

A TRADUÇÃO TEATRAL: UMA ABORDAGEM PSICOLINGUÍSTICA¹

Angela Tiziana Tarantini²
Tradução: Fernanda Garcia

Resumo: Desde a publicação da primeira edição de *The Translator's Invisibility* [A Invisibilidade do Tradutor], de Venuti, a dicotomia entre as abordagens estrangeirizantes e domesticantes na tradução tem sido objeto de debate nos Estudos de Tradução. Neste artigo, não pretendo tratar das implicações políticas dessa oposição, pois estas já foram amplamente discutidas (Robinson, Bassnett & Trivedi, Tymoczko, entre outros). Em vez disso, o que desejo é demonstrar que um nível maior de domesticação pode ser necessário na tradução teatral, devido ao meio envolvido. Mostrarei que o tradutor precisa levar em consideração não apenas a natureza oral do diálogo, mas também a natureza auditiva da sua recepção. A natureza auditiva da recepção de um texto teatral também implica a sua impermanência e irreversibilidade. Essas características não permitem uma reexaminação da informação linguística fornecida. Com base em estudos da Psicolinguística e da Psicologia Cognitiva, mostrarei como certas estratégias de estrangeirização aplicadas com sucesso à tradução de textos escritos podem se revelar problemáticas quando aplicadas à tradução teatral. Para tanto, usarei um único estudo de caso, um projeto de tradução dramática em andamento: a tradução de *Convincing Ground*, de Mence, para o italiano. Meu objetivo é demonstrar que uma estratégia de estrangeirização pode não apenas atrapalhar a reação de decisão lexical do público, ou até mesmo impedi-la completamente durante o tempo da enunciação, mas também resultar na falha em transmitir a caracterização dos personagens retratados no mundo ficcional, bem como a relação que eles mantêm entre si, moldada e negociada por meio da linguagem.³

1. Traduzindo para a plateia

Meu objetivo neste artigo não é discutir as implicações políticas de contrapor estrangeirização e domesticação, que deveriam ser consideradas dois extremos de uma escala ao invés de uma dicotomia (como Baker nos preveniu). Em vez disso, o que desejo é demonstrar que um nível maior de domesticação pode ser necessário na tradução teatral, pelo menos nos níveis lexical e sintático.

Muitos pesquisadores já se concentraram na natureza oral do discurso teatral e em como a tradução deve poder ser performável no palco (ver, por exemplo, ESPASA, 2020; MORGAN, 1996; BASSNETT-MCGUIRE, 1980; NIKOLAREA, 2002); outros chamaram a atenção para o fato de que a tradução de textos feitos para serem falados e/ou performados pode explorar as possibilidades de expressão da voz e do corpo humano (PAVIS, 1992;

¹ O artigo em língua inglesa (*A Psycholinguistic Approach to Theatre Translation*) foi publicado na revista *The AALITRA Review* em 21 de maio de 2016.

² Pesquisadora da *Monash University*, Austrália.

³ O texto de partida não possui palavras-chave.

SERPIERI, 2013; entre outros).⁴ No entanto, até hoje, nenhum estudo tratou das implicações psicolinguísticas e cognitivas do modo de produção do texto traduzido para o ouvinte/espectador. Aqui, por meio de um trabalho interdisciplinar, algumas das descobertas do grande volume de pesquisas em psicolinguística foram aplicadas na tradução de peças teatrais.⁵ Meu objetivo é mostrar que algumas das estratégias de estrangeirização que geralmente funcionam no texto escrito podem atrapalhar totalmente o entendimento da plateia na tradução de um texto para os palcos. Destacarei, sobretudo, estratégias como a conservação da sintaxe estrangeira e a preservação de elementos culturais específicos na peça traduzida. Entendo que alguns profissionais da tradução podem não estar familiarizados com a psicolinguística; espero que este artigo torne algumas das pesquisas desse campo mais acessíveis para tradutores de peças teatrais, tendo em vista que elas podem ser relevantes para uma tradução mais efetiva e para uma sensibilização maior por parte do tradutor. Na seção 1.1, o foco é em aspectos da língua falada como a prosódia e a argumentação, e em como eles influenciam o processo de reconhecimento de palavras pelo ouvinte. Na seção 1.2, mostrarei como a complexidade da mensagem impacta o tempo que o leitor e o ouvinte levam para decodificá-la. Na seção 2, analisarei as possíveis implicações de alguns desses resultados para o tradutor de texto teatral. Na seção 3, observarei o “ambiente afetivo” (JOHNSTON, 2011, p. 18) da plateia por meio da análise do impacto emocional de certos itens lexicais nos espectadores. Todo o referencial teórico apresentado nas três primeiras seções será reunido no final do artigo, e, na seção 4, desenvolverei as minhas conclusões.

1.1. Prosódia, segmentação e reconhecimento de palavras

Se perguntarmos a uma pessoa: “O que é mais fácil de processar: a linguagem oral ou a escrita?”, é bem provável que a resposta seja a primeira opção. No entanto, por mais surpreendente que isso possa parecer, a resposta certa é a segunda: o processo de decodificação da linguagem escrita é mais fácil que o da linguagem oral (CACCIARI, 2001). Alguns dados sobre o tempo de processamento da linguagem são necessários para estabelecer a base da minha defesa da domesticação na tradução teatral.

⁴ A literatura sobre tradução teatral floresceu nos últimos anos; da metade dos anos 90 em diante, um número crescente de profissionais passou a se dedicar à tradução de peças de teatro (para uma visão geral, ver ORDÓÑEZ, 2013). Aqui, citei apenas alguns pesquisadores que trataram especificamente das questões de oralidade e performabilidade.

⁵ Este trabalho não caracteriza uma pesquisa experimental, mas, sim, uma abordagem interdisciplinar na tradução teatral.

Uma das principais diferenças entre o processamento da linguagem oral e o da escrita reside no órgão designado para essa tarefa. O ouvido é um dispositivo serial, ou seja, ele processa informação recebida sequencialmente, ao longo do tempo, enquanto o olho é um dispositivo paralelo, que pode processar muito mais informação ao mesmo tempo – informação relacionada a três ou quatro palavras (FOSS; HAKES, 1978). Neste artigo, citarei experimentos sobre o processamento das linguagens oral e escrita para destacar como frequência lexical, ambiguidade e complexidade estrutural afetam o tempo de processamento da linguagem.

Como afirma Dabrowska: “Nas conversas informais, as pessoas produzem, em média, por volta de 150 palavras por minuto” (2004, p. 13), enquanto, no ato de leitura, elas leem entre 200 e 400 palavras por minuto; essa é a quantidade geralmente admitida para a leitura de um jornal (GIBSON; LEVIN apud FOSS; HAKES, 1978, p. 327). Uma apresentação em um seminário, por exemplo, pode ir de 2.500 a 3.000 palavras e é lida (e conseqüentemente ouvida e decodificada) em aproximadamente 20 minutos. Isso significa que o público processará a informação linguística em um ritmo de 125-150 palavras por minuto (de acordo com os dados de Cacciari e Dabrowska). Para o mesmo público, o tempo de processamento para a leitura do mesmo material oscilaria entre dois terços e um terço desse tempo, isto é, entre 12,5 e 6,25 minutos. Assim, mesmo que a linguagem oral seja adquirida e a habilidade de ler e escrever, ensinada, o conteúdo escrito é processado mais rapidamente que o conteúdo oral. Além disso, existem fatores que podem tornar o processamento da linguagem oral mais difícil: em primeiro lugar, “as condições de ruído no ambiente em que geralmente falamos e ouvimos as pessoas falarem” (CACCIARI, 2001, p. 111)⁶. Esse fator é ainda mais relevante em um espaço público como o teatro. Se alguém na plateia fala ou sussurra durante uma apresentação, isso pode interferir no processo de escuta das outras pessoas presentes. Por outro lado, quando um leitor se envolve na leitura de um texto, ele ou ela automaticamente bloqueia outros estímulos e foca apenas no valor referencial da informação fornecida. Outro fator fundamental é a possibilidade de reexaminar a informação linguística. Na leitura, a pessoa pode voltar no texto e reler uma frase, se necessário, enquanto “um ouvinte, em vez disso, precisa elaborar o discurso oral no ritmo definido pelo orador” (CACCIARI, 2001, p. 111-112)⁷. Acima de tudo, segmentar o discurso oral nas unidades de som das quais ele é feito é mais difícil que isolar palavras ou frases individuais na

⁶ *Le condizioni di rumore ambientale in cui spesso parliamo e sentiamo parlare* (todas as traduções do italiano são minhas, exceto quando indicado).

