

Entrevista com Marília Toledo

Rubia Prates Goldoni

Formada em jornalismo pela Fundação Cásper Líbero, Marília Toledo foi repórter da Rádio Bandeirantes AM e roteirista do programa *Altas Horas*, da Rede Globo. Estreou como autora de teatro para crianças, em 2000, com a peça *Amídalas*, escrita em colaboração com Roberto Castilho e Chico César (prêmio APCA de Melhor Musical Infantil). Seguiram-se *Marias do Brasil*, em 2003, a tradução e adaptação para o público infantil de *O doente imaginário*, em 2007, e a de *Sonho de uma noite de verão*, em 2008. Com *A odisseia de Arlequino*, obteve o prêmio de Melhor Espetáculo para Crianças de 2009, da Cooperativa Paulista de Teatro, e o 17º Prêmio FEMSA, em quatro categorias, incluindo a de Melhor Espetáculo Infantil.

Marília também assinou a tradução e adaptação teatral de *Bartleby, o escrivão*, para a montagem que Antônio Abujamra fez da obra de Melville (2006), e as peças *Amor de servidão* (prêmio Shell 2008 de Melhor Autor), escrita em parceria com Marçal Aquino; *Bem aventurados os anjos que dormem* (2008) e *De vita sua* (2009).

Desde 2009 conduz, ao lado de Kleber Montanheiro, o Minitatro, espaço cultural dedicado ao repertório da Cia. da Revista (www.miniteatro.com.br).

Quais foram suas primeiras experiências com tradução?

Eu nunca fiz só tradução. Sempre fiz tradução com o objetivo de uma adaptação teatral. Não tenho experiência nenhuma com tradução para publicação. Esse nunca foi o meu foco porque, como eu sou dramaturga, meu foco é sempre na montagem teatral. A primeira vez que recorri a um original foi o *Bartleby, the Scrivener*, do Melville, *Bartleby, o escrivão*,

para uma montagem chamada *O escrивão*, que o Antonio Abujamra dirigiu, em 2006. Eu peguei o original para ler e fiz uma livre adaptação. A segunda foi *O doente imaginário*. O meu diretor, Kleber Montanheiro, tinha muita vontade de fazer *O doente* para criança, porque ele achava que era muito próprio, pois criança adora essa coisa de injeção, de penico, o Argan é uma criança. Acho que foi uma sacada muito bacana dele. Eu não teria pensado nisso. Meu desejo era começar pela *Odisseia de Arlequino*, que é um texto meu, mas ele falou: "Não, vamos fazer primeiro um francês, o Molière; depois um Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, e aí você faz o seu italiano, usando as referências da *commedia dell'arte*, num texto original seu, mas antes a gente bebe na fonte do Molière e do Shakespeare".

Aí eu fui para Paris. Coincidentemente eu estava com essa viagem marcada, comprei toda a obra do Molière em francês e a obra completa do Shakespeare em inglês, trouxe para o Brasil e pensei: vou direto no original, que é muito mais gostoso. Inglês eu falo fluente, francês também, menos que o inglês, mas é uma leitura que eu posso fazer perfeitamente, com uma compreensão praticamente total. Daí, fiz a primeira adaptação de *O doente*, depois veio a adaptação e a montagem do *O sonho*, e então a [Editora] 34 me chamou para publicar *O doente*, e eu comecei a ter um olhar diferente, porque eu não tenho um rigor com a palavra escrita, minha preocupação é com o que vai ficar melhor na boca do ator e, muitas vezes, não é o que cabe numa publicação. A minha liberdade é muito maior no palco.

Na sua trajetória anterior você teve algum contato com o texto teatral traduzido ou sempre leu no original?

Eu estudei em dois colégios que incentivavam muito a leitura e que incentivavam muito ir ao teatro. A gente lia peças de teatro e cheguei a ler várias traduções, inclusive do Shakespeare. Lemos *A megera domada*, *A tempestade*, bastante coisa do Shakespeare. Molière, não.

