

Procurando Emily: caminhos para uma tradução corporificada

**Searching for Emily: Paths for an embodied
translation**

*Marcia Donadel*¹

*Silvia Balestreri*²

Resumo

Esse artigo explora o processo de tradução de poemas de Emily Dickinson para a peça Procurando Emily, detalhando alguns procedimentos utilizados nas traduções de *I felt a cleaving in my mind* e *If I can stop one heart from breaking*, entre os dezenove poemas selecionados e traduzidos para a peça. Essa peça-estudo surgiu a partir da experimentação de uma metodologia de trabalho para o artista cênico, denominada *Per-form-ação*, que concentra preparação e cena de forma inseparável. Os elementos de *Per-form-ação* explorados especificamente para essa experiência reúnem uma técnica de Educação Somática, o *Lessac Work*; princípios de composição através da improvisação, com os *Viewpoints*; composição musical no violão e tradução de poesia para criar dramaturgia. Nesse artigo, exploram-se as técnicas de tradução em cena, ou seja, os elementos mais marcantes de *Per-form-ação* que interferiram na experiência de tradução, construindo a noção de tradução corporificada.

Palavras-chave: Tradução; teatro; processo de criação; trabalho do ator

Abstract

This article explores the translation process of Emily Dickinson's *I felt a cleaving in my mind* and *If I can stop one heart from breaking* from a total of 19 poems translated into Portuguese for the play *Searching for Emily*. This study-play emerged from the experimentation of a work methodology for the performer, called *Per-form-action*, that concentrates performer training and performance as inseparable. The elements in *Per-form-action*, specifically explored for this experience, are a Somatic Education approach, the *Lessac Work*; *Viewpoints* composition principles; acoustic guitar musical compositions and translation of poetry to create dramaturgy. This article explores the translation techniques in performance. It discusses the most important elements in *Per-form-action* that interfered in the experience of translation while coins the notion of embodied translation.

Keywords: Translation; theatre; creative process; performer work

E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutorado Sanduíche CAPES-Coventry University, Reino Unido. Atriz-pesquisadora, professora e diretora de teatro - mdonadel@gmail.com

² Professora Doutora Associada do Departamento de Arte Dramática e do PPGAC- UFRGS - silvia@bnunes.com.br

Em teatro, o texto escrito é apenas um dos elementos da encenação (Kowzan, 1977; Pavis, 2008). Nesse contexto, a relação de tradução pode ser realizada à parte ou em coordenação com os elementos cênicos que se somam à palavra falada. Em termos de estratégia, o tradutor pode elencar os elementos de maior relevância para seu processo. Os caminhos de tradução refletem a relação com a língua materna e a condição do pesquisar. Além disso, escolhas de estilo que colocam palavras e textos em contextos do fazer teatral fazem parte do nosso universo de pesquisas. A relação com a língua estrangeira traz outras esferas de afeto, promove uma vivência em que, de uma parte, se encontra a autoria, as palavras brotam sem a carga de responsabilidade da língua materna e das instituições que a acompanham, e de outra, nos oferta mais objetividade e economia para expressar as mensagens. Essas relações modificam as experiências de tradução.

Embebidas pelas concepções de transcrição (Campos, H., 2006) e de tradução-arte (Campos, A., 2007) e considerando a tradução como uma leitura sempre diversa que não compreende a transposição total de um texto (Flores, 2016), configuraram-se estratégias que entrelaçam as vivências entre línguas e o contexto de tradução para o teatro. Nos procedimentos aqui discutidos, criou-se um ponto de referência que é a relação entre a primeira língua e a língua estrangeira na tradução, um tipo de interlocução concebida como tradução corporificada.

Procurando Emily é a peça-estudo surgida da experimentação de uma metodologia de trabalho para o artista cênico que concentra preparação e cena de forma inseparável. Denominou-se Per-form-ação a união entre *performance*, como o fazer do artista cênico, e o trabalho de *formação*, ou seja, abordagens aplicadas para aprimorar sua técnica.



Ana Caroline de David e Carina Corá em *Procurando Emily*, apresentação do dia 25 de maio de 2018, Sala Qorpo Santo, UFRGS. Mostra Cena em Pesquisa, 13º Festival SESC Palco Giratório, Porto Alegre, RS. Foto: Jessica Barbosa.

A estruturação do conceito de Per-form-ação se baseou em noções teatrais (Icle, 2011) interligando o Lessac Work (Lessac, 1990, 1997), uma técnica considerada

parte do escopo da educação somática (cf. Munro; Coetzee, 2011) e princípios dos *Viewpoints* (Bogart; Landau, 2005) como orientação para composição cênica através da improvisação. A abordagem de trabalho corporal e vocal com base somática em improvisação inclui a compreensão de presença cênica através dos entendimentos de ação habitada/*habitational action* (Camilleri, 2013); consciência corporal, como mente corporificada/*embodied mind* (Varela, Thomson e Rosch, 2016); pequenas percepções (Gil, 2004, 2005, 1987); criação/invenção em fluxo/*flow* (Csikzentmihalyi, 1996) e contracenação pensada através de empatia cinestésica/*kinesthetic empathy* (Raynolds, 2012). As questões específicas de tradução ultrapassaram as vivências junto aos poemas selecionados de Emily Dickinson nas cenas da peça e se associaram aos procedimentos da pesquisa como um *modus operandi*. O processo de pesquisa em Procurando Emily encontrou na cartografia como método (cf. Passos, Barros, 2014; Barros, Rolnik, 2014) caminhos metodológicos que contemplaram o processo de busca por respostas acerca de como uma abordagem somática interfere e informa a formação do artista cênico e a cena simultaneamente.