⁷ *Chi ascolta qualcuno che parla deve elaborare, invece, il parlato alla velocità decisa dal parlante.*

linguagem escrita. “A segmentação é quase inexistente na linguagem oral fluida, e é uma consequência do processo de reconhecimento de palavras” (CACCIARI, 2001, p. 114)⁸. Onde não houver separação de palavras, o processo de reconhecimento é muito mais difícil, *como Altmann demonstrou em seu livro a ascensão de Babel ao escrever uma frase sem sinalizar o fim das palavras provando assim o seu ponto* (ALTMANN, 1997). O linguista John L. M. Trim, por meio dos exemplos na Figura 1 (ilustrações de Peter Kneebone), mostra que é a identificação das palavras que permite a segmentação do discurso oral, o que consequentemente possibilita que o interlocutor decifre a mensagem.

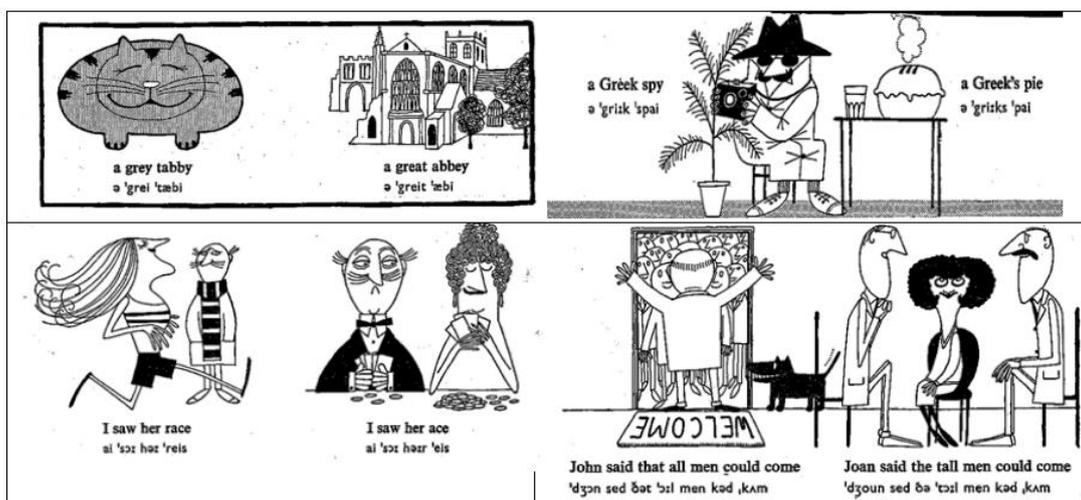


Figura 1. O papel da segmentação na decodificação (TRIM, 1965, p. 76-77).

Se observarmos um espectrograma de um enunciado, notaremos que os limites entre as palavras não são marcados acusticamente, e que a única interrupção possível de ser notada é a do fluxo de ar quando certas consoantes (como as plosivas) são articuladas. A divisão de palavras é o resultado de um processo cognitivo⁹, não fonológico.

A prosódia é uma parte importante da linguagem oral. Pesquisas conduzidas por Jacques Mehler na década de 1980 mostraram que até mesmo bebês de quatro dias de idade conseguem diferenciar a prosódia da sua língua e a de uma língua estrangeira; essa habilidade vai desaparecendo gradualmente até os nove meses de idade (ALTMANN, 1997; ver também KUHL, 2010 para pesquisas mais recentes). Cacciari observou que é plausível assumir que “as pessoas desenvolvem estratégias implícitas de segmentação da sua própria

⁸ *La segmentazione è quasi assente nel linguaggio parlato fluente ed è un prodotto collaterale del processo di riconoscimento delle parole.*

⁹ Aqui, a palavra *cognitivo* é usada no sentido intelectual, não no sentido da Linguística Cognitiva, em que adquire um sentido completamente diferente.

língua com base no seu ritmo típico” (CACCIARI, 2001, p. 115)¹⁰. Usando as palavras de Cutler, “ouvir a si mesmo é uma atividade específica de cada língua. É sempre uma escuta nativa” (CUTLER, 2012, p. 72). A pesquisadora sustenta que “ouvintes de diferentes contextos linguísticos desenvolvem jeitos diferentes de ouvir, impelidos pelas diferenças da estrutura do vocabulário nativo” (CUTLER, 2012, p. 72). Quando uma pessoa escuta uma frase na sua língua materna, ela automaticamente aplica a estratégia de segmentação daquela língua em particular. Assim, reconhecer uma palavra estrangeira em uma língua que aplica uma estratégia de segmentação diferente da sua língua materna, no contexto desta última, pode ser mais desafiador do que parece, mesmo se a pessoa for um falante fluente da língua estrangeira em questão.

Neste estudo, aplicarei o modelo Coorte de reconhecimento de palavras faladas (“Paralelismo Funcional”), desenvolvido e revisado por Marslen-Wilson, a itens específicos de uma cultura, o que me permitirá demonstrar como algumas estratégias de estrangeirização aplicadas em textos escritos podem não ser adequadas para a tradução de textos teatrais. O modelo Coorte é baseado no pressuposto de que “quando ouvimos uma palavra, simultaneamente construímos um grupo de possíveis itens que compartilham da mesma parte inicial da palavra (mais ou menos a primeira sílaba)” (CACCIARI, 2001, p. 122)¹¹. À medida que o falante prossegue, esse grupo passa a conter cada vez menos itens, até que a palavra é enfim reconhecida pelo ouvinte, como mostra a Tabela 1.

Tabela 1. Representação do modelo Coorte para a palavra <elegant>.

/ˈe/	/ˈel/	/ˈelɪg/	/ˈelɪgənt/
elbow	elegant	elegant	elegant
elder	elegance	elegance	(1)
eldest	elegantly	elegantly	
eleemosynary	elephant	(3)	
elegiac	elephantine		
elegy	elevate		
element		
elemental	(X)		
elephant			
elephantine			
elevate			
elevation			
elevator			
elocution			
eloquent			
elegant			
elegance			
elegantly			
.....			
(X)			

¹⁰ *Che le persone sviluppino delle strategie implicite di segmentazione della propria lingua basate sul suo ritmo tipico [...].*

¹¹ *Quando sentiamo una parola, costruiamo contemporaneamente una coorte di possibili item che condividono una parte iniziale (grossomodo la prima sillaba).*

O ouvinte precisa de 30 a 300 milésimos de segundo (ms) para identificar palavras isoladas, e apenas de 200ms quando elas estão inseridas no contexto de uma frase (DABROWSKA, 2004, p. 13); alguns pesquisadores chegam a afirmar que apenas 125ms sejam suficientes para a tarefa (CACCIARI, 2001, p. 107), o que significaria identificar a palavra antes que o falante tenha terminado de pronunciá-la, isto é, antes do seu *offset* acústico¹². Esses dados se referem a condições ideais, mas existem fatores que podem dificultar o entendimento. Cacciari (2001) identificou cinco fatores distintos que podem influenciar o tempo de processamento da linguagem:

1. Complexidade estrutural (sintaxe, mas também frequência lexical);
2. Ambiguidades lexicais (ou sintáticas);
3. Grau de coesão;
4. Extensão;
5. Pressão do tempo.