Você se lembra do autor(a) das traduções?

Era a Bárbara Heliodora, eu tenho até hoje. Não saberia dizer que outras traduções, porque desde que aprendi inglês e francês só li no original. E até o italiano eu consigo entender. Por causa da referência do por-

tuguês, do espanhol — que eu leio —, do francês e do inglês, você acaba entendendo as outras línguas com a mesma origem. Então, italiano eu leio. Comprei Goldoni, Pirandello em italiano e consigo ler perfeitamente, mas do italiano eu já não conseguiria fazer uma tradução, porque não tenho domínio suficiente da língua. Eu consigo entender, mas seria difícil traduzir. Eu só consigo me arriscar no inglês e no francês... Agora que você está falando, eu me lembrei de uma coisa. Em 2005, montei o espetáculo *Misery*, do Stephen King, americano. Tem uma adaptação do livro que foi feita pelo Simon Moore, que é um inglês. Eu li a peça em inglês e depois li uma versão em espanhol e aí eu fiz a minha tradução/adaptação em cima do espanhol. A literatura sempre é fonte de referência. Eu leio muito e uso a literatura sempre. Mesmo nos meus originais, obviamente, os autores estão pairando. São as nossas referências.

Voltando ao Shakespeare, houve alguma razão especial para traduzir/adaptar o Sonho e não outra peça dele?

A ideia foi do Kleber. Na verdade ele queria primeiro *O doente imaginário*, mas eu propus o *Sonho*. Eu li *As you like it* e cheguei até a pensar em fazer, porque como é uma peça menos conhecida podia ser interessante. Mas como fiquei sabendo que o Elevador de Teatro Panorâmico, um grupo aqui de São Paulo, ia montar, pensei: vou no *Sonho*, que, embora seja uma peça muito mais montada, acho que a criança entende muito melhor do que o adulto, porque a criança não tem essa necessidade da explicação, da literalidade, ela consegue viajar, porque é um texto muito lúdico. E os adultos ficam tentando arranjar explicação, eles ficam tentando entender. Num grau que você tem vontade de dizer: escuta, não fica tentando entender o que o Shakespeare quis dizer, porque você não vai conseguir falar com ele. Então, viaja, tenta se libertar um pouco. O desejo foi esse, pensando o que seria mais gostoso, mais cênico para as crianças. Com esse olhar. Outra obra do Molière que eu teria muita vontade de adaptar para criança é *O avaro*, porque também tem essa coisa da pão-durice, então tem algumas peças que são mais fáceis de você pegar o viés que vai interessar ao público infantil. Eu pensei n' *O Avaro*, depois de ter montado *O doente*.

Você já tinha lido o Sonho de uma noite de verão antes de traduzir/adaptar a peça?

Eu li no colégio, a tradução da Bárbara. É uma obra com que entrei em contato muitas vezes porque o Cacá Rosset montou, assisti uma montagem em Nova York, assisti ao filme com a Michelle Pfeiffer, que eu nem gosto tanto, esse é o mais recente e nem é muito bom, mas quando a gente pega para adaptar e traduzir, a relação é outra. É outro olhar, outro envolvimento. A leitura é mais minuciosa, sim, mas eu acho que essa é a diferença: se fosse só a tradução teria sido muito mais minucioso e eu teria tido muito mais trabalho para ser fiel. Como é uma adaptação, tomei muitas liberdades. Por exemplo, eu não tenho várias fadas, mas uma só.

