

Tradurrindo o sainete *L’Ours* (1894) de Georges Courteline

Translaughing George’s Courteline’s L’Ours (1894)

Dennys Silva-Reis
Universidade Federal do Acre (UFAC)
Rio Branco | AC | BR
reisdennys@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6316-9802>

Resumo: Georges Courteline é um famoso dramaturgo francês de teatro cômico da *Belle Époque*. Escreveu inúmeros *vaudevilles* e sainetes. Dentre suas peças cômicas, é trazido à baila por esse artigo a tradução da peça *L’Ours* (1894) com reflexões a respeito da tradução cômica no teatro (Travaglia, 2003; Vandaele, 2019; Luiz, 2016, 2020, Berman, 1995; Ubersfeld, 2013; Villegas, 2005). Para isso, apresenta-se o autor, sua obra e sua importância no contexto francês. Em seguida, mostram-se os gêneros teatrais *vaudeville* e sainete, com um aprofundamento sobre os elementos cômicos que compõem esses gêneros literários (Barthes, 2020; Dufief, 2001; Geyssant, Guteville, Razack, 2000; Pavis, 2008; Villa Mejía, 2017). Na sequência, verifica-se a tradução e são expostas as escolhas e as estratégias de tradução definidas e defendidas. Assim, visa-se, neste artigo, a explorar algumas características do teatro cômico de Georges Courteline em tradução e compreender como os conhecimentos literários – notadamente o sainete, a comicidade e a estilística – podem ser úteis ao tradutor do texto teatral humorístico. Compreende-se a tradução do humor courteliniano (Bornecque, 1969; Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012) como prática sensível e importante para a execução de sua obra dramática no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Georges Courteline; sainete; tradução teatral; tradução humorística; *L’Ours*.

Abstract: Georges Courteline’s is a famous French comic playwright from the *Belle Époque*. He wrote numerous *vaudevilles* and sainetes. Among his comic plays, this article presents the translation of the play *L’Ours* (1894) with reflections on comic translation in theater (Travaglia, 2003; Vandaele, 2019; Luiz, 2016, 2020, Berman, 1995). To this end, Courteline’s persona, his



work, and his importance in such context are introduced. Secondly, the theatrical genres vaudeville and sainete are presented with an in-depth look at the comic elements that make up these literary genres (Barthes, 2020; Dufief, 2001; Geyssant, Guteville, 2000, Razack, 2000, Pavis, 2008; Villa Mejía, 2017). At last, the translation is examined and the choices and translation strategies defined and defended are exposed. Thus, this article aims to explore some characteristics of Georges Courteline's comic theater in translation and to understand how literary knowledge – notably the sainete, the comedy and the stylistics – can be useful to the translator of humorous theatrical texts. The translation of Courteline's humor (Bornecque, 1969; Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012) is understood as a sensitive and important practice for the execution of his dramatic work in the Brazilian context.

Keywords: Georges Courteline; sainete; theatrical translation; humorous translation; L'Ours.

Introdução

Georges Moinaux (1858-1929) ou Georges Courteline é um dos autores de teatro cômico da *Belle Époque* parisiense (1900-1950). De fato, o teatro de *boulevard* ou teatro popular será um dos divertimentos maiores da virada do século XIX para o século XX na capital francesa. Nas salas de teatro das grandes avenidas parisienses (*les boulevards*) um grande público se encontrava para ver mímicas, comédias, melodramas e representações que divertissem o espírito (Alluin et al., 1991, p. 44). Nos *Boulevards* se produziam peças fáceis em que a qualidade dos textos era menos privilegiada que o efeito que eles produziram sobre o público. Peças nas quais atores famosos¹ atuavam e em que se podiam ver o cômico das preocupações burguesas da época.

O gênero de teatro de *boulevard* mais célebre é o *vaudeville*. Inicialmente, uma comédia entremeada com canções conhecidas do público, ligada à oralidade e com desfecho moralizante. Com o seu desenvolvimento no início do século XX, tornou-se uma intriga engenhosa, com recusa ao aprofundamento psicológico e cheia de cinismos engraçados. Duas podem ser as divisões do *Vaudeville*: (1) o *vaudeville de anedotas* que coloca em cena fatos oriundos da História

¹ Dentre os atores mais célebres desta época pode-se mencionar: André Antoine, Aurélien Lugné-Poe, Jacques Copeau e Sarah Bernardt (Alluin et al., 1991, p. 44).

(global ou local) ou da atualidade da época; (2) o *vaudeville-farsa*, enraizado na farsa medieval e no teatro de feira, com tendências indecorosas, indecentes ou descaradas (Dufief, 2001, p. 92-93).

Dentre os autores mais conhecidos do *vaudeville* francês pode-se mencionar Eugène Scribe (1791-1861), Eugène Labiche (1815-1888), George Feydeau (1862-1921) e Georges Courteline (1858-1929). Todos esses autores são praticamente desconhecidos no Brasil, sem uma fortuna crítica brasileira robusta. Apenas Labiche e Feydeau têm traduções em português.² Já Courteline e Scribe são inéditos em língua portuguesa do Brasil. Convém mencionar que o teatro cômico francês do Classicismo, do Iluminismo e do Absurdo (com destaque para Molière, Beaumarchais e Ionesco) é bastante estudado e difundido no Brasil, seja enquanto texto literário, seja enquanto representação teatral. Já o teatro cômico francês dos boulevards e *Belle Époque* ainda carece de estudos e traduções.

Diante do que foi exposto até aqui, visa-se neste artigo a explorar algumas características do teatro cômico de Georges Courteline em tradução (em particular, o cômico de personagem, o cômico de situação e o cômico de palavras) e compreender como os conhecimentos literários do gênero sainete, da comicidade e da estilística podem ser úteis ao tradutor do texto teatral humorístico. Para isso, detém-se primeiramente nos elementos cômicos do texto dramático courteliniano; em seguida, apresenta-se o gênero sainete e a peça *O urso* (*L'Ours*) (1894); e, por fim, algumas estratégias de tradução da obra escolhida. Almeja-se compreender e apontar a tradução do humor couteliniano como prática sensível – pois nela orquestra-se a adaptação ou a localização de humores – e importante para a execução da obra dramática no contexto brasileiro, visto que todo texto teatral é base para uma possível encenação e precisa se comunicar com seu público espectador.

É oportuno mencionar que o *projeto de tradução*³ do texto *L'Ours* de Courteline, ora apresentado na terceira parte deste artigo, tem como objetivo traduzir eticamente o humor do autor ao público brasileiro sem causar muito estranhamento ou algum tipo de choque cultural. Foi a partir das decisões tomadas e de um aprofundamento sobre a obra de Courteline que as reflexões aqui feitas foram desenvolvidas. Para além disso, buscou-se estar atento à possibilidade do texto teatral aqui traduzido na íntegra, ser, no futuro, representado, já que, por meio da publicação, a tradução poderá ser lida por possíveis interessados em representá-la.