Conforme os objetivos deste estudo, analisarei apenas a complexidade estrutural, as ambiguidades lexicais e o tempo.

Uma série de experimentos desenvolvidos por Caplan (1972) e Walker, Gough e Wall (1968) utilizando a técnica de latência de sondagem mostrou que o tempo de reação do ouvinte é, de fato, afetado pela estrutura das orações de uma frase (apud FOSS; HAKES, 1978). Na pesquisa de Caplan, os participantes ouviram uma frase e, imediatamente depois, precisaram responder o mais rápido possível se uma palavra de sondagem havia sido mencionada. Caplan descobriu que o tempo médio para responder essa pergunta de sim ou não foi mais longo quando ela se referia a frases com estrutura mais complexa. Assim, quanto mais complexa a estrutura da frase, maior o tempo de reação do ouvinte. Manter uma sintaxe estrangeira em um diálogo oral gera uma pressão extra para os ouvintes, que podem não ter tempo suficiente para assimilar uma estrutura sintática complexa durante a performance. Esse não é o caso da leitura de um romance, por exemplo, em que os leitores podem levar o tempo que precisarem para essa tarefa, dedicando um pouco mais de esforço (e de tempo). Ao passo que, nos romances, certas estratégias de estrangeirização podem ser opções estilísticas (ou políticas) bastante efetivas e agradáveis, na tradução teatral, podem impedir totalmente o entendimento da plateia.

¹² Luce, por outro lado, sustenta que a maioria das palavras não pode ser reconhecida até, no momento ou depois do seu fim (apud CUTLER, 2012).

1.2 A complexidade da mensagem: escrita vs. fala

Em um experimento sobre a percepção de palavras faladas conduzido por Vitevitch e Luce (1998), os participantes foram convidados a repetir uma palavra ou uma não palavra (sequência de consoantes e vogais). A Figura 2 mostra o tempo de reação em milésimos de segundo das palavras e não palavras para cada condição de probabilidade e densidade.¹³

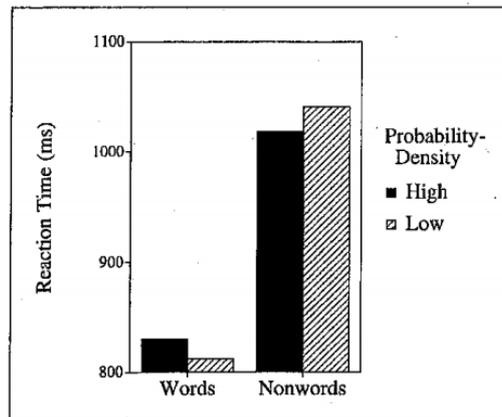


Figura 2. Tempo de reação para a repetição de palavras e não palavras (VITEVITCH; LUCE, 1998, p. 327).

Experimentos de rastreamento ocular na leitura conduzidos por Just & Carpenter e Rayner & Duffy demonstraram como a complexidade da mensagem influencia o seu tempo de processamento. Rayner e Duffy analisaram os efeitos da frequência lexical, da complexidade verbal e da ambiguidade lexical no tempo de processamento da linguagem escrita. Aqui, considerarei apenas a frequência e a ambiguidade lexical.¹⁴ Os experimentos conduzidos pelos dois grupos de pesquisadores distinguem entre fixação e olhar, este último definido como “fixações consecutivas na mesma palavra” (JUST; CARPENTER, 1980, p. 329). Ambos os experimentos mostraram que “fixações mais longas são atribuídas ao tempo de processamento maior causado pela baixa frequência de uma palavra e a sua importância temática” (JUST; CARPENTER, 1980, p. 330). Em seu experimento, Rayner e Duffy mediram a duração das fixações e dos olhares em uma palavra alvo e no que eles definiram como uma “região desambiguadora” (isto é, a palavra que precede e a que sucede a palavra

¹³ A probabilidade é referente à frequência de uma estrutura fonotática. A combinação CCVCC, por exemplo, é muito comum na língua inglesa, mas não tanto na italiana. Palavras com uma vizinhança altamente semelhante, por outro lado, são palavras que compartilham certas características fonológicas com outras palavras (pares mínimos, por exemplo). É importante ressaltar que o experimento utilizou palavras isoladas, não inseridas no contexto de uma frase.

¹⁴ Os resultados do experimento sobre complexidade verbal em verbos causativos, factivos e negativos não oferecem evidências de que a complexidade verbal afete o tempo de processamento.

alvo). O experimento confirmou o que já era esperado: “os participantes gastaram consideravelmente mais tempo na primeira fixação da palavra pouco frequente [...] e no olhar da palavra pouco frequente”¹⁵ (RAYNER; DUFFY, 1986, p. 195). Quando uma palavra alvo não era frequente, a duração média do olhar na palavra seguinte também foi mais longa.¹⁶ Outro experimento conduzido por Rayner e Duffy sobre a probabilidade de ocorrência dos vários significados de palavras ambíguas também confirmou a hipótese prevista, a de que “os participantes gastaram mais tempo olhando para uma palavra ambígua quando dois significados para o item ambíguo eram igualmente possíveis. Isso não aconteceu nos casos em que um dos significados era altamente provável” (RAYNER; DUFFY, 1986, p. 197).

2. Implicações para o tradutor

Os tradutores de textos escritos podem contar com o fato de que os leitores seguem o seu próprio ritmo de absorção de informação. No caso de ambiguidade lexical, por exemplo, os leitores podem dedicar mais tempo para a palavra difícil e para aquelas imediatamente antes ou depois. Essa atividade levaria de 1.423 a 1.923 milésimos de segundo (RAYNER, DUFFY, 1986), sem considerar o tempo de ler uma nota de rodapé ou uma entrada em um glossário, caso haja algum. No entanto, durante o processo de interpretação e/ou desambiguação, os leitores não são expostos a novas informações, enquanto os ouvintes são.

Outro aspecto a ser levado em conta é que, em muitas apresentações teatrais, o público não é o principal destinatário da fala; em outras palavras, o sistema de comunicação é diferente do de uma conversa natural (e do de um romance). Como a comunicação entre o dramaturgo e o público está “embutida” na comunicação entre personagens (de acordo com Short), o público não pode interferir nessa comunicação; assim, ele não pode interromper o falante para pedir esclarecimentos. Em momentos de confusão, o ouvinte bloqueará a escuta para poder processar a informação linguística. É isso que acontece quando um leitor fixa uma palavra em uma página, demora certo tempo na região desambiguadora (palavras que antecedem e sucedem a palavra difícil), relê a informação fornecida (olhando para a região desambiguadora) ou leva o tempo que precisar para decifrar a complexidade da sintaxe estrangeira. Ele seguirá adiante apenas quando a informação linguística tiver sido

¹⁵ A duração média da primeira fixação na palavra alvo foi de 557 milésimos de segundo, enquanto a duração média do olhar foi de 1.492 milésimos de segundo (RAYNER; DUFFY, 1986, p. 195).