Quanto ao processo de tradução/adaptação foi igual para as duas peças, eu aprendi com *O doente* para explorar mais o *Sonho*. O que eu faço é ficar com o livro aberto na minha frente, o original, o dicionário, e a minha cabeça, porque tem muita coisa que eu não vou buscar. Como eu já faço a tradução imaginando o texto na boca do ator, muitas vezes, como eu tenho um grupo de atores, já sei quem vai ficar com o papel. Então eu leio o original, leio em voz alta porque, como é a coisa do teatro, eu preciso ouvir como o texto soa, eu fico sozinha, preciso de silêncio, de tudo quieto, porque realmente é um trabalho que precisa de concentração. Fico com o texto original, com o dicionário, lendo em voz alta, em inglês ou em francês, e aí vou traduzindo de uma maneira muito livre. E mesmo, em determinadas situações... Em inglês, não, porque inglês é uma língua que eu domino, mas, em francês, algumas coisas eu ficava na dúvida. Eu realmente não tenho esse domínio gramatical da língua francesa, para fazer uma tradução. Se eu fosse fazer uma tradução pela tradução seria muito complicado, teria sido um trabalho redobrado, eu ia ter que consultar muito mais. Como eu não tinha essa preocupação, traduzi de uma maneira mais livre. É óbvio que respeitando muito, acho que ficou bastante fiel. Tanto que na hora da publicação, o Sérgio [Sérgio Molina, editor] apontou algumas dúvidas, a gente foi no original para comparar, mas não tinha nada gritante. Então acho que a minha técnica funcionou, que é realmente pela sonoridade, pelo sentido e aí sempre obviamente simplificando muito a tradução por envolver a adaptação, porque é o público infantil, eu tive que suavizar muito o vocabulário, porque o Molière tem um vocabulário picante e o Shakespeare também.

Então você tomou um cuidado especial com a escolha das palavras por se tratar de literatura infantil?

Claro. Isso está presente o tempo todo. As duas peças são muito eróticas, se você parar para pensar. *O Sonho* tem isso mais explícito até, mas *O doente* tem uma brincadeira, tem a coisa do casal, tem a Béline com o Argan, tem uma sacanagem. E eu mudei completamente, muitas vezes buscando palavras semelhantes. E, muitas vezes, eu ficava chocada, porque hoje a gente vive num mundo politicamente correto, e o Molière, por querer criticar, coloca um personagem muito preconceituoso, e isso assusta. Mesmo que você saiba que é para fazer uma crítica, você pensa: se eu colocar isso na boca do personagem... Tem um momento que o Diaforus fala assim: "Ah, com os pobres a gente não precisa se preocupar. Dá uma receitinha ali, e pronto. Finge que ele vai ficar bom, e ele acredita". E o Argan trata a Toanete muito mal. Às vezes é muito agressivo com ela. O Diaforus fala muito mal dos pobres, daí você pensa: se eu colocar isso dessa maneira, será que os pais não vão se assustar? Porque é pesado. Então, o tempo inteiro, busquei um viés mais suave. Isso tinha que acontecer, porque senão, para o público que eu queria, não ia dar certo.

Você costuma ter um plano geral das intervenções que vai fazer?

N'*O doente* fui muito mais fiel à obra. Meu trabalho foi muito mais de edição. Fui traduzindo, com essa preocupação do público infantil, e na adaptação fui muito mais editando do que modificando, porque era uma peça muito longa. Eu tirei personagens, fiz algumas fusões, para simplificar a montagem, mas fui muito mais fiel. No caso do Shakespeare, eu achava necessário que tivesse uma introdução, porque ele começa muito seco para a criança. Então resolvi fazer do Puck e da fada personagens que vão ser o fio condutor das histórias e que vão comentar, porque eles têm que ser o ponto de comunicação com as crianças para elas não se perderem, porque a história é confusa.

Você acha que se mantivesse o original as crianças não iam se situar?