O espetáculo contou com o trabalho das atrizes Ana Caroline de David e Carina Corá e do violonista compositor Fernando Zaslavsky. A iluminação teve a concepção de Bruna Casali. O trabalho de pesquisa demandou as funções de direção artística e pedagógica. A peça é o resultado da relação entre os elementos de Per-form-ação pormenorizados para essa experiência: energias corporais e vocais e sua repercussão no movimento e na voz – abordagem somática/Lessac Work (Lessac, 1990, 1997) –; princípios de *Viewpoints* (Bogart, Landau, 2005) – exploração espacial, composição cênica e contracenação –; melodias compostas no violão através da improvisação e da interação em cena e estudos de tradução (Campos, 2008; Lira, 2000; Lourenço, 2014) dos poemas selecionados de Emily Dickinson (Johnson, 1960).

As práticas de corpo e voz, assim como os poemas explorados e traduzidos na encenação, têm a sua origem na língua inglesa. O processo de pesquisa foi realizado com um caráter de encontro entre português e inglês iniciado muitos anos antes e vivenciado pela diretora em diferentes situações como intérprete, tradutora de textos e workshops de Artes Cênicas, professora de inglês e de teatro, e como atriz. Essa relação foi intensificada devido a um período de doutorado sanduíche no Reino Unido. O espaço que existe entre a vivência de práticas realizadas no Brasil e as mesmas quando realizadas em outras partes do mundo também criou uma série de novos questionamentos acerca de encontros e traduções. Procurando Emily e Per-form-ação resgatam os momentos em que esses encontros afetaram os envolvidos e como essa relação traçou o caminho.

Per-form-ação foi construída como uma metodologia experimental de trabalho que traz uma perspectiva às práticas somáticas para o artista cênico nos âmbitos da formação e do processo de criação. A origem brasileira da diretora, tendo passado por essa experiência com desdobramentos no exterior, direcionou o acompanhamento de processo da pesquisa. Portanto, a procura pela forma de trabalho denominada Per-form-ação ditou o funcionamento da investigação, da montagem e ao mesmo tempo informou a tradução dos textos.

As relações de encontro e tradução dos poemas ocorreram no período de maio

de 2017 a maio de 2018, em que as propostas de tradução foram trabalhadas com as atrizes no processo de criação. O processo entre línguas, que por vezes abraçou tradução como encontro/proximidade com o irreconciliável, gerou relação e negociação com os elementos da cena e da abordagem de corpo e voz, criando pistas a respeito de uma forma de tradução corporificada.

A atitude resultante ressoa com os pensamentos de Sarah Ahmed (2000) acerca de uma *ética do toque*. Do ponto de vista de estudos feministas e pós-coloniais, Ahmed propõe uma ética do tocar que convida a encarar o relacionamento entre *estranhos* através de uma abertura que faz possível a relação por avizinhamiento, em que negociações e movimentos são comparáveis a formas de tocar a que somos expostos quando em relação de proximidade. O *toque*, assim, gera abertura, exposição, ao mesmo tempo em que considera e aceita os encontros prévios dos envolvidos que geram diferença. O resultado é uma ética do toque que *falha* ao compreender o outro com exatidão, mas se abre para a proximidade da pele do outro e reconhece a história de encontros prévios, evidentes na *superfície da pele*. A *falha* em compreender pessoas ou textos em sua totalidade é ao mesmo tempo limitada pela *pele*, que guarda sob sua superfície os encontros prévios e permite contato pela sua natureza sensorial.

Os elementos de Per-form-ação tornaram-se disparadores de funcionamentos em cena em um *ir e vir* de acesso e recesso. A poesia permitiria que atmosferas estabelecessem e se dissipassem como nuvens trazidas e levadas pelo vento. Na busca pelo acervo pessoal de poesia da diretora, havia uma coleção de poetas que foi adquirida devido a seus encontros anteriores com Shakespeare. Entre os outros poetas da coleção, estava Emily Dickinson³. Os estudos prévios com os sonetos de Shakespeare tinham despertado sensações de um machismo nas entrelinhas de alguns versos. Essa impressão afastou Shakespeare das escolhas e impulsionou a curiosidade pela única representante feminina da coleção.

A potente e espirituosa forma de expressão da poeta, acompanhada de sua notável capacidade de concisão, gerou afinidade instantânea e instigou as buscas por alternativas de tradução. O mergulho em cada poema era possível em poucos versos, sendo depois iminente a troca e o mergulhar em uma nova experiência. Os pensamentos da autora sobre natureza, eternidade, solidão, por exemplo, sintetizam de forma apurada e intensa, em curtos espaços de texto, desde percepções da vida cotidiana a questões universais. Essa dinâmica permitiu construir e montar os elementos da peça como blocos de encaixar. O trabalho corporal de tradução e encenação constituiu-se em uma negociação entre o possível e o impossível do encontro com o universo colocado pela autora.

A primeira escolha de tradução se deu no contato com o poema *I'm Nobody! Who are you?*. O encontro com a tradução de Augusto de Campos (Dickinson, 2008) *Não sou ninguém! Quem é você?* confluuiu para as versões em *Procurando Emily* e forneceu um olhar acerca das técnicas que poderiam ser

3 Dickinson, Emily. *Selected Poems Unabridged*. Dover Thrift Editions. Canada: General Publishing Company, Ltd., 1990. Essa coletânea proporcionou o primeiro encontro com a obra de Dickinson, embora não tenha sido a fonte adotada para as traduções devido a, segundo Augusto de Campos (2007), ser menos fiel aos manuscritos originais.

utilizadas. As formulações iniciais sobre como lidar com a semântica, a rima, questões acerca do deslocamento de rimas, sonoridades e, inclusive, algo da relação ganha-perde entre esses elementos tiveram a sua origem nessa primeira impressão.