O cômico courteliniano

A miudeza do enredo do *vaudeville* constituía o ponto mais fraco do gênero, que o fez por muito tempo ser considerado como texto menor dentre os textos teatrais. Com o tempo, para dar mais solidez a esse tipo de peça, foi-se aplicando a estrutura da comédia de intriga inspirada na comédia neoclássica, ou seja, o suspense era muito hábil no que tange à preparação e exploração dos quiproquós (enganos, confusões, equívocos e mal-entendidos). Nisso, o

² A *gramática* de Eugène Labiche, tradução de Osmar Cunha em 1975. A *cantada infalível* de George Feydeau, tradução de João Bethencourt em 1975. O *peru* de George Feydeau, tradução de Luís de Lima em 1984.

³ Para o Antoine Berman (1995), o *Projeto de tradução* está relacionado ao tipo de intervenção ou objetivo geral da tradução que busca reescrever crítica e criativamente o texto de partida na língua de chegada.

vaudeville objetivava o riso gratuito sem pretensões literárias, psicológicas ou filosóficas. Seu intuito maior era provocar o riso fisiológico (Dufief, 2001, p. 94).

Com o passar dos anos e do sucesso dessas peças, a demanda pelo gênero aumentava com teatros cada vez mais lotados e um público sedento por novas histórias. Assim, surgiram *vaudeville* menores – muitas vezes, mais ou menos acabados –, os chamados sainetes ou *ske-ches*. Esse consumo teatral desenfreado da *Belle Époque* francesa colocou os *vaudevilles* e os sainetes como uma espécie de “literatura industrial” que se unia à demanda de adaptações de romances para o teatro (Dufief, 2001, p. 95). Tudo isso com o surgimento de mais alguns especialistas para a cena teatral: o cenarista – responsável pela montagem rápida de cenários – e o arranjador – responsável pela adaptação de obras literárias para o teatro.

O sainete, ou peça curta cômica, tem seu germe no teatro clássico espanhol, encenada no intervalo entre um ato e outro das grandes peças ou óperas, a fim de entreter ou divertir o público – diferentemente da farsa medieval, que era uma peça autônoma apresentada, na maioria das vezes, em praças públicas, feiras e festivais (Villa Mejía, 2017, p. 8). O termo “sainete” continuou a ser difundido na história do teatro europeu, frequentemente para designar peças rápidas e engraçadas sobre costumes e a vida cotidiana das classes populares. E é esse gênero no qual Georges Courteline escreveu com maestria e caráter literário profissional (ele ganhava por peça escrita). Seus sainetes romperam com as tradicionais temáticas dos *vaudevilles*, que costumavam girar em torno das relações familiares ou amorosas, e se expandiu para vivências do autor, como o funcionalismo público, o serviço militar, o ofício do teatro e a rotina dos burgueses em Paris (Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012; Bornecque, 1969).

O manuseio do cômico na obra de Courteline era evidente pelo sucesso de seus sainetes. Suas peças, que ultrapassam uma centena de escritos – ora escritas em antologias, revistas e jornais; ora em versões longas e versões breves; ora em autoria solo ou em colaboração – comprovam a vivacidade do gênero cômico, bem como a demanda de consumo e o talento de Courteline (Bornecque, 1969). Essas obras dramáticas tornaram muitos atores bastante conhecidos no meio artístico francês. Além disso, com a efervescência do nascimento do cinema, algumas de suas peças foram adaptadas para as grandes telas (Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012).

Efetivamente, o registro cômico era bem executado por Courteline. A classificação tradicional fornece quatro tipos de comicidade (Geyssant, Guteville, Razack, 2000, p. 4):

1. *O cômico de palavras*, que explora uma infinidade de recursos da linguagem: jogos linguageiros, repetições, paronomásias, paralelismos, rimas, aliterações, assônanças, erros linguísticos, sotaques, dentre outros;
2. *O cômico de gestos*, que manobra os movimentos que levam ao riso: palmas, tapas, chutes, mímicas, estalar de dedos, acenos, olhares, risos, empurrões, caminhadas, pulos e mais outros;
3. *O cômico de situação*, que se utiliza sobretudo dos quiproquós e das peripécias, com disfarces, enganos, confusões, equívocos, mal-entendidos, momentos embaraçosos, inconvenientes, imprevistos, reações, digressões e demais conjunturas;
4. *O cômico de personagem*, que põe à vista, por meio da ridicularização ou da tipificação de indivíduos, determinadas espécies de comportamentos: o mesquinho, o selva-

gem, a mocinha, o galã, o soberbo, a sedutora, o religioso, o político, o casamenteiro, o estudioso, o intelectual, o sem educação, entre tantos grupos ou sujeitos.

Esses quatro procedimentos são muito presentes nas obras de Courteline – ora juntos, ora separados, ora os quatros, ora apenas alguns. Em *L'Ours*, o texto escolhido deste artigo, apenas três estão presentes. São estes elementos que promovem no leitor e no espectador o engraçado, o ridículo e o bufo, todas formas de experimentação do cômico (Pavis, 2008, p. 60). O *engraçado* é a emoção estética que dá prazer e causa o humor na sua forma positiva. O *ridículo* é o humor risível no seu sentido negativo, em que se desperta o senso de leve superioridade desdenhosa sem chocar. Ri-se da conduta humana a partir de ações ou comportamentos considerados absurdos. Ri-se da dissonância entre o que se pensa que a pessoa está fazendo e do que de fato ela faz. Já o *bufo* é o riso a partir do mais inferior da conduta humana, uma distorção da realidade, o caricatural, o exagerado, o estereotipado.

Convém mencionar que a *ironia* também é um procedimento estético percebido pelo leitor e espectador dos textos courtelinianos. Entretanto, é necessário dizer que nem sempre a ironia é um procedimento cômico, logo:

[...] O cômico do ironista se dá ao fato de representar uma certa comédia. O jogo de apresentar como sério aquilo que não se pensa ser sério.

Para que a ironia seja cômica, é necessário se libertar do sentido literal. O tom de voz, o contexto do enunciado, o conhecimento da mudança de ares do enunciador são preciosos indícios (Geyssant, Guteville, Razack, 2000, p. 82-83).⁴

Tudo isso é perceptível nos sainetes do autor, acrescidos ainda de um outro elemento, por vezes, constante em suas peças: o *herói-cômico*. Ou seja, o fato de colocar nas peças um personagem ou uma realidade familiar ao autor ou aos espectadores e leitores (Geyssant, Guteville, Razack, 2000, p. 72). Desta forma, percebe-se uma certa intertextualidade ou referências às situações ou personagens recorrentes nos sainetes. A maioria delas eram fruto de observações ou vivências do próprio Courteline no meio parisiense ou durante sua vida (Borneque, 1969), como demonstra-se a seguir.