Eu acho que se eu mantivesse o início do original não é nem que as crianças não iam se situar, elas simplesmente não iam se interessar. Porque precisa uma coisa um pouco mais mágica, logo de cara, pra emplacar. Eu tinha mesmo esse plano de introduzir o Puck e a Fada como dois guias. E funcionou porque as crianças ficavam paradas neles. A maquiagem e o

figurino deles eram lindíssimos. A gente destacou bem o que era o mundo fantástico, as criaturas do mundo fantástico das do reino, o realismo do fantástico, e eles entenderam que aquelas figuras faziam parte do mundo dos sonhos, onírico. Então eu acho que foi acertada essa decisão. Eu não sou metódica. Peguei o texto, criei uma estrutura racional onde iria pontuar o Puck. Eu sabia que queria o começo e o fim com ele, e daí foi fluindo. Eu dizia: Ah, aqui cabe uma fala do Puck. Essa transição de cena é confusa, se ele não fizer um comentário, as crianças podem se perder. Então eu fui sentindo, mesmo. E eu tenho a vantagem de estar sempre com um elenco. Eu traduzo e já começo a ensaiar. Se eu sinto que não funciona, eu vou modificando. Tanto *O doente* como o *Sonho*, eu modifiquei até o fim.

Na adaptação recorreu a mais algum procedimento além de cortes e fusões?

Acho que a gente sabe que não funciona fazer peça de mais de uma hora. *O doente* tem uma hora e dez, é o limite. Tem um limite porque a criança se desinteressa. Não adianta achar que vai segurar, porque não segura. Chega uma hora que eles dispersam e começam a querer fazer xixi, e o pai fica aflito, então a gente realmente tem esse limite, e foi o meu foco também. A edição, no caso do Molière, foi maior. No *Sonho* teve a coisa das fadas e também tirei algumas passagens que são longas e repetitivas. O Shakespeare é muito poético, então tem umas cenas que ficam numa divagação tão profunda e longa que para a criança não vai interessar. E as crianças hoje não têm muito isso. Uma coisa é na música, você ter a poesia. Mas a poesia pela poesia, eles não têm hábito. Então é mais difícil, é um terreno mais árido, é mais fácil trabalhar com musical mesmo. Como o *Sonho* não era musical, porque a gente focou na história, tinha que ir direto ao ponto, não dava para ficar divagando muito.

No sentido de simplificar mais a trama?

Sim, no sentido de deixar a trama mais fácil, mais ágil, e com menos texto. Porque o Molière, por exemplo, é mais verborrágico. Então, mesmo eu tendo simplificado bastante, tem bastante texto, e aí você vê que criança mais nova curte porque é muito colorido, tem muita movimentação, mas chega uma hora em que ela se perde. Entende a história. É muito curioso como, no final, quando o Argan e a Toanete falam que era tudo mentira,

que eles enganaram a Angelique e a Beline, o público sempre vem abaixo. Você tem que estar seguindo sempre o fio da meada, mas é importante você manter o foco na criança sempre, sabendo até que ponto eles vão curtir aquilo.

Como se dá sua relação com os atores? Existe alguma coisa na adaptação parecida com o processo colaborativo?

Eu não acredito em trabalho coletivo no sentido de todo mundo adaptar o texto, isso acho que não funciona. E colaborativo eu tive uma experiência única, genial, que foi no *Amor de servidão*, um espetáculo que ganhou o Prêmio Shell. Que é que eu fiz? Criei uma estrutura, uma escaleta do que seria a história. Cena por cena. E aí eu narrava para os atores o que era aquela cena, eles sabiam qual era a trama inteira, sabiam qual era o cenário, mas eu não tinha diálogos, então eu explicava para eles qual era a cena, eles improvisavam e eu gravava. Depois eu ia pra casa com um conjunto de cenas e retrabalhava os diálogos, porque tinha coisa que não servia, tinha dias que eles estavam inspirados, outros dias não, mas eu queria que ficasse o mais natural possível, e foi genial. Então eles, sim, colaboraram muito e tem cenas em que eles criaram frases inteiras. Mas eu que escrevi a trama, eu que escaletei. Eu sempre dou a palavra final na dramaturgia, não tem como. Aceito palpite do diretor, então o Kleber dá muito palpite. Agora os atores, não. Eventualmente, eles criaram uma ou outra palavra engraçada, ou um caco que eu achava que valia a pena e eu incorporava, mas não dá para considerar colaborativo. É uma palavra ou outra.