A escolha dos demais poemas se deu através de uma conexão por empatia e entendimento do universo de cada texto, levando em conta suas impressionantes sínteses em que as atmosferas ultrapassam as imagens. Os poemas trabalhados foram os seguintes: 135 – Water, is taught by thirst; 288 – I'm Nobody! Who are you?; 362 – It struck me – every Day –; 650 – Pain has an Element of Blank; 701 – A Thought went up my mind today; 739 – I many times thought Peace had come; 764 – Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn; 794 – A Drop fell on the Apple Tree; 875 – I stepped from Plank to Plank; 917 – Love – is anterior to life; 919 – If I can stop one heart from breaking; 937 – I felt a cleaving in my mind; 953 – A Door just opened on a street; 1159 – Great streets of silence led away; 1176 – We never know how high we are; 1212 – A word is dead; 1277 – While we were fearing it, it came; 1335 – Let me not mar that perfect Dream; 1732 – My life closed twice before its close. Essa ordem corresponde ao trabalho de compilação e numeração cronológica de todos os 1775 poemas de Dickinson realizado por Johnson (1960), considerado por Augusto de Campos (2007) o editor que publicou a obra da poeta com mais fidelidade aos manuscritos originais.

Uma vez selecionados os tipos de estratégia, por afinidade com a tradução de Augusto de Campos para *I'm Nobody! Who are you?*, foi desenvolvida uma linha de abordagem para os estudos preliminares levados para testes em salas de ensaio. As técnicas de tradução elencadas, mais a intuição e a dimensão corporal/vocal configuraram, portanto, esse experimento de tradução.

Os encontros com esses poemas foram portas abertas em nós, diretora e atrizes, para o mundo das sensações daqueles microuniversos. As escolhas de tradução, incluindo as exploradas nesse recorte, circularam entre as opções citadas acima com a determinante relação desses elementos e a sua proximidade do corpo, da fala em cena, do diálogo com os outros elementos de *Per-form-ação* e, evidentemente, da nossa relação particular de afeto com as palavras na língua portuguesa. O olhar sobre essas traduções requer que esse contexto seja considerado.

As técnicas de tradução, denominadas estudos de tradução corporificada, foram exploradas em cena nos encontros com os poemas selecionados de Emily Dickinson. Tratou-se de uma experiência vivenciada que contribui para um caminho de tradução envolvendo o corpo no fazer teatral. Não houve a intenção de aprimorar traduções já existentes ou contemplar todos os entrelaçamentos possíveis que envolvem atos tradutórios. A tradução que emerge do universo de um tradutor sentado em sua escrivaninha ou em uma busca de respostas subjetivas pessoais, como nos relatos de Lira (2000) acerca de suas reinvenções de Dickinson, se envolve com questões que perdem importância na experiência dramatúrgica. A posição do travessão, fundamental para a performatividade do poema em seu veículo escrito, por exemplo, dança em cena na tradução corporificada de cada verso. Isso cria dimensões e complexidades diferentes, a performatividade dos poemas encontra respostas de outra ordem.

Nesse recorte, as traduções dos poemas de número 937 – *I felt a cleaving in my mind* e 919 – *If I can stop one heart from breaking* se destacaram como exemplos. Em *I felt a cleaving in my mind*, a relação de ruptura no pensamento e a consequente passagem de um ambiente a outro como nuvens que se formam e se dissipam tornou o poema muito significativo para o processo. Além disso, as relações estabelecidas com os elementos de *Per-form-ação* criaram um jogo entre as condições ideais e as imperfeições, a que chamamos de ressonâncias e dissonâncias.

If I can stop one heart from breaking foi outra escolha de grande importância para o grupo, pela relação de companheirismo e de engajamento em algo muito significativo, sensações que estiveram presentes desde o início das investigações. O trabalho com poesia, especificamente esses textos de Emily Dickinson, exemplifica o trânsito entre o que estávamos pesquisando como técnica para o artista e o potencial expressivo da poesia. As características exploratórias e experimentais da autora instigaram a forma de funcionamento das investigações.

O processo se iniciou com uma proposta de tradução previamente esboçada e trazida à sala de ensaio. Esses rascunhos de tradução ganharam um tom polifônico em estudos que se concretizaram em cena. A dramaturgia foi construída a partir dos elementos de *Per-form-ação*, suas repercussões e interações com o trabalho de tradução são aprofundadas a seguir:

Corpo e voz - informação somática na tradução

A abordagem de corpo e voz de Lessac (1990, 1997) considera específicas sensações corporais, chamadas energia, como formas de comunicação intracorpórea. Relaxantes-energizadores, como o bocejo, são considerados informações sensoriais que podem levar a resultados aprimorados em termos de movimento e voz. A familiaridade com esse tipo de informação, seu reconhecimento e transição (*carryover*) para novas possibilidades de movimento e voz são etapas de um processo educacional realizado através de explorações e descobertas. A consciência corporal adquirida através de uma abordagem de Educação Somática aumenta as possibilidades de autoconhecimento, distancia o praticante da imitação e é capaz de oferecer material para uma técnica pessoal que permite autonomia para o praticante e reforça uma consciência crítica sobre a sua prática (Fortin, 1999).