¹⁶ 1.443 milésimos de segundo (RAYNER, DUFFY, 1986, p. 195).

processada. O ouvinte não tem a mesma chance, porque, enquanto ele tenta processar a informação linguística, os atores continuam falando, geralmente na velocidade natural de uma conversa (a não ser que o contrário seja necessário para causar um efeito dramático específico). Como consequência, o ouvinte não conseguirá processar nem a informação difícil, nem as informações fornecidas em seguida. Isso vai ao encontro da hipótese de Cacciari de que o tempo é um fator crucial no processo de compreensão. Como aponta o semiólogo Cesare Segre, o teatro é:

Um sistema modalizador secundário totalmente diferente do texto narrativo. É um sistema que recorre à fisicalidade dos atores, às suas vozes e gestos, aos seus figurinos; à fisicalidade do palco [...]; à fisicalidade da própria duração, porque o que o público testemunha [...] acontece no tempo dos enunciados de que é feito, um tempo que é irreversível, semelhante ao tempo vivido. (SEGRE, 1984, p. 5).¹⁷

É precisamente essa irreversibilidade do tempo dos enunciados que pode impedir o público de elaborar a complexidade da sintaxe estrangeira, a ambiguidade lexical e a decodificação das palavras de baixa frequência no seu próprio ritmo, prejudicando, por fim, a compreensão do público. Já em 1976, o linguista e lexicógrafo italiano Giovanni Nencioni afirmou que

[...] no teatro, e em todos os tipos de teatro, o destinatário é mais importante que em qualquer outro tipo de comunicação literária. Ele está presente fisicamente e pode contar com dois sentidos, a visão e a audição, mas aplicados a uma realidade passageira e irreversível; o autor, o diretor, os atores têm que adaptar o texto e a atuação para as *habilidades perceptivas e mnemônicas médias dos ouvintes*, e lembrar das consequências parafrásticas, se não quiserem repeli-los. O público, assim, influencia todos aqueles que participam da realização de um espetáculo. (NENCIONI, 1976, p. 45, grifo meu).¹⁸

¹⁷ *un sistema modellizzante secondario del tutto diverso dal testo narrativo. È un sistema che ricorre alla fisicità degli attori, delle loro voci e gesti, dei loro costumi; alla fisicità del palcoscenico [...]; alla fisicità stessa della durata, perché ciò a cui il pubblico assiste [...] si svolge nel tempo stesso degli enunciati che lo compongono, tempo non reversibile, analogo a quello vissuto.*

¹⁸ *[...] nel teatro, e in ogni tipo di teatro, il destinatario ha maggior peso che in qualsiasi altra comunicazione letteraria. Egli è presente fisicamente e può fare assegnamento su due organi di percezione, la vista e l'udito, ma applicati a una realtà trascorrente e irreversibile; l'autore, il regista, gli attori devono commisurare il testo e la recitazione alle medie capacità percettive e memorizzatrici degli ascoltatori, e interessarsi delle conseguenze parafrastiche, se proprio non vogliono ributtarli. Il pubblico dunque condiziona profondamente tutti coloro che concorrono a realizzare lo spettacolo [...].*

Nencioni não menciona o tradutor teatral, já que, nos anos 70, poucos acadêmicos haviam abordado o problema da tradução para o teatro.¹⁹ No entanto, a visão de Nencioni certamente se aplica a essa questão.

Uma estratégia de estrangeirização comum consiste em manter os itens culturais sem modificações no texto traduzido, adicionando uma nota de rodapé ou uma entrada de glossário, ou apenas confiando que o leitor conseguirá inferir o significado pelo contexto. Uma nota de rodapé ou um glossário não são aplicáveis à tradução teatral, por motivos óbvios. A única opção viável seria manter o item cultural, sem traduzi-lo, no texto alvo. Essa estratégia pode ser efetiva na tradução de um texto escrito; na tradução teatral, no entanto, pode ser que o público não entenda a mensagem transmitida, como mostra o exemplo a seguir (por motivos de clareza, inseri a passagem inteira):

<p>Texto fonte:</p>	<p>RENANGHI Who drank more do you reckon? Me or you? DUTTON Me of course. RENANGHI You reckon? DUTTON Hands down. RENANGHI You fucken didn't...! DUTTON I'm telling you. You couldn't hold half a pint, darkie. RENANGHI That's still half a pint more than you, old man!</p>
<p>Texto alvo:</p>	<p>RENANGHI Tu che dici, chi beveva di più fra me e te? DUTTON Io, sicuro. RENANGHI Dici? DUTTON Certo. RENANGHI Sì, ciao! DUTTON Ma se non reggevi nemmeno mezzo bicchiere, negretta. RENANGHI! È sempre mezzo bicchiere più di te, vecchiaccio</p>

¹⁹ O tradutor de Henrik Ibsen, Michael Meyer, e Jiří Levý foram dois dos primeiros a discutir a tradução teatral. A pesquisadora e autora prolífera Susan Bassnett começou a escrever sobre o assunto em 1978.

[Texto em português]	[RENANGHI	Quem você acha que bebeu mais? Eu ou você?
	DUTTON	Eu, é claro.
	RENANGHI	Você acha?
	DUTTON	Sem dúvida.
	RENANGHI	Nem a pau!
	DUTTON	Eu garanto. Você não aguenta nem meio copo, neguinha .
	RENANGHI	Já é meio copo a mais que você, velhote!]

O tom da passagem é brincalhão, e as duas personagens compartilham memórias afetuosas da vida que compartilharam. O motivo pelo qual escolhi não traduzir o palavrão de Renanghi para o italiano é justamente o clima alegre da conversa. Essa escolha se tornará mais clara na seção 3, em que eu analiso o impacto de palavrões no ouvinte.²⁰ Para sustentar o meu argumento, concentrar-me-ei apenas na palavra *darkie* [neguinha]. Na passagem, essa palavra é usada por Dutton como uma demonstração de carinho. Em italiano, o empréstimo *dark*, do inglês, aparece nos dicionários e é associado com a música e o estilo góticos. Se aplicarmos o modelo Coorte à palavra *darkie* para o público italiano, obteríamos o seguinte resultado:

Tabela 2. O modelo Coorte para a palavra <darkie> em italiano.²¹

<i>/ˈda/</i> ¹⁸	<i>/ˈdar/</i>	<i>/ˈdark/</i>	<i>/ˈdarki/</i>
da	dare	dark	?
danno	dargli	(1) = gothic-goth	(0)
data	darle		
dato	darmi		
davvero	darci		
	darti		
	dardo		
	dario		
	darsena		
	dardanelli		
	dardeggiare		
	darwin		
	darwiniano		
....			
(X)	(13)		

²⁰ Além disso, as conotações da marcação do gênero feminino na linguagem são mais fortes (ver LAKOFF, 2004), e xingamentos na cultura australiana são bem mais aceitáveis que na cultura italiana, particularmente em relação às mulheres (ver BERRUTO, 1987).

²¹ Escolhi fazer a transcrição fonética da palavra *dark* do modo como a maioria dos italianos a pronunciaria, isto é, com o <r> enrolado e a vogal italiana /a/. Inglês britânico e australiano: /ˈda:k/; inglês estadunidense: /ˈda:(r)k/.