L'Ours (1894) de Georges Courteline

As peças breves de Courteline têm geralmente um só lugar, poucos personagens e uma só temática. O ponto de partida das peças é uma ideia ou situação simples, por vezes, tirada da vida cotidiana ou proveniente de uma inspiração engraçada que, possivelmente, qualquer pessoa poderia ter vivenciado. Em *L'Ours (1894)* assiste-se às recomendações de um ator experiente a um ator iniciante. Algo comum de acontecer na vida de artistas. O desfecho das peças, em sua maioria, parece com interrupções provisórias ou supressões de ação; pois dão ares de continuação na mente do leitor ou do espectador. Em *L'Ours (1894)*, no desfecho, vê-se um ator

⁴ Em francês: «Le comique de l'ironiste tient donc au fait de jouer une certaine comédie. Le jeu est de présenter comme sérieux ce que l'on ne pense pas sérieusement. // Pour que l'ironie soit comique, il est nécessaire de se libérer du sens littéral. Le ton de la voix, le contexte de l'énoncé, la connaissance de la tournure d'esprit de l'énonciateur sont de précieux indices». (Todas as traduções de citações são do autor deste artigo).

ferido por outro ator mais experiente, porém a peça parece que continuará a ser representada e os atores aparentam que cometerão os mesmos erros cênicos.

Decerto, *L'Ours* (1894) traz um meio bastante conhecido de Georges Courteline: os bastidores da cena. André Antoine, figura importante do teatro francês da *Belle Époque*, era amigo íntimo de Courteline. Antoine criou o *Théâtre-Libre* (Teatro Livre), uma sala que funcionava para muitos atores como laboratório teatral. Neste local, houve a execução de muitos novos textos que estavam sendo escritos à época (Bornecke, 1969). Foi Antoine que pediu a Courteline para adaptar e escrever textos para o teatro. Aliás, muitos dos textos de Courteline foram representados no *Théâtre-Libre* por seu proprietário. Foi nesse espaço que Courteline assistiu a inúmeros ensaios de Antoine, o que o inspirou bastante na escrita de *L'Ours* (1894). Eis o texto em sua versão integral e em francês:

L'OURS

Scène première

(*Les coulisses du petit théâtre de l'Ambigu-Dramatique.*)

Piégelé, costumé en Brésilien farouche.

— Écoute-moi bien, Piégelé.

Lapotasse, costumé en ours et tenant sa tête sous son bras.

— Je suis tatoué. (*Se reprenant.*) Heu ! ... Je suis tout ouïe, c'est-à-dire...

Piégelé, solennel.

— Grâce à mon intervention, te voici enfin parvenu à la réalisation de tes vœux les plus chers : tu es artiste ! Dans un instant, tu auras paru devant ton souverain juge, le grand public parisien. Tu y auras paru, il est vrai, sous les traits modestes d'un ours, mais... Lapotasse, tu me portes sur les nerfs, à regarder ta tête au lieu de m'écouter.

Lapotasse

— Je t'écoute, Piégelé, je t'écoute.

Piégelé

— Je t'en suis obligé. — ... Mais, dis-je, il n'y a pas de petits emplois, il n'y a que de mauvais acteurs. Médite cette vérité et prête une attentive oreille aux instructions que tu vas recevoir de ton aîné, maître, et ami. ... De tes débuts, une carrière tout entière dépend !... Mon Dieu que tu es agaçant de laisser tomber ta tête à chaque minute.

Lapotasse

— Ne te fâche pas, Piégelé.

Piégelé

— De tes débuts, j'insiste sur ce point essentiel, dépend une carrière tout entière. Donc... Quand tu auras fini de débarbouiller ta tête avec le fond de ta culotte, tu me feras un sensible plaisir ... Voici la situation ; tâche voir à ne pas te tromper. Je fais le Brésilien Hernandez ; toi tu fais l'ours que je dois tuer d'un coup de rifle. Très bien ; je suis en scène et je dis : « Caramba ! »

Lapotasse

— Caramba ! ... C'est de l'espagnol ?

Piégelé

— Ne t'inquiète pas de ça, ce n'est pas ton affaire. Est-ce que tu es compétent pour savoir si c'est de l'espagnol ? Non. Alors, de quoi te mêles-tu ? (*Haussement d'épaules*). Pour qui est-ce que tu comptes ? C'est curieux, ce besoin de compéter sans savoir. D'abord, les Brésiliens sont des espèces d'Espagnols.

Lapotasse

— C'est juste. Continue.

Piégelé

— Bon ! Au même moment ou je dis : « Caramba ! ». Toi tu entres, et tu imites l'ours. Sais-tu imiter l'ours ?

Lapotasse

— Oh ! très bien.

Piégelé

— Imité voir.

Lapotasse, imitant l'ours.

— « Paye tes dettes ! Paye tes dettes ! » Ah non ! je confondais avec la caille ! L'ours, c'est comme ça : (*Imitant*) « Couic ! couic ! Couic ! »

Piégelé

— Eh non ! ce n'est pas comme ça ! Tu fais le cochon d'Inde en ce moment. L'ours, voilà comment c'est. (*Imitant*) « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

Lapotasse, répétant.

— « Hoû ! Hoû ! Hoû ! ».

Piégelé

— Tu y es. Moi, là-dessus, qu'est-ce que je fais ? Je te fous un coup de fusil.

Lapotasse, inquiet.

— ... Pour de rire ?

Piégelé

— Naturellement, pour de rire. Alors tu tombes mort, et c'est tout. Tu as bien compris ?

Lapotasse

— Parbleu ! me prends-tu pour un idiot ? — Ah ! dis donc, et si le fusil rate ?

Piégelé

— Le cas est prévu : j'ai une arme à deux coups. Tu attendrais.

Lapotasse

— Entendu.

Piégelé

— Eh bien ! attention tiens-toi prêt ! Voici le moment de mon entrée.

Lapotasse

— Sois tranquille. (*À part.*) Je crois que je ne serai pas mal, dans l'ours. Je le sens, ce rôle, je le sens !

Scène II

La scène. Le décor représente une forêt vierge.

Piégelé, achevant son monologue.

— « Caramba ! »

(*Entrée de l'ours. Mouvement dans la salle.*)

L'ours

— « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

Piégelé, jouant.

— « Que vois-je, un ours ! ... À moi, mon bon rifle de Tolède ! »

(*Il ajuste l'ours et presse du doigt la gâchette. Le fusil rate. Rires dans la salle.*)

L'ours

— « Hoû ! Hoû ! »

Piégelé, improvisant.