Elencou-se um número de vivências de sensibilização nas energias corporais a partir dos exercícios propostos por Lessac que envolvem as ações: caminhar, saltar, correr e agachar. Essas ações são também exploradas em vivências de composição com os *Viewpoints*. Este procedimento simplificou as transições (*carryover*) dos estudos com base somática para as explorações espaciais e de contracenação propostas pelos *Viewpoints*. Quando as transições se tornaram mais livre e claras, as performers passaram a se engajar em outras possibilidades de movimento.

O trabalho vocal incluiu explorações sobre as energias tonais, estruturais e sobre as consoantes. Através de exercícios de alongamento estrutural, certos músculos do rosto são estendidos e a face assume uma postura específica: o chamado megafone invertido em que a sensação passa pelo conforto e pela facilidade. Quando o

chamado megafone invertido se torna reconhecível e revisitado com frequência, as cavidades das maçãs do rosto e da testa atuam de forma cada vez mais eficaz como ressonadores que amplificam as ondas sonoras emitidas até as costelas e coluna, produzindo a ressonância torácica, embora a ação consciente aconteça nas regiões da cabeça. A sensação característica da energia tonal é uma vibração em sua maioria óssea nesses pontos específicos do corpo.

O controle e o comando da ação tonal estão concentrados em perceber a vibração combinada com a forma estrutural mais apropriada. Estas vivências são experienciadas através do *Y-Buzz* e do *Call*. O trabalho com a energia tonal desenvolve a voz em toda a sua extensão, alcance, poder e projeção. Quando se percebe a postura adequada é possível direcionar a voz conscientemente.

Segundo a descrição de Lessac (1997), o *Call* é um som alegre, ressoante, comparável ao do cantor lírico e oferece ênfase vocal. É uma ponte entre a produção sonora vocal, a voz falada e a voz cantada. Ele é vivenciado através da percepção/procura da postura mais favorável para o megafone invertido com uma abertura bucal no formato da vogal *o*. Praticamente todo o alcance da voz feminina pode ser desenvolvido através do *call*, porém a voz masculina se beneficia apenas nos tons mais baixos e é explorada em sua extensão pelas experiências com o *Y-Buzz*, que, por sua vez, beneficia a voz feminina apenas em seus tons mais agudos.

O *Y-Buzz* é a emissão do som da vogal *i*, como a conhecemos em português, encontrando a postura do megafone invertido e percebendo a vibração sonora concentrada na cavidade oral entre a gengiva e os dentes superiores. A chave para encontrar a estrutura para o *Y-Buzz* está em explorar as possibilidades do megafone invertido e *ouvir* o som grave não através do ouvido e, sim, através da vibração em outras partes do corpo. Os tons graves da voz podem ser trabalhados em toda a sua gama e colorido com esse recurso. As explorações com a energia tonal são muito próximas nas línguas inglesa e portuguesa, podendo contemplar de forma intuitiva os sons em ambas as línguas.

As energias estruturais estão ligadas às sensações musculares e à memória cinestésica que levam à consciência dos desenhos e movimentos da face e da cavidade oral. Os estudos estruturais ajudam a produzir melhor qualidade sonora da voz no trabalho com as vogais. Essa percepção estrutural não é estática, é uma extensão dinâmica e flexível do trabalho tonal utilizando as vogais.

Esse trabalho contempla todos os sons das vogais que utilizamos em português, mas é muito mais detalhado em inglês. A língua inglesa possui as mesmas vogais que usamos em português, mas seus sons possuem uma gama de variáveis muito mais complexa. A nossa simplificação natural em relação aos sons das vogais na língua portuguesa é a raiz do nosso sotaque e da dificuldade de detectar palavras que possuem a mesma grafia ou grafias similares, mas sons sutilmente diferentes que alteram o significado. Os complexos e sutis sons das vogais em inglês são uma fonte de dificuldades e mal-entendidos por vezes ignorados ao falante nativo da língua portuguesa.

No Lessac Work o trabalho com a emissão das consoantes é denominado *orquestra das consoantes*. Lessac (1997) considera as consoantes como a estrutura

da palavra que oferece inteligibilidade, ritmo, cor e melodia à fala. Ele ressalta que as consoantes oferecem contrastes e variações de forma percussiva, melódica e de efeitos especiais, por isso criou uma sequência de analogias entre as consoantes e os instrumentos musicais. Seu funcionamento na fala e no canto foi associado a uma orquestra.

O objetivo é explorar a identidade instrumental/musical das consoantes em detalhe. As explorações com as consoantes são vivenciadas como se estivéssemos *tocando* o som de cada letra ao falar ou cantar. O som de cada consoante pode ser repetido precisamente se a sensação física apropriada for reconhecida. As vivências com as consoantes apoiam e contêm as energias estruturais e tonais.

A funcionalidade da orquestra das consoantes está diretamente ligada às suas combinações na língua inglesa, como por exemplo, na palavra *gifts*. Em *gifts*, tanto o estudo do *f* como o do *ts* permite que as letras sejam tocadas como instrumentos musicais e tenham sua ênfase assegurada na fala ou no canto. O *v* é associado ao violoncelo nos exercícios da orquestra das consoantes. Em explorações vocais como se o *v* fosse um violoncelo, a emissão dessa consoante é estudada e aprimorada. A estrutura do *v* sem som, apenas com sopro, se torna a letra *f*. A combinação *ts* é, por sua vez, associada ao címbalo/prato. O resultado é uma dicção aprimorada. O grande ganho das vivências da orquestra é essa relação extremamente comum na língua inglesa.