Aplicando o modelo Coorte à palavra *darkie*, vemos que o público italiano encontraria uma não palavra de baixa densidade (ou seja, poucas palavras têm um som parecido em italiano) e alta probabilidade (ou seja, a sequência fonotática CVCCV é muito comum).²² Isso significa que o tempo de processamento do público provavelmente ficaria acima de 1.000 milésimos de segundo, e que, no final, a mensagem provavelmente não seria decodificada. Devido ao ritmo médio de fala, enquanto os espectadores ainda estivessem processando a informação linguística, o ator já teria pronunciado outras 2 ou 2,5 palavras. Eles não conseguiriam decodificar a palavra *darkie* e provavelmente também perderiam as palavras que viessem depois, já que ainda estariam concentrados na palavra alvo enquanto as seguintes fossem pronunciadas. Manter a palavra *darkie* em um texto italiano, assim, não parece viável. Na minha tradução, optei pela palavra *negretta*, que contém a raiz “negr-”, que é politicamente incorreta e ofensiva, mas também o sufixo “-etta”, que é uma modificação que expressa afeto (também pode ser usada para menosprezar ou diminuir uma pessoa, mas não é o caso do exemplo em questão). Em outro momento da peça, quando Dutton usa a palavra *darkie* de maneira pejorativa, eu a traduzi como *negra* (o feminino de *negro* em italiano). Se eu precisasse traduzir o mesmo termo em um romance, provavelmente manteria a palavra *darkie* e a acrescentaria em um glossário, ou apenas deixaria para o leitor inferir o significado pelo contexto, já que os leitores podem re-examinar a unidade linguística e processar as informações no seu próprio ritmo. Textos diferentes podem exigir estratégias de tradução diferentes, como mostra o próximo exemplo:

Texto fonte:	DUTTON	I told Henty you were my wife.
	RENANGHI	Your gin .
	DUTTON	My wife.
Texto alvo:	DUTTON	Ho detto a Henty che eri mia moglie.
	RENANGHI	La tua troia . (lit. your slut)
	DUTTON	Mia moglie.
[Texto em português]	[DUTTON	Eu disse a Henty que você era minha mulher.
	RENANGHI	Sua vadia .
	DUTTON	Minha mulher.]

²² Refiro-me especificamente à sequência fonotática; a sequência de grafemas é CVCCVV, que, no italiano, tem baixa probabilidade.

A palavra *gin* se refere a uma mulher indígena. Era comum que caçadores de focas e baleias mantivessem uma esposa aborígine, uma mulher para satisfazer seus desejos sexuais, mas também para ajudá-los a sobreviver na hostil fronteira australiana (TAYLOR, 2000). O termo é pejorativo e ofensivo. No *Collins Dictionary* on-line, encontramos (entre outras) as seguintes definições [para a língua inglesa]:

*gin*²³

substantivo

1. Bebida alcoólica obtida pela destilação e retificação do grão de cevada, de centeio ou de milho, aromatizado com zimbro.
2. Qualquer tipo de álcool retificado aromatizado com outras frutas ou essências aromáticas ⇒ *sloe gin*.
3. Bebida alcoólica feita de qualquer tipo de álcool retificado.

substantivo

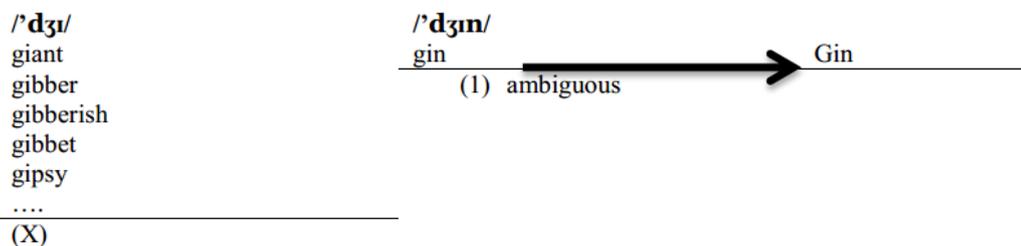
1. Máquina rústica em que um eixo vertical é girado por cavalos, conectados a ele por meio de um feixe horizontal.
2. Também chamado de: **descaroçadora de algodão**, uma máquina desse tipo usada para separar as sementes do algodão puro.

substantivo

1. (*Inglês australiano, gíria ofensiva*) Mulher aborígine.

Ao se deparar com a palavra *gin*, o público australiano precisaria decodificar uma palavra ambígua de significado tendencioso. No entanto, como mostrou Marslen-Wilson, “a frequência de um item e a dos seus principais concorrentes interagem para determinar o tempo da escolha lexical” (MARSLÉN-WILSON, 1990, p. 150). Isso significa que, para o público australiano, o tempo de processamento da palavra *gin*, que normalmente é usada em relação à bebida alcoólica, seria mais longo que para uma palavra de frequência alta. Observe o modelo Coorte da palavra *gin* para um público com o inglês australiano como primeira língua:

Tabela 3. O modelo Coorte para a palavra <gin> em inglês australiano.

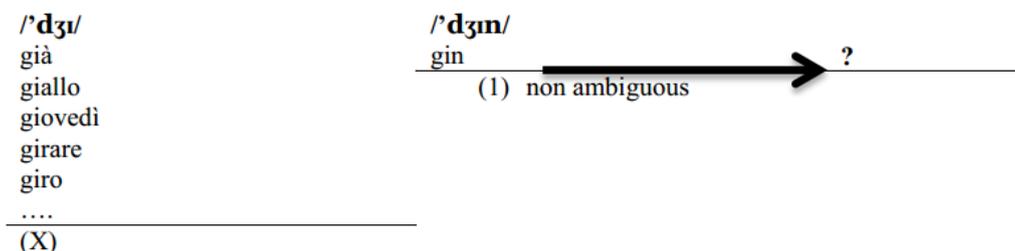


²³ <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gin?showCookiePolicy=true> (acesso em janeiro de 2015).

O público australiano precisaria desambiguar a palavra e excluir os possíveis significados com frequência relativamente baixa, para, finalmente, iniciar o processo de reconhecimento. Há dois fatores que impulsionam a reação de decisão lexical desse público. Primeiro, o *priming* intermodal, que facilita o processo de reconhecimento: a representação visual da palavra alvo (a mulher indígena no palco) acontece ao mesmo tempo que a representação auditiva dessa mesma palavra no contexto da frase (ZWITSERLOOD, 1989, p. 30). Isso facilita a desambiguação do termo e a reação de decisão lexical final. No entanto, isso é possível apenas para o público australiano; é justamente a presença do item lexical “*gin* = (*inglês australiano, gíria ofensiva*) mulher aborígene” no léxico mental do público australiano que permite a ativação do item lexical em questão e a reação de decisão lexical final. A multimodalidade do teatro possibilita o *priming* intermodal, que não poderia ocorrer na página de um livro (com exceção dos livros ilustrados). Segundo, como observaram Hill e Kemp-Wheeler, “em comparação com palavras neutras, palavras grosseiras são mais fáceis de serem identificadas como palavras em uma tarefa de decisão lexical” (apud HARRIS; AYÇIÇEĞİ; GLEASON, 2003, p. 562-563).

Observe o modelo Coorte do mesmo item lexical em italiano:

Tabela 4. O modelo Coorte para a palavra <gin> em italiano.



Em italiano, a palavra *gin* indica apenas a bebida; é bem pouco provável que o público italiano faça a conexão entre o item lexical *gin* e uma mulher indígena australiana.