No caso da tradução do texto teatral, quase nunca o tradutor tem a possibilidade de trabalhar com os atores, então, muitas vezes, o diálogo fica "indizível", duro...

Eu traduzo o tempo inteiro em voz alta. Eu converso o tempo inteiro comigo mesma. Porque você tem que saber como aquilo soa. Porque escrito é uma coisa, lido é outra e fica horroroso. Então, às vezes, você é obrigado a cometer erros de português.

Quando fomos fazer *O doente* na TV Cultura, tinha uns professores lá que ficavam corrigindo o texto. Chegamos até a ter algumas brigas. Eu dizia: não dá pra você falar desse jeito, porque é ridículo, é artificial, ninguém fala assim. Não dá para ter essa rigidez, porque é teatro. Não é

que você vai ensinar a falar errado, nem cometer erro de português esdrúxulo, mas não adianta você escrever de um jeito que não vai ficar gostoso de ouvir. É outra preocupação. N' *O doente* eu tive três experiências: eu traduzi e adaptei para o teatro, depois eu mexi para ser gravado na tevê e depois eu fiz o livro. E são três linguagens completamente diferentes.

E o diretor deu sugestão quanto ao texto?

Não, mais quanto à estrutura. Quando a gente sentia que estava começando a ficar longo demais, ele dizia: vamos cortar essa cena inteira? O Kleber prefere cortar blocos que cortar diálogos. Tem uma cena que eu adoro que é da Toanete e da Angelique na varanda da casa, e na peça tivemos que cortar inteirinha porque é superlonga, mas na TV Cultura voltou. Tem cenas que fomos obrigados a tirar o bloco mesmo. Não dá, é muita informação. Esse tipo de sugestão ele fazia, mas outras, não. O diretor, normalmente, faz isso. Ele corta, porque às vezes não tem tempo e ele tem que optar.

Todas as traduções/adaptações que você fez foram para a Companhia da Revista, com esses atores mais ou menos fixos. Você acha possível fazer uma tradução que funcione no palco mesmo não tendo o grupo para testar?

Ah, sim, porque hoje eu já tenho uma prática que permite. Eu já tenho um ouvido muito treinado para o palco, então eu já sei o que funciona. Hoje em dia eu mexo muito menos, mesmo no texto original. Mexo muito menos nos diálogos na hora que eles começam a ensaiar, porque eu já sei o que vai funcionar. Já tenho um eco, um alto-falante na minha cabeça que vai sentindo. Eu estou perdendo um pouco, eu era mais literal, mais literária. E agora estou perdendo um pouco isso. Estou ficando mais dramática, mesmo. Porque é em função da ação. No teatro você tem que ter isso em mente. O que vai propiciar mais ação, mais movimento. D' *O escritor* eu fiz a adaptação sem o elenco ensaiar. Eu fiz, entreguei para o Abujamra, ele fez várias considerações, eu mexi de novo, até chegar num formato para começar a ensaiar. Quando começa a ensaiar, claro, o ator coloca caco, palco é uma coisa viva, e a peça vai sofrer alteração até o último dia. Mas a última versão é a última versão. Se você substituir um ator, ele vai recorrer ao texto e não ao que o outro ator estava fazendo.

Quando você faz uma adaptação pensa só nas crianças ou também nos pais?