Em português, a maioria das palavras tem uma intercalação entre vogais e consoantes e esse efeito de consoantes em sequência é de outra ordem. São necessárias pesquisas mais detalhadas para que a orquestra das consoantes possa ter um efeito similar ao da língua inglesa. Nesse momento, foram trabalhados o *m* (viola) e o *n* (violino)⁴ já que a sua relação com consoantes vizinhas como nas palavras *encontro* e *empatia* possui um efeito similar ao que é experienciado em inglês. A apropriação das demais sonoridades dos respectivos instrumentos será aprofundada como desdobramento dessa pesquisa.

4 Um número maior de vivências foi desenvolvido na pesquisa de mestrado, que antecedeu este trabalho de doutorado. Donadel, Márcia. (2012) Disponibilidade para criar: o trabalho a partir de Arthur Lessac como preparo para improvisação. PPGAC, UFRGS. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56661>



Ana Caroline de David realizando o *Call. Procurando Emily*, apresentação do dia 25 de maio de 2018, Sala Qorpo Santo, UFRGS. Mostra Cena em Pesquisa, 13º Festival SESC Palco Giratório, Porto Alegre, RS. Foto: Jessica Barbosa.

Viewpoints - migração da poesia para a dramaturgia

O ponto central dos *Viewpoints* é a forma com que lidam com características atemporais pertencentes a princípios naturais de movimento, tempo, espaço e interação (Bogart; Landau 2005). Essas relações inerentes ao movimento e à performance foram descritas pelas autoras como “pontos de consciência que um performer ou um criador faz enquanto trabalha” (Bogart; Landau, 2005, p. 8).

Os *Viewpoints* individuais foram estudados separadamente: tempo – duração, resposta cinestésica, repetição –; espaço – o corpo no espaço e relações espaciais, corpos e grupo em relação à arquitetura –. Após o estudo individual desses princípios, criaram-se propostas de interação entre eles para estimular composição e relações que levassem à cena.

O estímulo musical em *Procurando Emily* foi explorado por Fernando Zaslavsky, que criou uma composição de quarenta minutos com seus próprios contornos, oferecendo essa linha adicional de pesquisa à peça. A música foi considerada como um *Viewpoint*, um parceiro de explorações e um elemento importante de contracenação. Como referida por Bogart e Landau (2005, p. 95), “a música é um grande presente, porque, como os *Viewpoints* em si, a música amplia as possibilidades”.



Fernando Zaslavsky, Carina Corá e Ana Caroline de David em *Procurando Emily*, apresentação do dia 25 de maio de 2018, Sala Qorpo Santo, UFRGS. Mostra Cena em Pesquisa, 13º Festival SESC Palco Giratório, Porto Alegre, RS. Foto: Jessica Barbosa,

Exploração da tradução em cena

Aqui exploram-se os elementos mais marcantes de Per-form-ação que interferiram na experiência de tradução:

- Energias tonal e estrutural: emissão vocal e palavras
- Sentido e o sentir das palavras – negociações entre voz e movimento
- Repetição
- Musicalidade e ritmo (fala, movimento, música e dança)
- Sintaxe – funções das palavras nas frases

- Transferências (perdas e ganhos) de semântica (sincrônica – o sentido atual das palavras), morfologia (flexões das palavras) e rimas entre línguas.

O cuidado de Dickinson com a escolha das palavras e seu jogo semântico-poético tem algo de paradoxal entre transgressão e versos tradicionais. A escolha das palavras é muito exata, muito precisa, ao mesmo tempo em que a rima é muito *dançada*, ou seja, ela se move no texto como em música e dança.

O estilo transgressor da poeta permitiu estudos de deslocamentos e movimentos da rima em português. Acerca da rima na poesia de Dickinson, Lira (2000, p. 80) considera que “tão grande foi sua contribuição para a renovação da rima na língua inglesa que um tradutor não pode ficar alheio a essa que é uma das características mais marcantes de sua poesia”. O autor deixa claro, também, os perigos e armadilhas a que o tradutor está exposto ao lidar com esse desafio nos textos de Dickinson e concorda com Small que as rimas da poeta

São inesperadas, desconcertantes, inquietantes, discrepantes. Não soam como as rimas de outros poetas [em sua época]. Ainda que diferentes, elas oferecem uma estrutura à poesia, marcando o encadeamento dos versos sob uma sintaxe frequentemente intermitente. Elas oferecem um som peculiar, um estilo reco-

nhecidamente de Dickinson. A rima era importante para ela. Quando Higginson sugeriu que ela corrigisse ou descartasse suas rimas, ela respondeu com uma recusa elegante: “Eu não poderia descartar os Sinos cujos sons refrescam a minha Indolência”, e ela persistiu em suas rimas peculiares. A importância dessas rimas e aliterações recém começamos a compreender. (Small, 1990, p. 5)⁵

Assim, a relação com a rima nessa abordagem se posiciona como experimental e inquieta. Possui o ímpeto vivo da procura, da busca em movimento, já que o caminho mais marcante esteve ligado à performatividade da poesia no corpo, em uma tradução encarnada, corporificada, com desdobramentos polifônicos vividos no calor da sala de ensaio.

O estilo da escrita com “as excentricidades gráficas da poeta – as maiúsculas atribuídas a certas palavras e os traços ou travessões que interceptam os textos, em lugar da pontuação convencional, e que acenam com pausas e recortes sintáticos significativos e imprevistos” (Campos, 2007, p. 14) revela a singularidade da expressão de Dickinson e tem sua plena expressão na língua inglesa. Em português, nossa relação com esse estilo ressoa em singularidades ditadas pela fala cênica, em caminhos não inteiramente possíveis de serem expressos em veículo escrito.