3. O “ambiente afetivo” do espectador

Como observou o tradutor e praticante de teatro David Johnston, “a tradução, em especial a tradução para o teatro, é um processo que produz um movimento de mão dupla – um trânsito entre narrativas, conceitos e estruturas da vida incorporados em textos estrangeiros e o *ambiente afetivo e cognitivo* do espectador” (JOHNSTON, 2011, p. 18,

grifo meu). Até aqui, tratei do ambiente cognitivo do espectador; passemos, agora, para o ambiente afetivo. Enquanto tradutora, vejo-me como uma tradutora do espetáculo, da performance. O impacto imediato que o texto traduzido terá no público é, portanto, de importância vital. Em outras palavras, o tradutor não deveria enfraquecer “a força que o texto tem na performance [...]. O que conta não é o grau de distanciamento de um texto original ontológico, mas o *efeito* que o texto reconfigurado (como performance) tem na cultura de chegada e as suas redes de transmissão e recepção” (MARINETTI, 2013, p. 311, grifo meu). A ênfase em como a recepção envolve “uma nova conceitualização do papel dos **espectadores**, assim como uma revisão de noções mais gerais da recepção” (MARINETTI, 2013, p. 311, grifo da autora) abre caminho para novos paradigmas de pesquisa, com os espectadores no centro. Até certo ponto, a “força performática” de um enunciado (WORTHEN, 2003, p. 9-13, apud MARINETTI, 2013, p. 311) pode ser medida através do seu impacto no público. A ideia de impacto (ou efeito), por sua vez, tem suas bases na psicologia e na fisiologia. O psicólogo cognitivista Steven Pinker traz um novo entendimento sobre o modo como usamos a língua para negociar relacionamentos, mas também para impor emoções negativas ao nosso interlocutor, como quando fazemos uso de xingamentos, por exemplo (PINKER, 2010). De acordo com Allan e Burridge, a língua é tanto um “escudo” quanto uma “arma” (1991, p. 3). Ela é usada como um escudo quando o falante quer evitar ser ofensivo (como no caso dos eufemismos), mas como uma arma quando ele deliberadamente usa de disfemismos para ser ofensivo ou abusivo. Em diálogos fictícios, xingamentos podem ser bons indicadores de como o autor caracteriza as pessoas que habitam o universo da peça, mas também de o que ele quer que o público sinta durante a exibição. De fato, o diálogo entre personagens em uma peça tem duas funções: uma no mundo fictício da apresentação e outra no mundo real. O diálogo dramático constitui o mundo fictício e molda as relações entre os personagens. No mundo real, esse diálogo é uma mensagem do dramaturgo para o público.²⁴ Concentrarei minha análise na tradução de palavrões justamente porque essas palavras costumam ser específicas de suas culturas, e, por isso, pertencem a uma categoria que é alvo de debates nos estudos de tradução. Alguns acadêmicos favoráveis às estratégias de estrangeirização (Venuti, sobretudo) podem recomendar que essas palavras sejam mantidas em sua forma original no texto alvo.

Os palavrões variam entre culturas, mas sempre pertencem às mesmas cinco áreas semânticas: religião e sobrenatural; secreções corporais; doenças e morte; sexualidade;

²⁴ Ver os modelos de comunicação teatral de Short e Segre.

etnias e grupos minoritários (desfavorecidos) (ALLAN; BURRIDGE, 1991; PINKER, 2007, 2010). Duas generalizações precisam ser feitas neste momento. Primeiro, que “palavrões ativam áreas do cérebro associadas a emoções negativas” (PINKER, 2007, 2010), como o hemisfério direito do cérebro e a amígdala. Segundo, que palavrões são processados involuntariamente. Isso significa que, quando uma pessoa lê ou ouve um palavrão, ela não apenas não consegue ignorar seu significado como também não consegue evitar perceber a emoção negativa associada a ele.²⁵ Para provar que algo é processado involuntariamente pelo cérebro, os psicólogos usam o teste de Stroop: os participantes precisam nomear a cor em que uma palavra foi escrita, ignorando o que ela significa.²⁶ Quando a cor da fonte não corresponde ao que a palavra diz (por exemplo, a palavra “preto” escrita na cor rosa), os participantes levam mais tempo para completar a tarefa (PINKER, 2007, 2010). Isso acontece porque, na condição de pessoas letradas, simplesmente não conseguimos tratar uma palavra como um aglomerado de sons ou como rabiscos em uma página; nós processamos automaticamente a palavra escrita ou falada. A mesma coisa acontece em um contexto intermodal: Se um participante precisa nomear amostras de cores, mas uma voz recita uma sequência de cores diferentes, não relacionadas às amostras, ele acaba se confundindo. O psicólogo Don MacKay produziu uma nova versão desse teste, em que os participantes precisavam nomear a cor da palavra e ignorar o seu significado, mas, dessa vez, palavrões estavam incluídos entre as palavras apresentadas. Além de descobrir que os participantes demoraram quase tanto tempo nessa tarefa quanto no teste de Stroop, MacKay percebeu que “a presença dos palavrões aumenta a condutividade da pele, um indicador inconsciente de atividade do sistema nervoso simpático e de estímulo emocional” (MACKAY *et al.*, 2004, p. 475). Harris, Ayçiçeği e Gleason (2003) se baseiam em experimentos que utilizaram monitoramento eletrodermal²⁷ para medir o estímulo do sistema nervoso autônomo quando os participantes escutam um palavrão na sua primeira ou segunda língua. Esses experimentos provaram que palavras na língua materna de uma pessoa têm uma “repercussão emocional maior” que palavras na sua segunda língua (HARRIS; AYÇIÇEĞİ; GLEASON, 2003, p. 563). A consciência desse aspecto neurofisiológico do processamento da linguagem pode ser útil ao tradutor de teatro que não

²⁵ Considerando as pesquisas sobre palavrões e os sentimentos negativos que eles impõem ao ouvinte, escolhi não traduzir a palavra *fucken* no exemplo da seção 2. O clima descontraído da conversa não parecia sugerir que a intenção de Renanghi era inflingir emoções negativas a Dutton. Fatores adicionais, como o ritmo, também influenciaram a minha decisão.

²⁶ O teste de Stroop foi batizado em homenagem a John Ridley Stroop, o primeiro a tratar sobre o efeito Stroop em 1935.

²⁷ Técnica psicofisiológica que mede a resistência elétrica da pele.

deseja enfraquecer a “força performática” de um enunciado. O impacto de um enunciado escrito e o de um enunciado falado diferem, também, no nível emocional. Como afirmam Harris, Ayçiçeği e Gleason,

A linguagem falada é adquirida antes da linguagem visual (na aquisição de L1). Na medida em que representações linguísticas aprendidas cedo se conectam com os sistemas de regulação emocional (BLOOM; BECKWITH, 1989), a linguagem auditiva pode estar mais fortemente relacionada com o estímulo emocional que com a linguagem visual. (HARRIS; AYÇIÇEĞİ; GLEASON, 2003, p. 565).

Como uma tradutora de teatro, sinto que falhar em causar uma forte reação psicofisiológica no meu público seria a pior forma de “traição” do texto fonte, se essa reação fosse originalmente pretendida pelo autor (e se isso estivesse evidente pelo uso de certo tipo de linguagem).

Observemos as implicações do efeito Stroop com palavrões na tradução do item cultural gin, já examinado. Como vimos, a palavra gin é misógina e racista e, portanto, pertence a uma das cinco áreas semânticas que ativam regiões do cérebro associadas a emoções negativas. Como verifica Pinker, “graças à natureza automática da percepção da fala, um palavrão sequestra nossa atenção e nos força a considerar as suas conotações desagradáveis” (PINKER, 2007, p. 339). O uso de palavrões cumpre duas funções nas peças de teatro: no nível do mundo fictício, caracteriza o protagonista que enuncia os xingamentos como alguém disposto a impor emoções negativas às outras personagens. No nível da comunicação entre o dramaturgo e o público, o uso de palavrões impõe essa mesma emoção negativa ao público. Ao ouvir a palavra gin, o hemisfério direito e a amígdala do público australiano são ativados. A falha em criar esse mesmo efeito no público-alvo em prol de uma abordagem de estrangeirização politicamente correta traria duas consequências negativas. Primeiro, a caracterização do protagonista que enuncia a frase pode não ser a originalmente pretendida pelo autor. Segundo, manter a palavra estrangeira no texto não resultaria em uma reação carregada de emoção pelo público. Uma óbvia terceira consequência – a impossibilidade do público de processar a palavra estrangeira – já foi discutida do ponto de vista psicolinguístico (seção 2).