— « Attends, lâche animal ! Ah ! tu crois me faire peur ! Peur à moi !... L'intrépide Hernandez ! » (*Il ajuste l'ours de nouveau.*) « Meurs donc ! »

(*Il presse la gâchette. Le fusil rate une seconde fois. Rires énormes dans le public.*)

L'ours, à part.

— Ah diable ! Je ne sais plus quoi faire, moi.

(*Haut*)

— « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

Piégelé, exaspéré et ne voulant pas manquer son effet.

— « Ah ! c'est ainsi ! et mon arme fidèle me trahit à l'heure du danger ! ... » (Il empoigne l'arme par le canon et assène sur la tête de l'ours un formidable coup de crosse.)
« Meurs ! »

L'ours

— Cré nom de Dieu ! Qu'est-ce que je prends ! Salaud qui m'a mis un coup, de crosse ! J'en ai la mâchoire détraquée et la gueule comme une tomate
FIM (Courteline, 2009, p. 270-272).

Os dois personagens deste sainete são espécies de bufões que fazem rir a plateia que os assiste. Dois personagens estúpidos e incultos que acham que estão exercendo bem o que se propuseram a fazer. Piégelé é o personagem principal e Lapotasse o personagem figurante. Ambos exercendo o ofício teatral dentro de uma peça de teatro. Há aqui um *mise-en-abyme*: o teatro dentro do teatro, uma peça teatral que possui por temática a própria representação de uma peça teatral.

Tradurrindo O ursinho courteliniano

Traduzir o texto de Courteline para a língua portuguesa é desafiador porque o objetivo do texto fonte precisa ser mantido: causar o riso. Logo, um sainete courteliniano tem como primeira meta estimular o riso do leitor ou do espectador. E no caso da tradução aqui apresentada, busca-se respeitar o riso do autor presente no texto fonte, sem chocar ou causar estranhamento à cultura receptora desse texto: a brasileira. Sabe-se que rir não depende apenas da transposição linguística, mas de todo um contexto linguístico-cultural para que haja o mesmo funcionamento do texto de partida no contexto do texto de chegada. Ou seja, é preciso que o riso causado em francês também possa ser causado em português brasileiro. Como visto anteriormente, a confecção do sainete courteliniano já é amalgamada pelos tipos de comicidade. Logo, por conta disso, o texto teatral é recheado de uma linguagem em que o efeito do cômico precisa ser quase imediato (Marques, 2016, p. 23). E foi neste sentido que a tradução de *L'Ours* (1894) foi realizada.⁵ Eis a tradução na íntegra em português brasileiro:

O Urso
PRIMEIRA CENA
Os bastidores do pequeno
Teatro Ambíguo-Cômico
PÉGELADO, *fantasiado de Brasileiro bruto*.
— Me escute bem, Opotácio!
OPOTÁCIO, *fantasiado de urso com a cabeça da fantasia no braço*.
— Teu ovo. (*voltando a si*) Hâ!... quer dizer, te ouço...
PÉGELADO, *cerimonioso*.
— Graças a minha intervenção, enfim, te vejo aqui chegando a realizar teus desejos mais caros: você é um artista! Em alguns instantes, você estará diante de seu

⁵ Essa tradução e as reflexões iniciais surgiram a partir de uma oficina realizada em Salvador, na Bahia, em outubro de 2024, pelo autor deste artigo: *Traduzindo o texto teatral francês com humor*. Nesta oficina, a convite da APFEBA (Associação dos Professores de Francês do Estado da Bahia), os participantes e o presente autor discutiram a peça teatral *L'Ours* de Courteline, suas possíveis estratégias de tradução e como o texto traduzido poderia contribuir para a representação teatral humorística.

soberano juiz: o grande público parisiense. É verdade que você estará sob os traços modestos de um urso, mas... Opotácio, você me deixa nos nervos olhando essa cabeça ao invés de me escutar.

OPOTÁCIO

— Tô escutando, Pégelado, tô escutando.

PÉGELADO

— Agradecido... Mas, te digo, não há papéis pequenos, há apenas maus atores. Reflita essa verdade e fique de orelhas atentas às instruções que você vai receber de seu veterano, mestre e amigo. De suas estreias, uma carreira inteira depende!... Meu Deus, como você é irritante ao deixar cair essa cabeça a todo minuto!

OPOTÁCIO

— Não se irrite, Pégelado!

PÉGELADO

— De suas estreias, insisto sobre esse ponto essencial, depende sua carreira inteira. Então... Quando você tiver acabado de esfregar sua cabeça no fundo das suas calças, você me dará um imenso prazer... Está aí a situação; esforce-se para não se confundir. Eu faço o brasileiro Hernandez e você faz o urso que devo matar com um tiro de rifle. Muito bem! Estou em cena e digo: "Caramba!"

OPOTÁCIO

— "Caramba!" é espanhol?

PÉGELADO

— Não te preocipes com isso, não é da tua conta. Você é habilitado para saber se é espanhol? Não. Então por que se importar? (*Mexe os ombros*) Quem você acha que é? É curiosa essa necessidade de ser hábil sem se habilitar! Para começar, os brasileiros são espécies de espanhóis.

OPOTÁCIO

— Está certo! Continue.

PÉGELADO

— Bem! No instante que digo "Caramba!" você entra e imita um urso. Você sabe imitar um urso?

OPOTÁCIO

— Ah Claro!

PÉGELADO

— Imita aí.

OPOTÁCIO, imitando o urso.

— "Tô fraco!" "Tô fraco!" Ah, não! Estou confundido com a galinha-da-angola. O urso é assim: (*imitando*) "Oinc! Oinc! Oinc!".

PÉGELADO

— Ah não! Não é assim! Você está fazendo o leitão agora. O urso é assim: (*imitando*) "Roar! Roar! Roar!"

OPOTÁCIO, repetindo.

— "Roar! Roar! Roar!"

PÉGELADO

— Isso, você consegue! Eu, nesse momento, o que faço? Te dou um tiro de rifle.

OPOTÁCIO, inquieto.

— ... Para rir?

PÉGELADO

— Naturalmente, para rir. Então você cai e é tudo. Você entendeu?

OPOTÁCIO

— Ave maria! Você me vê com um idiota? É! Me diz uma coisa: e se o rifle não funcionar?

PÉGELADO

— Esse fato está previsto: tenho um revólver. Você aguardaria.

OPOTÁCIO

— Compreendido.

PÉGELADO

— Pois bem. Atenção, esteja preparado! Eis o momento da minha entrada.

OOPOTÁCIO

— Fique tranquilo. (À parte) Acho que não serei tão ruim como urso. Eu o sinto, esse papel, eu o sinto.

SEGUNDA CENA

A cena. O cenário representa uma floresta virgem.

PÉGELADO, *terminando seu monólogo*.

— “Caramba!”

Entra o urso. Movimentação na sala.

O URSO

— “Roar! Roar! Roar!”