Muitas vezes, por exemplo, uma rima, um dístico rimado ou uma palavra maiúsculizada pode ter sua expressão alterada no encontro com a dramaturgia, como em pausas inusitadas, ênfases inesperadas, modulações de voz contaminadas pelo movimento corporal, relações de afeto com o universo semântico que ultrapassam a palavra escrita e se desenham no corpo em cena. O potencial dramático dos poemas guiou e instigou o corpo das performers.

Acerca da rima, segundo Lira,

Ela tornou rotina o que para seus antecessores era exceção, ao adotar todo tipo de rimas consideradas “inexatas”, as off-rhymes, slant rhymes, partial rhymes e tudo o mais que os poetas de língua inglesa rotulavam como inferior, e criou novos e insuspeitados efeitos rítmicos. Para ela a rima não era mero jogo fonético, mas elemento semântico inseparável de seu próprio discurso poético. É por isso que a rima, na tradução de seus poemas, tem de ser uma descoberta e não um acidente de trabalho. (Lira, 2000, p. 80)

Com atenção às palavras de Lira, o afastamento da rima perfeita não se tornou uma preocupação nessa experiência de tradução, já que uma vivência de cena poderia nos oferecer efeitos *inexatos* em outros elementos. A musicalidade da língua portuguesa, com palavras mais longas, em comparação com o grande número de palavras curtas da língua inglesa, cria uma relação em que as sonoridades rimadas nos entremeios dos versos e as aliterações surgiram como formas de explorar essa característica de Dickinson, aproximando-a da nossa vivência com a língua portuguesa.

Com essa percepção, a tradução emergiu com diferentes opções de rima em

5 They are unexpected, disruptive, unsettling. They do not sound like the rhymes of other poets. Yet, however different or faint they sometimes may be, they provide a structural bone for the poetry, marking a fundamental stanzaic regularity underlying the frequently jagged, disjunctive syntax. And they provide a strangely distinctive sound, recognizably Dickinson's. Rhyme was important to her. When Higginson evidently suggested that she amend or discard her rhymes, she answered with a polite refusal: "I could not drop the Bells whose jingling cooled my Tramp" (L 265), and she persisted in rhyming in her own way. The importance of those rhymes and of her experiments with aural effects in her poetry we have scarcely yet begun to understand. (Tradução nossa)

lugares diferentes do texto em inglês, devido às especificidades do português, mas que procuraram recriar um jogo análogo. O encadeamento dos versos e a pontuação criaram tempos e compassos em português que celebram corporalmente a musicalidade da nossa língua. Essa musicalidade, flagrada pelos elementos de Per-formação, foi o impulso seguido para a tradução: ao mesmo tempo uma música que se canta, se fala e que se dança no corpo em cena. A característica experimental de Dickinson em seu vínculo com a métrica (Oberhaus, 1993) também foi um convite às soluções a respeito da forma e do ritmo.

Procuramos na língua portuguesa quais seriam essas *danças*, e as respostas resultaram no exercício de tradução que, dessa forma, teve algo de uma pequena morte e de uma pequena vida. Foi um exercício de recriação de possíveis condições necessárias para que os textos selecionados pudessem viver no nosso tempo, contexto específico e em língua portuguesa. Aquilo que não pôde sobreviver foi criação, recriação, ganhou novas nuances, emergiu em tradução.

Tedlock (1996) recupera, parafraseia e acrescenta a célebres entendimentos a respeito da tradução de poesia que ressoam com o processo vivenciado. O autor começa citando Robert Frost, que afirma: “poesia é o que se perde na tradução”, em seguida apresenta a releitura de Octavio Paz a respeito dessa frase, dizendo que “poesia é o que é traduzido” e finaliza contribuindo para essa trama ao dizer que “poesia é tradução”. A atitude e os desafios diante dos estudos de tradução para Procurando Emily ressoam com essas afirmações, pousando ora em uma, ora em outra. Tedlock acrescenta, sobre a performatividade da poesia:

Se um poema precisa das palavras exatas, então há múltiplos mundos em que poemas não são acabados, nunca bem fechados. Em alguns desses mundos, os poetas usam escrita. Mas nada na escrita exige que um texto seja fixo. Escrever, como falar, é uma performance. (Tedlock, 1998 p. 178)⁶

Através da construção de uma dramaturgia, a performatividade da escrita ressoou no movimento do corpo e da voz e o resultado foi uma versão com uma musicalidade próxima do corpo. Por vezes, a busca da palavra certa foi um balanço entre a música certa e o sentido que se aproximaria do texto na outra língua, ao mesmo tempo em que criou uma gama de relações complementares. A definição da essência que foi capturada em cada trecho foi marcada pela a indissociabilidade entre forma e conteúdo e a vivência que reverberou em nossos corpos.

Essas vivências dos corpos e afetos nas tentativas de adentrar os universos semânticos de Emily Dickinson foram inspiradas por algumas escolhas de Augusto de Campos (2007). O tradutor considera central “manter o clima emocional do texto permanecendo em sua área semântica”, e afirma que isso “é um grande desafio para o tradutor” (Campos, 2007, p. 13). Lourenço (2014) reflete que o trabalho de tradução de Campos envolve semântica, forma e alma, rastreando a *alma* através das palavras, mesmo estando sujeito a perdas sintáticas. Lourenço (2014) afirma ainda que

⁶ If a poem is supposed to consist of exactly the right words and no others, then there are multiple worlds in which poems are never quite finished, never quite closed. In some of these worlds poets use writing, but there is nothing about writing, in and of itself, that requires a text to be fixed for all times and places. Writing, like speaking, is a performance. (Tradução nossa)

a produção de correspondências e funções semelhantes em diferentes níveis como os ligados à semântica, sintaxe, fonologia e morfologia contém uma concepção de compensação como uma provocação ao tradutor.