Trataremos, agora, das implicações socioantropológicas desse mesmo exemplo. O antropólogo Alan Fiske afirma que, em todas as culturas do mundo, existem três tipos de relacionamentos: Communal Sharing (comunidade), Authority Ranking (autoridade) e

Equality Matching (igualdade) (FISKE, 1992; ver também PINKER, 2007).²⁸ As relações de comunidade são baseadas no pressuposto de igualdade entre os membros; relações entre familiares ou cônjuges geralmente fazem parte desse grupo. As relações de autoridade são baseadas na superioridade de um sujeito sobre o(s) outro(s). Esse é o caso da maioria das relações em um ambiente de trabalho ou em colônias. As relações de igualdade são como relações de negócios, em que há uma troca que beneficia ambos os grupos/membros envolvidos. O que é apropriado em um tipo de relação pode não ser em outro. Se aplicarmos o sistema de relações de Fiske ao diálogo examinado, poderíamos “traduzi-lo” da seguinte forma:

Texto fonte:	DUTTON	I told Henty you were my wife.
	RENANGHI	Your gin .
	DUTTON	My wife.
Texto alvo:	DUTTON	I told Henty that we had a communality relationship.
	RENANGHI	A dominance one.
	DUTTON	A communality one.
[Texto em português]	[DUTTON	Eu disse a Henry que nós temos uma relação de comunidade.
	RENANGHI	Uma relação de autoridade .
	DUTTON	De comunidade.]

Esse aspecto crucial das diferentes percepções que as personagens têm sobre seu relacionamento seria perdido se eu escolhesse manter o item cultural inalterado.

Em outro momento do texto, decidi traduzir a mesma palavra de maneira diferente:

Texto fonte:	DUTTON	The Velvet Coast they called it. A bloke could get himself a gin at any time of the year.
Texto alvo:	DUTTON	La chiamano la Costa di Velluto. Un uomo può trovarsi un’ aborigena a qualsiasi ora.
[Texto em português]	[DUTTON	Eles a chamam de Costa de Veludo. Um homem

²⁸ Há um quarto tipo de relação, chamado *Market Pricing* (proporcionalidade), que se aplica ao sistema de economias de mercado modernas e, por isso, está longe de ser universal, não se aplica ao presente estudo nem é relevante para esta discussão.

português]	poderia conseguir uma aborígene em qualquer época do ano.]
------------	---

Aqui, traduzi a palavra *gin* como *aborigena* (lit. mulher aborígene); como já mencionado, era comum que os colonizadores tivessem relações sexuais com mulheres indígenas (TAYLOR, 2000), e aqui Dutton descreve um lugar em que era fácil para os homens encontrarem essas mulheres. Escolhi favorecer os elementos raciais por duas razões: primeiro, por causa das emoções negativas atreladas às palavras que se referem a grupos desfavorecidos²⁹; segundo, porque eu queria ressaltar a relação de autoridade entre os homens e as mulheres indígenas, tratadas como objetos sexuais. Em um momento anterior na peça, fiz uma escolha mais radical para ressaltar a linguagem racista de Dutton ao traduzir *blackfella*, uma palavra do inglês aborígene. Essa palavra é usada pela população indígena para se referir a pessoas da sua própria comunidade. No entanto, quando usada por pessoas brancas, ela adquire uma conotação pejorativa (ARTHUR, 1996) e é considerada ofensiva³⁰, como no exemplo abaixo:

Texto fonte:	DUTTON	You love playing games, don't you? Little blackfella games.
Texto alvo:	DUTTON	Ti piace fare giochetti, vero? Giochetti da negri . ³¹ (lit. niggers' games)
[Texto em português]	[DUTTON	Você adora jogos, não é? Joguinhos de nego.]

Esse diálogo acontece no começo da peça, e a minha intenção era destacar a linguagem ofensiva de Dutton desde o início. Em outras partes da peça, traduzi a mesma palavra de maneiras diferentes, também de acordo com o contexto e com o falante, como no exemplo a seguir:

²⁹ No inglês atual, a palavra mais ofensiva é *nigger* (PINKER, 2007).

³⁰ Farzad Sharifian, comunicação pessoal, 22 de junho de 2015.

³¹ Em italiano, não existe um termo pejorativo para indígenas australianos. Já que, na Itália, é de conhecimento comum que a Austrália era habitada por indígenas australianos antes da colonização, o público não ficará confuso com o termo *negro* [de mesmo significado no português] nem pensará que ele se refere a um grupo étnico diferente, como os afro-americanos, por exemplo. A palavra *negro* é a mais ofensiva no italiano contemporâneo para se referir a pessoas negras, e foi por isso que optei por essa solução.

Texto fonte:	RENANGHI	You come over with them Mills brothers. Real nasty bastards they was. But you weren't like them. You was different. Had a blackfella sort of look about you.
Texto alvo:	RENANGHI	Sei arrivato con i fratelli Mills. Che luridi bastardi che erano. Ma tu non eri come loro. Eri diverso. C'era qualcosa di aborigeno in te (lit. there was something Aboriginal/indigenous in you).
[Texto em português]	[RENANGHI	Você chegou com os irmãos Mills. Que bastardos nojentos eles eram. Mas você não era como eles. Você era diferente. Havia um certo ar de aborígene em você.]

Aqui é Renanghi, a jovem aborígene, que usa o termo *blackfella*. Ela o usa com uma conotação positiva, o que explica minha escolha tradutória.

Se eu estivesse traduzindo um tipo diferente de ficção, como um romance, não traduziria o mesmo item cultural de formas diferentes ao longo do texto, como fiz com as palavras *gin* e *blackfella*. No lugar, eu aplicaria a mesma estratégia de tradução de forma consistente no texto inteiro (provavelmente adicionando um glossário e preservando o item lexical do texto fonte). Dada a diferença entre ler e assistir uma peça, não é surpreendente que, no teatro, a ênfase seja colocada no impacto imediato do diálogo no público.

4. Conclusão

Venuti afirma que “a fluência presume uma teoria da linguagem como comunicação que, na prática, se manifesta como uma ênfase na inteligibilidade imediata [...]” (VENUTI, 1995, p. 60). Mas, como vimos, isso pode ser central na tradução teatral. Como já mencionado, os diferentes modelos de comunicação podem influenciar o tempo de processamento do público; acredito que um tradutor de teatro que tem consciência desse processamento mental tem mais chances de produzir uma tradução eficaz que funcione nos palcos. A questão permanece a mesma: qual é o efeito que o tradutor busca? Se o tradutor deseja que o público consiga processar a mensagem falada durante o tempo da performance e, ao mesmo tempo, não deseja reduzir a força performática de um enunciado em benefício do público, então um grau mais alto de domesticação pode ser necessário.

Como espero ter demonstrado, esse alto grau de domesticação é justificado por pesquisas da psicolinguística sobre o processamento da linguagem falada e por estudos psicofisiológicos sobre o efeito de palavras pertencentes a certas áreas semânticas. O modo de entrega falado é crucial, como tradutores e praticantes de teatro já exploraram (MORGAN, 1996; ESPASA, 2000; PAVIS, 1992; entre outros); os aspectos auditivos de recepção, no entanto, são igualmente importantes. Tradutores de teatro sabem que a peça que eles traduzem fará parte de “um sistema estrutural que existe apenas quando recebida e *reconstruída* pelo espectador da produção” (PAVIS, 1992, p. 25, grifo meu). No entanto, essa reconstrução operada pelo espectador por meio de processos afetivos, cognitivos e psicolinguísticos envolvidos na decodificação da mensagem falada tem sido negligenciada nos Estudos de Tradução, apesar da sua importância na criação de significado.