PÉGELADO

— “O que vejo? Um urso! Para mim, meu bom rifle de Toledo!”

Ele mira o urso e coloca o dedo no gatilho. O rifle não funciona. Risos na sala.

O URSO

— “Roar! Roar!”

PÉGELADO, *improvisando*.

— Aguarde, covarde animal! Ahh! Acha que me faz medo? Medo a mim? O intrépido Hernandez? (*Ele mira de novo no urso*) “Então, morra!”

Pressiona o gatilho. O rifle não funciona pela segunda vez. Risos enormes do público.

O URSO, à parte.

— Ah, diacho! Não sei mais o que fazer, né?

PÉGELADO, *zangado e não querendo perder o efeito*.

— Ah, é assim? Minha fiel arma me trai na hora do perigo! ... (*ele segura a arma pelo cano e dá na cabeça do urso um belo golpe de cabo do rifle*) “Morra!”.

O URSO

— Pelo amor de Deus! Olha o que que eu levo! Desgraçado que me deu um golpe de cabo de rifle! Por conta disso, tenho a mandíbula deslocada e a cara igual a um tomate.

FIM

A presente tradução em língua portuguesa do Brasil tentou trazer o efeito do riso ao leitor. Primeiro, pela construção do próprio texto em língua francesa, que ao ser traduzido não deixa poucos caminhos de fuga da comicidade, pois percebe-se que sua construção se dá por meio de elementos cômicos como já mencionados na primeira parte deste artigo. Ou seja, há elementos cômicos impregnados no texto em francês e muito bem manuseados por Courteline. São eles que devem ser mantidos na tradução em português, a fim de se ter um efeito do riso. Segundo, tentou-se manter o efeito do riso porque várias estratégias de tradução foram executadas com o objetivo e orientar o texto ao riso do leitor na conjuntura brasileira (em um contexto português, angolano e moçambicano esse texto necessitaria de uma outra tradução). Com o intuito de organizar melhor a descrição e a reflexão sobre algumas dessas estratégias, tomam-se como eixo organizador os tipos de comicidade do sainete courteliniano já vistos na primeira parte deste artigo. Entretanto, convém antes fazer algumas ponderações sobre a tradução de teatro cômico.

A tradução de humor leva em consideração a questão do *conhecimento prévio ou conhecimento implícito* (Vandaele, 2019, p. 332). Ou seja, para que o riso aconteça na leitura, o humor deve ser construído a partir do *conhecimento compartilhado* de quem escreve e de quem lê, pois

assim garante-se que quem lê sabe a respeito do assunto tratado e, por isso, é capaz de sorrir do que está escrito, argumentado, abordado (Reis, 2011, 2013). Um outro elemento a ser considerado é a questão da *denotação* das palavras, frases ou termos em uma situação cômica específica (Vandaele, 2019, p. 333). Algumas imagens do texto fonte que causam riso, uma vez traduzidas de forma denotativa (*literal*), não funcionam porque não causam riso, não trazem humor para a comunidade de leitores e expectadores do Brasil (Reis, 2011, Travaglia, 2003). Por vezes, em um contexto de humor semelhante ao do texto fonte, usam-se expressões ou palavras diferentes para explicitar o “mesmo tipo de humor do texto” no contexto de chegada.

Acima de tudo, é preciso ter em mente que um texto teatral tem como objetivo final, em dado momento, ser encenado. Neste sentido, Tiago Marques Luiz (2020, p. 9) menciona que as preocupações iniciais do texto devem ser (1) a brevidade da réplica dos personagens e (2) a exigência de compreensão rápida do leitor ou espectador do texto lido ou falado. Logo, em um texto teatral cômico, ou melhor, em um sainete como o texto courteliniano,

o tradutor tem como propósito a encenação desse texto no palco, ele não pode prescindir das particularidades que são inerentes ao espetáculo e deve preocupar-se para que o elemento cômico presente no original chegue ao seu espectador e desperte o riso (Luiz, 2020, p. 96).

Luiz (2020, p. 98) relembra que o texto teatral é um estágio intermediário para a performance teatral. Sua leitura e interpretação auxiliam na transposição para o palco. Como nos recorda Anne Ubersfeld, “há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de ‘representatividade’” (Ubersfeld, 2013, p. 6). Logo, o estabelecimento de um jogo cômico textual funcional no contexto brasileiro auxilia sobremaneira a encenação da peça. Tendo por base isso, pode-se mencionar que é necessário que a *teatralidade cômica* deve acompanhar o tradutor durante todo o processo de tradução do sainete. Sem imaginar que o texto será encenado e que deve causar o riso, o tradutor, possivelmente, teria dificuldades de traduzir Courteline. Pois, ao se ler o texto teatral como romance, a inteligibilidade do texto como parte do teatro se perde, porque os núcleos de teatralidade ficam desconsiderados (Ubersfeld, 2013, p. 6)

Roland Barthes (2020) menciona que a *teatralidade* é um elemento de criação do texto teatral e da representação cênica. Sem ela não seria possível a execução do teatro e de seus elementos constituintes – dentre eles, o texto. Segundo o teatrólogo Juan Villegas, a teatralidade é “um discurso no qual se privilegia a construção e percepção do mundo visual” (Villegas, 2005, p. 17), ou seja, a capacidade de tornar a ação em representação. No caso do texto teatral, a capacidade de tornar palavras e frases (diálogos e didascálias) em ações (mentais) perceptíveis, visíveis, com vida virtual. Assim, para a tradução do texto teatral, o tradutor precisa, também, realizar seu trabalho imbuído da *teatralidade ativa* para que o texto traduzido possa se tornar concretamente um elemento de teatralidade de dada obra dramática específica para outros que a terão acesso. No caso de um sainete, a *teatralidade cômica ativa* é fundamental para o tradutor, pois é a partir deste componente tradutório que o agente de tradução pode orquestrar o texto com o objetivo final do riso.

Com o mecanismo da *teatralidade cômica ativa*, o tradutor concretiza a obra dramática artificialmente em sua mente, a fim de testar qual solução ou estratégia de tradução mais pertinente deve ser adotada na composição final do texto em língua portuguesa do Brasil. Por meio da imaginação, o tradutor encarna as situações e os personagens em cena virtual

para, desta forma, concretizar a obra dramática naquilo que lhe cabe: *o texto teatral traduzido*. Sem essa teatralização de ordem metafórica e mental, é difícil o processo de tradução de um texto cômico. Ao traduzir, se idealiza tanto o diálogo, as réplicas de cada personagem, quanto o público e, consequentemente, a reação do público, o riso, as condutas cômicas.