Penso nos pais. Desde o primeiro texto que escrevi em parceria com o Rodrigo Castilho — eu escrevi dois com ele: *Amídalas e Marias do Brasil* —, a gente tinha essa preocupação de fazer com que o espetáculo fosse bacana para a família, para as crianças e para os pais. Os pais não podem achar chato, infantilóide, mas a gente também não pode dificultar. É o que a Disney faz muito bem: espetáculo para toda a família. Tem fábulas, desenho e animação que a Pixar faz e que todo mundo adora ver. Que funciona para todo mundo. Então, minha tentativa foi sempre essa: eu quero agradar a família, fazer um programa familiar legal, e por isso não fiz clássicos da literatura, fiz clássicos da dramaturgia. Era uma preocupação mesmo de falar, eu quero que as crianças saibam quem é o Molière. Meus dois sobrinhos viram tantas vezes o *Sonho* e *O Doente imaginário* que eles têm a obra na cabeça, sabem muitas passagens de cor e eu acho isso um privilégio. Então, quanto mais eu puder fazer clássicos, melhor para que essas crianças tenham uma referência de obras inteiras. E algumas realmente voltam, elas se encantam, querem entrar em contato com aquilo. Era uma ambição mesmo. Não vamos deixar a dramaturgia morrer. Porque a criança não lê dramaturgia, não existe esse hábito.

A partir de 2004, 2005, as editoras passaram a publicar mais teatro. Como você vê esse movimento?

Eu acho fundamental, o meu desejo é que tenha cada vez mais. Eu fico superfeliz, quando vejo uma editora publicando dramaturgia. E acho que devia ser obrigatório na escola. A minha mãe é uma mulher que lê muito, e literatura ela manja. Quando acabei de escrever um dos meus textos, o *Amor de servidão*, esse com que eu ganhei o Prêmio Shell, dei para ela ler. Ela falou: "Nossa! Não entendi nada, acho isso tudo estranho, mixo". E depois que assistiu ao espetáculo, ela pirou. Ela disse: "não consigo entender como isso que você escreveu no papel virou o que eu vi no palco". Porque, se você não tem o treino da leitura da dramaturgia, não consegue realmente achar aquilo divertido, interessante, aquilo não te prende. É um exercício. Tem que ter um treino. Se não a pessoa não consegue. A não ser alguns autores que são geniais. Por exemplo, ler Nelson Rodrigues é fácil. Mas tem autor que não é tão fácil de ler. As pessoas batem cabeça. E o meu desejo é esse. A publicação d'*O doente imaginário*

pela Editora 34 tem esse foco. Para a criança realmente conhecer os clássicos da dramaturgia, se interessar por teatro, ler teatro, ir ao teatro, montar as peças, para a gente realmente formar público. Tem que formar não só fazendo campanha "vá ao teatro", e dando ingresso, mas você tem que ensinar a importância e o prazer daquilo.

Poderia citar as principais intervenções estilísticas que fez nas peças?

Procurei manter a essência nas duas. *N'O doente* acho que mantive bem a forma, eu só realmente enxuguei porque é muito longa. E os *intermezzos*, acho que aí é uma questão de gosto. Hoje não faz mais tanto sentido, é uma coisa chata. A criança não teria a menor paciência de ficar vendo. O *Cacá Rosset* fez, em algumas montagens. É até divertido, mas eu mesma tenho essa vontade: ah, volta para o foco. É uma coisa minha, então não fiz, de jeito nenhum, sabia que não faria. Na edição, eu já sabia que isso ia cair fora.

Em relação ao Molière eu suavizei muito o discurso político, tudo o que era muito datado, porque tem muita referência a coisas que não fazem o menor sentido para a gente hoje no Brasil, imagine então para a criança brasileira em 2007 — ano em que montei a peça. Tinha essa preocupação de deixar mais atual, não modificando, mas suavizando. Acho que teve um pouco isso, tirar o caráter picante erótico, suavizar, mas mantendo a essência, a comicidade, o deboche. E os momentos que o Argan investe contra a Toanete eu não tirei, nem o discurso do Diaforus sobre os pobres. Eu deixei. É uma cutucada, tem gente que se incomoda, mas não tirei, porque aí perde o sentido.