Nessa experiência, a semântica, a sintaxe, a morfologia e a prosódia foram exploradas em transferências, perdas e ganhos que pudessem trazer o texto para próximo das propostas cênicas. O acréscimo e o deslocamento de expressões, em diálogo com a liberdade dada pela movimentação e pelas necessidades do corpo diante das palavras em cada momento foram congruentes com a abordagem sensorial marcante nessa configuração de Per-form-ação.

Observa-se que certas estratégias de tradução se destacaram em alguns dos estudos. Características inovadoras de Dickinson fazem sentido somente na língua inglesa e a busca de correspondências em português muda a relação entre os elementos.

No seguinte poema:

937	
Senti na mente algo rompido	I felt a cleaving in my mind -
Como se fosse repartido	As if my brain had split -
Tentei sincronizar, ponto a ponto,	I tried to match it - Seam by Seam -
Mas não consegui encaixar	But could not make them fit.
Lutei para unir o pensamento perdido	The thought behind, I strove to join
Ao pensamento decorrido,	Unto the thought before -
Mas a sequência escapou da minha mão	But sequence ravelled out of Sound
Como bolinhas pelo chão.	Like Balls - upon a Floor-

O sufixo *ido* de *partido*, *rompido*, *perdido* e *decorrido* jogam com algo que ficou no passado e o *rompido* entra no lugar do *split* como onomatopeia do romper/explodir pela explosão da letra *p*. Aqui se vê um exemplo de como encaramos o sentido e o sentir das palavras, negociando *split* por *rompido*. O sufixo *ido* aparece em repetição para algo que ficou no passado em *partido*, *rompido*, *perdido* e *decorrido*. Essa sequência interfere também na musicalidade e no ritmo – fala, movimento, música e dança – que vivenciamos em português e se afasta do que se vivencia em inglês. *Fit*, que equivale a *encaixar*, perde esse efeito complementar com o *it* de *split*, mas em português, ganha na sua rima com *perdido*, *rompido*, e se une a *decorrido*, em referência ao pensamento anterior ao perdido.

Enquanto *before* e *floor* criam sonoridade e complementaridade em inglês, *chão* e *mão* se complementam em português. *Chão* e *mão* são os opostos entre a posse e a perda do pensamento. Aqui se criam novas relações de oposição que são diferentes do original, mas complementares ao criar uma relação entre algo que se retém e que se perde na linha de tempo entre agora e antes.

Balls upon the floor é um verso que em sua sonoridade em inglês nos remeteu a ideia de que seriam bolas pequenas. A sonoridade da tradução literal, *bolas pelo*

chão, nos remeteu a bolas maiores. A alteração de morfologia, *bolinhas*, no diminutivo, recria a imagem sentida no uso do poema em cena. A opção de tradução foi pela palavra no diminutivo: *bolinhas pelo chão*. Além disso, palavra *bolinhas* multiplica o número de bolas que são perdidas e condiz com a sensação que se tem ao pronunciar o poema. A sensação experimentada foi de que as bolas espalhadas seriam numerosas e pequenas aumentando a perda irremediável, que foi multiplicada na tradução. A musicalidade de *balls upon the floor* e *bolinhas pelo chão* não é comparável, mas a opção pela tradução da palavra no diminutivo foi realizada pelo movimento em que se sentiu perda como multiplicada, em estilhaços.

A proposta inicial de tradução para *Seam by Seam* era *ponto por ponto*, como o ponto de costura, no ato de costurar duas extremidades de um tecido. A opção pela preposição *por* intentava ressaltar que seria um de cada vez, através da aliteração com a letra *p*. Na vivência do poema, em cena, foi realizada a escolha de tradução para *ponto a ponto*, devido ao seu encadeamento sonoro *ponto-a-ponto*. A opção pela sonoridade da continuidade em contraponto com a sensação de som *staccato* oferecida pela letra *p* se deu no transcorrer do teste em cena. Aspectos dessa escolha se observam no trecho a seguir de transcrição de um ensaio:

P⁷

[...] Acho que eles funcionam. Gostei do ponto a ponto.

B

Eu gostei também.

P

Eu acho que pode mudar para ponto a ponto. Fica mais sonoro. Essas coisas que acontecem, a gente tem que ouvir. Então, a gente já pode transformar agora essa tradução.

Em outro exemplo:

Se eu puder impedir um pesar	If I can stop one heart from breaking
Minha vida não terá sido em vão	I shall not live in vain
Se eu puder confortar uma vida Aliviar uma dor	If I can ease one Life the Aching Or cool one Pain
Ou ajudar um frágil passarinho a encontrar o ninho	Or help one fainting robin Unto his nest again
Minha vida não terá sido em vão.	I shall not live in Vain.

7 As atrizes foram denominadas pelas letras A e B, pois nesse momento, a importância se encontra no conteúdo do que foi dito e não em quem fez as afirmações. P refere-se à pesquisadora.

Algumas opções de tradução podem ser observadas no seguinte trecho de transcrição do áudio de um ensaio:

B
Confortar... sempre sai consolar.

P
Consolar, pode ser. Como é que ele é pra ti?

A
Não, pra mim, eu sempre falo confortar.

B
Eu tenho que aprender: confortar.