É claro que toda essa execução da *teatralidade cômica ativa* no ato da tradução é acompanhada de pesquisa criativa de termos, expressões, idiomatismos, trocadilhos, registros, metáforas, comparações, correspondências, contextos culturais, sinônimos, rimas, paronomásias, homônimos, dentre outros elementos linguísticos e languageiros que contribuem para o efeito do humor e causam riso. No caso do sainete, algo que auxilia sobremaneira é saber questões relativas à estrutura do gênero literário, seus componentes cômicos, sua finalidade, a fábula, o enredo, a temporalidade, o espaço, a construção estilística do autor, a tipificação dos personagens, o universo diegésico do autor e a frequência do herói-cômico nas obras de um mesmo escritor. Elementos que são pormenorizados nos subtópicos seguintes.

a) Traduzir o cômico de palavras

A comicidade das palavras é usada com muita destreza no texto de Courteline. A primeira coisa que salta aos olhos são os nomes dos personagens *Piégelé* e *Lapotasse*, que recordam muito sonoramente, em francês, a *Pied gelé* (pé frio) e *La Potasse* (A potassa). Para o primeiro, adotou-se a forma que se julgaria a mais engraçada e se aproximasse do francês *Pégelado* – o que de alguma forma ficou como um abrasileiramento do substantivo próprio. Já para o segundo nome, por meio do Dicionário Houaiss, viu-se que “potassa” é nome comum de diversos derivados potássicos. Como “potassa” não é um nome químico muito conhecido do grande público, optou-se por deixar *Opotácio*, pois “potássio” é um nome mais corrente e remete ao sentido do texto fonte. Ainda, se trocou “ss” de potássio por “c” para lembrar sobrenomes brasileiros como, por exemplo, o sobrenome “Portácio”. Assim, tais escolhas rementem ao projeto de tradução de traduzir o riso sem causar muito estranhamento para o público brasileiro.

Em seguida, logo no início do diálogo da primeira cena, tem-se um trocadilho do personagem Lapotasse: “*Je suis tatoué.* (*Se reprenant.*) Heu!... *Je suis tout ouïe*”. Numa tradução literal, seria “Estou tatuado” e depois “Estou todo ouvidos”. Entretanto, isso retiraria o jogo sonoro de confusão fonética que há na fala em língua francesa (*Tatoué / tout ouïe*) e que pode causar certo riso. Neste caso, optou-se por um jogo criativo sonoro em português do Brasil que resultou em “*Teu ovo. (voltando a si) HÃ!... quer dizer, te ouço...*”, com a tentativa de resultar um certo equívoco sonoro na hora de falar e com expressões que não são estranhas para o público brasileiro, conforme o intuito do projeto de tradução mencionado no início deste artigo.

Em outro momento, há um uso proposital de expressões em francês com o objetivo de enfatizar linguisticamente o francês macarrônico do personagem: “*Est-ce que tu es compétent pour savoir si c'est de l'espagnol? Non. Alors, de quoi te mêles-tu ? [...] C'est curieux, ce besoin de compétence sans, savoir.*”. “*Être compétente pour*” é o mesmo que “ser competente para”, “saber”; já “*compéter*” está sendo usado em francês no sentido de “ser da competência de”, “ser de responsabilidade de”. O termo em francês é usado de forma inapropriada com a possível intenção de mostrar a ignorância do personagem Opotácio quanto ao uso da norma culta da língua francesa. Em português, optou-se por fazer um jogo de palavras semelhantes com a finalidade de causar riso (meta maior do projeto de tradução), mas perdendo um pouco essa inferência de

que Opotácio seria desastroso com a língua francesa: “Você é *habilitado* para saber se é espanhol? [...] É curiosa essa necessidade de ser *hábil sem se habilitar!*”.

b) Traduzir o cômico de situação

Em relação ao cômico de situação, primeiramente, assinala-se que todas as interjeições com caráter religioso que aparecem em francês também foram mantidas em português brasileiro, sempre atentando-se às expressões usuais que um possível brasileiro pudesse falar igualmente: *Parbleu / Ave maria!; Ah diable/ Ah, diacho!; Cré nom de Dieu! / Pelo amor de Deus!*. São interjeições comuns aos dois contextos por ainda terem uma certa aura do catolicismo na linguagem cotidiana. E nesse caso, seguiu-se a intenção do projeto de tradução de evitar o choque cultural ou estranhamentos entre as culturas em contato (brasileira e francesa).

Na primeira cena, aparece uma discussão sobre um estereótipo do Brasil bastante comum na Europa: a ideia de que os brasileiros falam espanhol. O diálogo em questão é esse:

Piégelé	PÉGELADO
— [...] Je fais le Brésilien Hernandez ; toi tu fais l'ours que je dois tuer d'un coup de rifle. Très bien ; je suis en scène et je dis : « Caramba ! »	[...] Eu faço o brasileiro Hernandez e você faz o urso que devo matar com um tiro de rifle. Muito bem! Estou em cena e digo: “Caramba!”
Lapotasse	OPOTÁCIO
— Caramba ! ... C'est de l'espagnol !	— “Caramba!” É espanhol?
Piégelé	PÉGELADO
— Très important. Ne t'inquiète pas de ça, ce n'est pas ton affaire. Est-ce que tu es compétent pour savoir si c'est de l'espagnol ? Non. Alors, de quoi te mêles-tu ?	— Não te preocipes com isso, não é da tua conta. Você é habilitado para saber se é espanhol? Não. Então por que se importar?

A interjeição “caramba” que aparece no texto fonte em francês é usada tanto em espanhol⁶ quanto em português. Decidiu-se deixar tal qual aparece no texto em francês na tradução em língua portuguesa. Talvez, o efeito que se tem em francês não aconteça em língua portuguesa, porque o leitor e o público sabem que “caramba” é também palavra do português brasileiro. Entretanto, a situação de questionar se é espanhol evidencia a dúvida e a situação de exposição do estereótipo. Isso ocorre até mesmo porque o nome do personagem que Péigelado interpreta é “Hernandez”, nome tipicamente espanhol ou hispano-americano, o que reforça a situação de estereotipagem do brasileiro no contexto francês da peça. Aqui, a proximidade das línguas e conhecimento compartilhado, de certa forma, ajudam a manter o humor de Courteline na tradução, mantendo, assim, o objetivo do projeto de tradução de evitar distanciamento de culturas e traduzir eticamente o autor do texto.

Presume-se que a situação mais engracada, todavia, também a mais desafiadora da peça, seja o momento de imitar o urso. Pois, para além de uma pesquisa sobre onomatopeias, foi necessário fazer algumas adaptações, a fim de trabalhar a referencialidade que possivel-

⁶ Segundo dicionário da Real Academia de la lengua española, “Caramba” é, dentre outras acepções, “interj. eufem. U. para expresar extrañeza o enfado”. Disponível em: <https://dle.rae.es/caramba?m=form>. Acesso em 30 de janeiro de 2025.

mente o leitor ou o público poderiam possuir seguindo o projeto de tradução proposto: rir sem estranhamento cultural. Considera-se que, sobremaneira, esse foi o momento do processo de tradução que mais se utilizou da *teatralidade cômica ativa*. Observe o trecho:

Lapotasse, imitant l'ours.