E no Shakespeare tem também essa coisa mágica, lúdica, que é um humor que vai para um outro lugar. O Molière é o deboche, o Shakespeare é uma acidez que vai para um outro lugar. E aí eu interferei, tomei essa liberdade do Puck. Então tem uma mudança de forma.

Quanto ao nome dos personagens, você tenta uma aproximação sonora. Bobina, por exemplo, seria o Botton.

É, foi isso. *N' O doente* era bem pela sonoridade. Como você leria Toinette? Toanete, Beraldi, Angélique. Eu não queria abrigar mudando para Angélica, eu queria só buscar uma sonoridade próxima, e acho

que funcionou. Daí você cria um clima francês, Angélica não é a mesma coisa que Angelique, é diferente. Foi até uma discussão que eu tive na editora, porque eles queriam uma coisa ou outra: ou você deixa no original com acentuação francesa ou você coloca Angélica. Daí a gente até explicou Angélique no original com acentuação, Toinette com dois ts, mostrando como é no original e como eu chamei. Agora do inglês, a gente fez uma brincadeira em alguns momentos pelo significado da palavra e outras vezes pela sonoridade. Foi uma coisa mesmo de ir brincando com os nomes.

E a fada você optou por deixar sem nome, por chamar simplesmente de Fada. Porque são lindos os nomes: Flor-de-Ervilha...

São. Mas isso também é um problema: Semente-de-mostarda, toda vez que você vai chamar fica estranho, fica chato. Em teatro também tem isso, você não vai optar por nomes que vão ser um empecilho para o ator dizer e também Semente-de-mostarda, você vai dar qual apelido: semente, mostarda? Então, como optei por ter só uma fada, ela é a Fada. Porque ela é todas. E para a criança, para as meninas principalmente — porque ficou bem isso, as meninas se identificavam com a Fada e os meninos com o Puck — então é a Fada. Criança adora fada. Quando acabava o espetáculo, elas queriam ver, porque os atores tinham a cara pintada de preto em cima e branco embaixo, então criava uma sensação de que eles não tinham queixo, era bem bonito, o visagismo era lindo, tanto que a gente foi capa da *Folhinha*, falando especificamente da maquiagem.

Houve algum motivo para você substituir o pomo da discórdia entre o rei e a Titania, que era o pajem, pela estrela?

O pajem é um escravo, né? Então eu acho que isso é muito distante da nossa realidade hoje, das crianças, acho que tem também um caráter muito sexual. Se você parar para pensar é um objeto de desejo dos dois. E aí eu achei que não tinha como. Coloquei lá a estrela que deu um lindo efeito, e para a criança é mais fácil de compreender. O rei e a Titânia estão brigando por causa de uma criança que não é filho deles. O que é essa criança? Achei que podia ser complicado. Foi superpensado mesmo.

Como você trabalhou as diferenças culturais? Como quando o Demétrio fala para a Helena "sai do meu pé, chulé", que é um anacronismo, mas é um recurso que imagino que deva ter funcionado.

É, os namorados faziam muito sucesso, porque eram cenas de correria, de brincadeira, de trapalhada, e os atores faziam muito bem, funcionava muito.

Mas esse jogo com as palavras...

Faz também todo sentido, e é legal também brincar com coisas que eles estão acostumados a ouvir, a brincar. Mas eu tentei dar um pouco mais de poesia. Tanto na Angelique como na Helena, e no Demétrio e no Lisandro, de deixar eles um pouco mais poéticos. Tem momentos que eu busco uma rima, mesmo que cafona, para brincar, porque isso é uma característica do Shakespeare, mas não dá pra ser tão literal porque é aquilo que eu falei, é deslumbrante, mas para criança tentei deixar o mais simples possível, porque senão ela se perde. A gente até chegou a fazer uma experiência de deixar alguns textos mais próximos do original, e não funcionou.

A rima tinha alguma outra função?

