publicado em 1806 na coletânea intitulada *Rhymes for Nursery*. Canta-se com a melodia francesa ‘Ah! Vous dirai-je, Maman’ a publicação antiga mais conhecida dessa melodia data de 1761. ‘Estrellita, ¿dónde estás? Me pregunto qué serás. En el cielo y en el mar,/Un diamante de verdad./Estrellita ¿dónde estás?/Me pregunto qué serás’ (Nota do tradutor – In: WILLIAMS, 2012, p. 322, destaques do autor).

A música incluída por Tennessee traz duas informações. A primeira é que, ao incluir uma música infantil, o autor reforçaria que as personagens têm a aparência pueril (WILLIAMS, 2012, p. 321). A segunda é que a música é cantada em espanhol por “alguém no quarto ao lado” (WILLIAMS, 2012, p. 321), ou seja, o casal mora num bairro onde vivem imigrantes, uma região mais pobre e popular de Nova Iorque. Essa característica é fundamental para entender a condição social das personagens, corroborando com a ideia de que eles vivem uma profunda crise financeira.

Outra rubrica importante desta peça é a que faz referência ao compositor Victor Herbert. No solilóquio da Mulher, ela diz, “Haverá uma praia aonde irei me sentar, perto de onde a banda toca as músicas de Victor Herbert” (WILLIAMS, 2012, p. 328). Na rubrica, o grupo informa a origem do compositor que compôs inúmeras “operetas de sucesso na

⁴ Idem (destaque nosso).

Broadway entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial (N. T.)” (WILLIAMS, 2012, p. 328). A opereta é um estilo de ópera leve. A Mulher cria em seu solilóquio um sonho igualmente leve, uma vida sem dificuldades, onde caminhar pela orla, ir ao cinema, ler e ouvir música são suas únicas preocupações. A música deste compositor completa a imagem proposta pelo autor, a qual apresenta um contraponto com a realidade vivida pelo casal. Ao obter essa informação na nota de rodapé, um possível encenador pode decidir de forma mais objetiva como deixará essa referência clara ao espectador quando verticalizar a peça no palco.

Os nomes das personagens foram traduzidos, pois dizem respeito ao gênero feminino e masculino, Homem e Mulher, e são nomes não ditos pelas personagens. Todavia, durante o solilóquio da Mulher ela diz que se hospedaria em um hotelzinho na costa com o nome “Anna – Jones...” (WILLIAMS, 1966). O nome foi mantido como no texto-fonte, pois, além de ser um familiar para os ouvidos dos brasileiros, não há nenhum jogo linguístico que o utilize, como ocorreu em outras peças traduzidas. Este detalhe demonstra uma proposta de *estrangeirizar* a tradução. O que permite ao leitor/espectador não perder a narrativa contada por personagens de um local fora do Brasil, onde se fala outra língua. O encenador da peça pode, inclusive, optar por ambientá-la na época em que ela foi escrita, a fim de criar uma ligação maior com o fato de ela ser uma representação social de um momento histórico vivido por aquelas pessoas.

Nesse sentido, manter a referência do local onde se passa a peça, “Oitava Avenida na região central de Manhattan” (WILLIAMS, 2012, p. 321) auxilia o leitor a ter uma visão do texto fiel à proposta do autor. Essa característica é reforçada pela nota de rodapé dos tradutores explicando como era essa região na época em que se passa a história, “[...] pobre e degradada. (N. T.)” (WILLIAMS, 2012, p. 321).

Na tentativa de criar um equilíbrio entre o texto-fonte e o texto-alvo, esta minuciosa tradução foi concluída a muitas mãos. Portanto, possibilita interpretações mais assertivas do texto, permitindo aos artistas que vierem a encená-la um aprofundamento das conexões que desejam fazer a partir de um direcionamento pautado no real proposto pelo autor e sua contextualização sociológica. Com isso, espera-se abrir um novo olhar para esta obra do autor, onde seu conteúdo social e histórico sobrepõe uma interpretação pautada em sua biografia ou em uma análise privada das personagens.

Referências

BECKETT, Samuel. **Happy days**. New York: Grove Press, 1989. 64 p.

BETTI, Maria Silvia. Apresentação. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução de: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 7-32.

BETTI, Maria Silvia. Lirismo e Ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução de: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 7-34.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo** – Edição revisada e ampliada pelo autor. Tradução de Barbara Heliodora; José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. 406 p.

FREIRE, Giselle Alves. **Um texto que “Cabe na boca do ator”**: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo Grupo Tapa. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-25112019-172056/>>.

MAGDALENO. Danieli. Gervazio. O teatro moderno sob a ótica da filosofia existencialista. **Revista Filogênese-UNESP**, Marília, v. 6, n. 1, 2013. Disponível em: <www.marilia.unesp.br/filogenese>. Acesso em: 03 nov. 2019.

SBAT. **Acervo digital da SBAT**. Disponível em: <http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat_pr:sbat_db>. Acesso em: 01 nov. 2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2001. 176 p.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **O Tennessee Williams desconhecido e experimental de seis peças em um ato das décadas de 1960 a 1980**: Abordagem, análise e contexto das personagens femininas. 2019. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/>>. Acesso em: 01 nov. 2019.

WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012a. 358 p.

WILLIAMS, T. **27 wagons full of cotton and other one-act plays by Tennessee Williams**. New York: New Directions, 1966. 99 p.

Submetido em: 29 nov. 2019

Aprovado em: 28 dez. 2019