Referências

ALLAN, Keith; BURRIDGE, Kate. **Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon**. New York: Oxford University Press, 1991.

ALTMANN, Gerry T. M. **The Ascent of Babel: An Exploration of Language, Mind, and Understanding**. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.

ARTHUR, J. M. **Aboriginal English: A Cultural Study**. Melbourne: Oxford University Press, 1996.

BAKER, Mona. Reframing Conflict in Translation. *In*: BAKER, Mona (ed.). **Critical Readings in Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2010. p. 113-129.

BASSNETT, Susan. Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance. *In*: HOLMES, James; LAMBERT, José; BROEK, Raymond Van Den (org.). **Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies**. Louvain: Acco, 1978. p. 171-176.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (org.). **Post-Colonial Translation: Theory and Practice**. London and New York: Routledge, 1999.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. **Translation Studies**. London: Methuen, 1980.

BERRUTO, Gaetano. **Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo**. Rome: La Nuova Italia scientifica, 1987.

CACCIARI, Cristina. **Psicologia del linguaggio**. Bologna: Il Mulino, 2001.

CUTLER, Anne. **Native Listening: Language Experience and the Recognition of Spoken Words**. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

DĄBROWSKA, Ewa. **Language, Mind and Brain: Some Psychological and Neurological Constraints on Theories of Grammar**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

ESPASA, Eva. 'Performability' in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability? *In: UPTON, Carole-Anne (ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation***. Manchester, UK and Northampton, Mass.: Northampton, Mass.: St Jerome, 2000. p. 49-62.

FISKE, Alan Page. The Four Elementary Forms of Sociality: Framework for a Unified Theory of Social Relations. **Psychological Review**, v. 99, n. 4, 1992. p. 689-723.

FOSS, Donald J.; HAKES, David T. **Psycholinguistics: An Introduction to the Psychology of Language**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1978.

HARRIS, Cathrine L.; AYÇIÇEĞİ, Ayşe; GLEASON, Jean Berko. Taboo Words and Reprimands Elicit Greater Autonomic Reactivity in a First Language Than in a Second Language. **Applied Psycholinguistics**, v. 24, 2003. p. 561-579.

JOHNSTON, David. Metaphor and Metonymy: The Translator-Practitioner's Visibility. *In: BAINES, Roger W.; MARINETTI, Cristina; PERTEGHELLA, Manuela (org.). **Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice***. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

JUST, M.A.; CARPENTER, P.A. A Theory of Reading: From Eye Fixations to Comprehension. **Psychological Review**, v. 87, n. 4, 1980. p. 329-354.

KUHL, Patricia. The Linguistic Genius of Babies. **TED Talks**, palestra, out. 2010.

LAKOFF, Robin Tolmach. **Language and Woman's Place: Text and Commentaries**. New York: Oxford University Press, 2004.

LEVÝ, Jiří. Drama Translation. *In: CORNESS, Patrick; JETTMAROVA, Zuzana (org.). **The Art of Translation***. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2011. p. 129-166.

MACKAY, Donald G. *et al.* Relations between Emotion, Memory, and Attention: Evidence from Taboo Stroop, Lexical Decision, and Immediate Memory Tasks. **Memory and Cognition**, v. 3, 2004. p. 474-488.

MARINETTI, Cristina. Translation and Theatre: From Performance to Performativity. **Target**, v. 25, n. 3, 2013. p. 307-320.

MARSLÉN-WILSON, William. Activation, Competition and Frequency in Lexical Access. *In: ALTMANN, Gerry T. M (org.). **Cognitive Models of Speech Processing: Psycholinguistic and Computational Perspectives***. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. p. 148-172.

MARSLÉN-WILSON, William. Functional Parallelism in Spoken Word-Recognition. **Cognition**, v. 25, n. 1-2, 1987. p. 71-102.

MENCE, David. **Convincing Ground**. Roteiro (não publicado), trabalhado em workshop pela Melbourne Theatre Company em 2009. Edição revisada: 2013.

- MEYER, Michael. On Translating Plays. **Twentieth Century Studies**, v. 11, 1974. p. 44-51.
- MORGAN, Edwin. Language at Play. In Conversation with Joseph Farrell. In: JOHNSTON, David (org.). **Stages of Translation**, Bath: Absolute Press, 1996. p. 45-55.
- NENCIONI, Giovanni. Parlato-Parlato, Parlato-Scritto, Parlato-Recitato. **Strumenti critici**, v. 29, 1976. p. 1-56.
- NIKOLAREA, Ekaterini. Performability Versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. **Translation Journal**, v. 6, n. 4, 2002. Disponível em: <http://translationjournal.net/journal/22theater.htm>. Acesso em: maio de 2016.
- PAVIS, Patrice. **Theatre At The Crossroads Of Culture**. London and New York: Routledge, 1992.
- PINKER, Steven. **The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature**. New York: Viking, 2007.
- PINKER, Steven. **The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature**. Palestra para a Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (RSA), Londres, 2010.
- RAYNER, Keith; DUFFY, Susan A. Lexical Complexity and Fixation Times in Reading: Effects of Word Frequency, Verb Complexity, and Lexical Ambiguity. **Memory and Cognition**, v. 14, n. 3, 1986. p. 191-201.
- ROBINSON, Douglas. **Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained**. Manchester: St Jerome, 1997.
- SEGRE, Cesare. **Teatro e romanzo**. Turin: Einaudi, 1984.
- SERÓN ORDÓÑEZ, Imaculada. Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part I: Up to the Early 2000s). **Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari**, v. 5, 2013. p. 90-129.
- SERPIERI, Alessandro. Semantics and Syntax in Translating Shakespeare. In: BIGLIAZZI, Silvia; KOFLER, Peter; AMBROSI, Paola (org.). **Theatre Translation in Performance**. New York: Routledge, 2013. p. 50-60.
- SHORT, Mick. Discourse Analysis and the Analysis of Drama. In: CARTER, Ronald; SIMPSON, Paul (org.). **Language, Discourse, and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics**. London e Boston: Unwin Hyman, 1989. p. 139-170.
- SHORT, Mick. From Dramatic Text to Dramatic Performance. In: CULPEPER, Jonathan; SHORT, Mick; VERDONK, Peter. **Exploring the Language of Drama: From Text to Context**. London e New York: Routledge, 1998.
- TAYLOR, Rebe. Savages or Saviours? – The Australian Sealers and Aboriginal Tasmanian Survival. **Journal of Australian Studies**, v. 24, n. 66, 2000. p. 73-84.

TRIM, J. L. M., ilustrado por Peter Kneebone. **English Pronunciation Illustrated**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

TYMOCZKO, Maria. Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts. **The Translator: Studies in Intercultural Communication**, v. 6, n. 1, 2000. p. 23-47.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London and New York: Routledge, 1995.

VITEVITCH, M. S.; LUCE, P. A. When Words Compete: Levels of Processing in Perception of Spoken Words. **Psychological Science**, v. 9, n. 4, 1998. p. 325-329.

ZWITSERLOOD, Pienie. The Locus of the Effects of Sentential-Semantic Context in Spoken Word Processing. **Cognition**, v. 32, n. 1, 1989. p. 25-64.