— « Paye tes dettes ! Paye tes dettes ! » Ah non ! je confondais avec la caille ! L'ours, c'est comme ça : (Imitant) « Couie ! couic ! Couic ! »

Piégelé

— Eh non ! ce n'est pas comme ça ! Tu fais le cochon d'Inde en ce moment. L'ours, voilà comment c'est. (Imitant) « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

OPOTÁCIO, imitando o urso.

— “Tô fraco!” “Tô fraco!” Ah, não! Estou confundido com a galinha-da-angola. O urso é assim: (imitando) “Oinc! Oinc! Oinc!”.

PÉGELADO

— Ah não! Não é assim! Você está fazendo o leitão agora. O urso é assim: (imitando) “Roar! Roar! Roar!”

O primeiro animal imitado onomatopaicamente é a codorna (*la caille*) com o seguinte som “*Paye tes dettes*” (uma frase completa que significa “pague suas dívidas” em língua francesa). Em língua portuguesa, não há muita associação do piado da codorna com uma frase completa. Para manter a graça da situação e pensando numa correspondência, escolheu-se colocar a frase “Tô fraco” que, repetida, lembra o piado da galinha-d’angola (capote, pintada, galinha-do-mato ou guiné, em alguns lugares). Sabe-se que, geralmente, o público brasileiro associa essa frase facilmente à galinha-d’angola. E, amparados pelo nosso projeto de tradução de traduzir eticamente o humor Courteline, optou-se, nesse caso, por recuperar a estratégia humorística do autor (um som de animal que é uma frase completa) através de uma compensação em língua portuguesa.

Já o som do porco-da-índia, optou-se por colocar uma onomatopeia em língua portuguesa (entre outras existentes) que lembre seu grunhir: “Oinc”. Igualmente, se deu com o som do urso (“Roar”). A intensidade do rugido do urso depende da ênfase da leitura ou do ator que fizer a interpretação do personagem urso na representação da peça. Essas correspondências são escolhas que se validam uma vez que, na leitura e na representação, funcionam para causar o riso do público leitor ou espectador. Certamente, essas escolhas foram imbuídas a partir também do elemento *teatralidade cômica ativa* durante a tradução. Imaginou-se a cena virtualmente para se decidir as escolhas tradutórias e manter a meta do projeto de tradução.

c) Traduzir o cômico de personagem

No que concerne ao cômico de personagem, tem-se algumas constatações bastante interessantes que podem ser feitas durante o processo de tradução. E acrescenta-se que a tradução do *cômico de personagem* no texto teatral depende do *projeto de tradução* do tradutor, bem como do elemento da *teatralidade cômica ativa* no processo de tradução. Isso está sujeito a uma leitura prévia e integral do texto antes de traduzir.

Efetivamente, a partir de uma leitura preliminar, pode-se identificar que os personagens Péigelado e Opotácio são tipos de personagens recorrentes no universo courteliniano (Bornecque, 1969). Péigelado aparece em mais de dois sainetes de Courteline: *Monsieur le Duce* e *Roland*. Esses dois juntos ao *L'Ours* formam uma pequena antologia de sainetes que Courteline nomeou como *L'Illustre Piégelé* (*O ilustre Péigelado*) publicado em 1904. Esse personagem é um herói-cômico lamentável, inconsciente de sua nulidade como ator, com um talento que nin-

guém reconhece. É o estereótipo do artista orgulhoso, soberbo e narcisista, que tem total confiança em sua improvisação.

Opotácio, por sua vez, também é um tipo de personagem costumeiro nas peças. O estereótipo do personagem figurante aparece igualmente em *Monsieur le Duc*. E a dualidade entre personagem vaidoso *versus* personagem desastrado, tal como vê-se em *L’Ours*, é uma tipificação que vai aparecer em outras obras de Courteline, como romances, contos e *vaudevilles*. Portanto, percebe-se a recorrência da estrutura do *herói-cômico* presente nos sainetes de Courteline, ou seja, *personagens-tipo* já conhecidos do autor e do público que assiste e lê suas peças.

A partir deste conhecimento, caso o tradutor queira, é possível um trabalho no registo de fala do personagem para transparecer ainda mais sua tipificação. Por exemplo, pode-se optar por um refinamento na tradução das falas de Pégelado, isso pode dar mais ares de soberba ao personagem. Na tradução ora apresentada, escolheu-se um registo mais comum de dois atores se comunicando no contexto brasileiro, já que Pégelado se diz amigo de Opotácio. Mas, a título de exemplo, é possível traduzir da seguinte maneira:

Versão 1	Versão 2
<p>PÉGELADO, fantasiado de Brasileiro bruto. — Me escute bem, Opotácio ! OPOTÁCIO, fantasiado de ursa com a cabeça da fantasia no braço. — Teu ovo. (<i>voltando a si</i>) Hâ!... quer dizer, te ouço... PÉGELADO, cerimonioso. — Graças a minha intervenção, enfim, te vejo aqui chegando a realizar teus desejos mais caros: você é um artista! Em alguns instantes, você estará diante seu soberano juiz: o grande público parisiense. É verdade que você estará sob os traços modestos de um urso, mas... Opotácio, você me deixa nos nervos olhando essa cabeça ao invés de me escutar. OPOTÁCIO — Tô escutando, Pégelado, tô escutando. PÉGELADO — Agradecido... Mas, te digo, não há papéis pequenos, há apenas maus atores. Reflita essa verdade e fique de orelhas atentas às instruções que você vai receber de seu veterano, mestre e amigo. De suas estreias, uma carreira inteira depende!... Meu Deus como você é irritante ao deixar cair essa cabeça a todo minuto!</p>	<p>PÉGELADO, fantasiado de Brasileiro bruto. — Escute-me em demasia, Opotácio ! OPOTÁCIO, fantasiado de ursa com a cabeça da fantasia no braço. — Teu ovo. (<i>voltando a si</i>) Hâ!... quer dizer, te ouço... PÉGELADO, cerimonioso. — Em virtude da minha intercessão, enfim, olho-te aqui orçando tuas altas avidezes: és um artista! No ensejo oportuno, encontrar-se-á defronte seu soberano abalizador: a alta audiência parisiense. És verídico que estás sob as modestas raias de um urso, todavia... Opotácio, deixa-me nos nervos mirando essa cabeça ao invés escutar-me. OPOTÁCIO — Tô escutando, Pégelado, tô escutando. PÉGELADO — Dou-te graças... Não obstante, digo-te, não há papéis torpes, há apenas desafortunados intérpretes. Examine essa verdade e tenha as orelhas sisudas às instruções que receberás de seu ancestral, mentor e comparsa. De seus exórdios, uma trajetória inteira sujeita-se!... Pelo altíssimo, como es irritante ao permitir tombar essa cabeça a cada instante!</p>