P
Ou ele pode ser para uma de vocês, uma coisa e para outra, outra.

B
Não.

M
Porque as palavras parecem sinônimas.

B
Eu não acho que confortar seja o mesmo que consolar. Consolar parece uma coisa mais triste.

A
É. Parece mais triste.

M
E confortar parece mais um carinho.

B
Mais acolhedor.

M
É. A ideia do poema é mais acolhedora mesmo.

Nesse trecho, a compreensão das palavras, a sua temperatura e as relações de

afeto definiram as escolhas. Essa relação nos permitiu criar essa leitura do universo de Emily Dickinson.

No verso *I shall not live in vain/Minha vida não terá sido em vão*, a opção de tradução evidencia uma mudança na escolha de palavras na frase. Optou-se por substituir *I*, ou seja, *eu*, por *minha vida* para poder aproximar o sentido desse verso a uma frase mais sonora na língua portuguesa que possui a mesma linha semântica. Essa alteração criou um padrão sonoro mais acolhedor na língua portuguesa, especialmente pela possível lembrança de já se ter ouvido essa expressão em outros contextos. Assim, a vida não terá sido em vão também por esses motivos a mais que Dickinson oferece: confortar uma vida, aliviar uma dor ou ajudar um frágil passarinho a encontrar o ninho.

Ao viver essa experiência intensa de tradução compartilhada entre pesquisadoras e performers, foram aprofundados elementos de formação do ator, de composição cênica, música e poesia. A construção de tradução atravessada pelo corpo, vívida e criadora, é em si uma experiência artística estimulada pelo trânsito entre as línguas e as relações de afeto/*affect* (cf. Arnold; Brown, 1999). Essa invenção/reinvenção conecta-se com os trânsitos que o performer precisa desencadear em seu processo de criação. Nesse sentido, procurar Emily foi um exercício necessário para a criação, o próprio ato de pesquisar que possibilitou um encontro de mundos e que permeou os exercícios de atuar e traduzir.

Referências

AHMED, Sarah. *Strange encounters: embodied others in post-coloniality*, United Kingdom: Routledge, 2000.

ARNOLD, Jane; BROWN, H. Douglas. *A Map of the terrain. Affect in Language Learning*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos, In: PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de; KASTRUP, Virgínia. (Orgs.) *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 52 - 75.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The View Points Book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theater Communications Group, 2005.

CAMILLERI, Frank. 'Habitational action': beyond inner and outer action, *Theatre, Dance and Performance Training*. Vol. 4(1), 2013, p. 30-51.

CAMPOS, Augusto de. Introdução. 2007. In: DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas; Editora UNICAMP, 2008, p. 09-17.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity Flow and the Psychology of discovery and invention*. NY: Harper Collins Publishers, 1996.

DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

DONADEL, Marcia. (Direção) *Procurando Emily*, 25 de maio de 2018, Sala Qorpo Santo, UFRGS. Mostra Cena em Pesquisa, 13º Festival SESC Palco Giratório, Porto Alegre, RS. Rede Multivídeos SEAD-UFRGS.
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8l7D5n41fok>

FLORES, Guilherme Gontijo. *Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic*. Circuladô: tradução como criação e crítica. Ano 4 N. 5, SP: Risco Editorial, 2016.

Fortin, Sylvie. *Educação Somática: novo ingrediente na formação prática em dança*. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 2, 1999, pp. 40-55.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água, 1987.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2ª Ed., 2005.

ICLE, Gilberto. *Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos de teatro?* Urdimento, Florianópolis: Portal de Periódicos UDESC, nº 17, setembro de 2011, p. 71 – 77.

JOHNSON, Thomas. H. *The complete poems of Emily Dickinson*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1960.

KOWZAN, Tadeusz. *O signo no teatro. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.

LESSAC, Arthur. *Body Wisdom: The use and training of the human body*. California: Lessac Institute Publishing Company, 1990.

LESSAC, Arthur. *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*. McGraw-Hill Higher Education, 1997.

LIRA, José. *A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson*. Cadernos de Tradu-

ção, Florianópolis. v. 2, n. 6, 2000.

LOURENÇO, Fernanda Maria Alves. Tradução de poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos. 187p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

MUNRO, Marth; COETZEE, Marrié-Heleen. Mind the Gap: Beyond Whole-brain learning. Tshwane University and University of Pretoria, Routledge, 2011.

OBERHAUS, Dorothy Huff. Emily Dickinson's Book. The Emily Dickinson Journal, v. 2, n. 2, p. 58-65. 1993.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção, In: PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de; KASTRUP, Virgínia. (Orgs.) Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 17 – 31.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. SP: Perspectiva, 2008.

RAYNOLDS, Dee. Kinesthetic Empathy and the Dance's Body: From emotion to affect In: RAYNOLDS, Dee; REASON, Matthew. Empathy in creative cultural practices United Kingdom: Intellect, p. 121-136, 2012.

SMALL, Judy Jo. Positive as sound: Emily Dickinson's rhyme. Athens, Geórgia (Estados Unidos): University of Georgia Press, 1990.

TEDLOCK, Dennis. Toward a Poetics of Polyphony and Translatability. In: BERNSTEIN, Charles (Org.). Close Listening: Poetry and the performed word. New York: Oxford University Press, p. 178-199, 1998.

VARELA, Francisco J.; THOMSON, Evan; ROSCH, Eleanor. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge: The MIT Press, 2016, disponível em Project MUSE <https://muse.jhu.edu/>

Recebido em: 20/06/2019

Aprovado em: 10/07/2019