Pelo exemplo estilístico dado, nota-se que o trabalho no registo de escolha das palavras e da sintaxe faz com que o personagem Pégelado pareça ser mais ativo do que aparece na versão 1 acima. O discurso do personagem é intensificado por conta das escolhas tradutórias. Essa comicidade do personagem é possível de ser avaliada e escolhida mediante o exame prévio do texto e à decisão do projeto de tradução estabelecido anteriormente e durante o processo tradutório. Isso, possivelmente, pode explicar as inúmeras interpretações que o texto teatral cômico pode ter no palco e também de como o conhecimento sobre o cômico, a tipificação de personagens e a estilística auxiliam o tradutor na construção de personagens via linguagem. Não obstante, em termos tradutórios, essa escolha de registro está

diretamente relacionada ao elemento da *teatralidade cômica ativa*. A partir do momento que o tradutor comprehende o universo de personagens de Courteline, a tipificação deles e como a língua escrita pode construí-los por meio do registro, o tradutor tem mais uma estratégia de tradução em mãos. Entretanto, para o presente projeto de tradução, optou-se por traduzir o personagem Pégelado com uma linguagem menos altiva, a fim de deixar livre a interpretação do leitor quanto ao tamanho da arrogância, presunção e soberba do personagem. Elegeu-se esse caminho como uma ética do humor na tradução deste texto de Courteline, pois, talvez o autor pudesse ter exagerado mais em francês na escolha do vocabulário do personagem, no intuito de demonstrar mais a vaidade de Pégelado. Entretanto, observa-se o contrário no texto, daí o porquê optou-se pela primeira versão da tradução.

À guisa de conclusão

Este artigo almejou trazer ao público brasileiro a tradução de um sainete de Georges Courteline a partir do projeto de tradução de humor teatral que não causasse estranhamento ao público brasileiro com vistas a uma possibilidade de encenação futura, levando em conta a publicação deste artigo. Tal projeto foi acompanhado de algumas reflexões sobre a tradução do gênero literário em questão. Descortinaram-se algumas reflexões sobre o *vaudeville* e sua ligação com o sainete. Em seguida, mencionaram-se os elementos do cômico e como estes estão presentes no sainete courteliniano *L'Ours* em língua francesa. Ao final, mostrou-se a tradução para a língua portuguesa e algumas das estratégias de tradução adotadas no contexto brasileiro.

Nota-se que o conhecimento literário do sainete, dos tipos de cômicos, da teatralidade e da estilística são trunfos a mais que um tradutor pode sacar ao realizar uma tradução de um texto cômico. A tradução de humor no teatro é bastante desafiadora e requer conhecimentos de contextos humorísticos de ambas as línguas e culturas envolvidas. Ademais, todo o maquinário dos quiproquós e das peripécias – elementos bases para causar o riso no sainete – precisa ser imaginado pelo tradutor tanto no que concerne à leitura quanto à representação. Logo, é possível dizer que o conhecimento literário – no caso da presente tradução, o gênero sainete, a comicidade e a estilística – pode auxiliar ao aparato da teatralidade cômica ativa do tradutor no processo de tradução do texto teatral humorístico.

Acredita-se que as pequenas reflexões aqui realizadas durante a tradução do texto de Courteline são apenas alguns indícios de aproximação desse autor com o público brasileiro em uma nova tradução inédita, bem como uma modesta contribuição sobre a tradução de humor na literatura teatral que ainda carece de mais pesquisas. Vê-se que os limites do humor na tradução possuem muitas variantes, contudo, podem ser contornados pela competência literária, linguística e cultural. Encenar o humor do texto teatral cômico requer muito riso pensante do tradutor.

Referências

ALLUIN et al. *Itinéraires littéraires – XXe siècle – Tome I – 1900-1950*. Paris: Hatier, 1991.

- BARTHES, Roland. Théâtralité du Théâtre et théâtralité hors théâtre. In: LOUVAT-MOLOZY, Bénédicte. *Le théâtre*. Paris: Flammarion, 2020. p. 55-60.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.
- BORNECQUE, Pierre. *Le Théâtre de Georges Courteline*. Paris: A.G. Nizet, 1969.
- COURTELINE, Georges. *L’Oeuvre complète – Théâtre, contes, romans et Nouvelles, philosophe, écrits divers et fragments retrouvés*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- Diccionario de la lengua española on-line*. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- Dicionário Houaiss on-line*. Disponível em: https://houaiss.online/houaissen/apps/uol_www/v7-o/html/index.php#0. Acesso em: 30 jan. 2025.
- DUFIEF, Anne-Simone. *Le théâtre au XIXe siècle. Du romantisme au symbolisme*. Rosny: Bréal, 2001.
- GEYSSANT, Aline; GUTEVILLE, Nicole; RAZACK, Asi. *Le comique*. Ellipses: Paris, 2000.
- LUIZ, Tiago Marques. A tradução de humor no teatro. *Cadernos de tradução*. Florianópolis, v. 40, n.1, p. 91-109, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/sHhrm53JXWChH46Ysbq4Xj/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 15 jul. 2025
- LUIZ, Tiago Marques. Tradução de humor: Algumas considerações. *Transversal revista em tradução*. Fortaleza, v. 2, n.1, p. 19-34, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/transversal/article/view/6094>. Acesso em: 15 jul. 2025
- MEJÍA, Víctor Villa. *Sainete – Del entremés al musidrama*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2017.
- MORALES, Juan Villegas. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades em América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- MORIZE-TOUSSAINT, Mariel; ORDAS-PIWNICK, Gabrielle. Présentation, annotations et commentaires. In: COURTELINE, Georges. *La paix chez soi et autres pièces*. Paris: Larousse Petits Classiques, 2012. p. 216-271.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REIS, Dennys da Silva. *Tradução: A retextura*. Orientador: Eclair Antonio Almeida Filho. 2011. 94 f. Trabalho de conclusão de curso (Projeto Final do curso de Tradução) – Graduação em Letras-Francês-Tradução, Universidade de Brasília, 2011. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/2284>. Acesso em: 11 jan. 2025.
- REIS, Dennys da Silva. *As retexturas brasileiras de Claude Gueux*. Orientador: Junia Regina de Faria Barreto. 2013, 120 f. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD/UnB). Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/15482>. Acesso em: 11 jan. 2025.
- TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: Edufu, 2003.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VANDAELE, Jeroen. O humor na tradução. Tradução de Tiago Marques Luiz. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 2, p. 326-338, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n2p326>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n2p326>. Acesso em: 15 jul. 2025.