A rima foi uma coisa opcional mesmo, mas na nobreza, para tentar diferenciar um pouco a linguagem do núcleo dos artesãos e a da nobreza. Tinha bem essa divisão. Os artesãos, os fantásticos e os nobres. Três núcleos.

E a Toanete falando com sotaque lusitano...

É. Pensando bem numa coisa teatral, porque quando a gente vai brincar de tirar sarro, geralmente rola o português, tem uma piada já pronta a respeito de português. Então, aqui no Brasil, se alguém vai imitar um sotaque, se é um estrangeiro, vai imitar o quê?

Sim, porque no original havia uma diferenciação linguística.

É, mas não chega a ser estrangeiro, né?

Não, ela está fingindo que é o médico, então fala de uma forma mais rebuscada.

É uma fala mais doutoresca da comédia. Aí eu fui para uma brincadeira de disfarce mesmo, num sotaque. Até porque eu já sei a atriz que vai fazer, e já uso o recurso que o ator tem. Ela faz superbem o sotaque de português, então as crianças rachavam de rir, porque era muito engraçado.

E como foi traduzir/adaptar o texto para a televisão?

Tem muitos jogos que você faz no palco que na televisão não funcionam. Algumas situações, alguns jogos circenses que eu traduzi pensando no palco não funcionam de jeito nenhum para a televisão. Então você tem que ir de uma maneira muito mais direta. Não dá para você fazer cenas com muita gente. Em alguns momentos eu tive que tirar personagens de cena. É mais isso mesmo, pensando no enquadramento, pensando na situação que vai deixar a coisa mais direta, mais ágil e mais bem enquadrada. Não dá para você ficar no plano geral o tempo inteiro para pegar todo mundo junto. Então a preocupação do texto é muito mais técnica. Você tem que ter isso o tempo todo na cabeça. E mudança de cenário. Eu tive que mexer bastante porque a Cultura nos possibilitou muito mais troca de cenário, o que foi uma delícia. A cena da varanda, por exemplo, era uma varanda linda, cheia de flor, então eu retrabalhei isso, já que tinha essa possibilidade, eu trabalhei melhor os ambientes. Mexi um pouco na estrutura, mas também nada que tenha sido muito radical, que tenha modificado muito a essência.

O Doente passou ainda pelo que seria uma terceira tradução/adaptação, o processo editorial. Nessa reconversão para publicação, você fez muitas alterações no texto?

Sim, foi o que mais teve alterações, acho que totalmente justificadas. A publicação foi o momento em que mais aprendi. Porque eu nunca tinha editado, é a primeira vez que sou publicada, é um prazer, um privilégio.

gio, justamente por isso, porque o meu foco — eu sou jornalista, mas há dez anos trabalho com teatro —, a minha preocupação com as palavras é como elas soam e não como elas vão ser lidas e isso muda completamente as coisas. Eu me lembro que quando a Fernanda [Fernanda Diamant, assessora de imprensa] começou a trabalhar no meu texto, ela ria muito de mim porque eu colocava trocentos pontos de exclamação. Tem um exagero que você coloca para o ator saber que ali ele deve dar mais ênfase, ou tudo em letra maiúscula, coisas que você não coloca na edição de livro, mas que são códigos que você está usando no dia a dia com seu elenco, com seu diretor. Se você não consegue participar dos ensaios, você vai mandando seus recados pelo texto. E isso tinha que ser limado. Então ela dizia: eu entendo que é uma exclamação enorme, mas então, vamos colocar no máximo três. Foi esse tipo de coisa, de pensar em símbolos e sinais, porque a tradução e a adaptação que entrego para o elenco não têm esse rigor. E reaprendi muita coisa. E agora confesso que estou sofrendo com a mudança de ortografia, não estou familiarizada, então fui aprendendo algumas coisas. Porque eu tenho uma resistência, sabe? Por exemplo, *A odisseia de Arlequino* perdeu o acento. Aí eu falei: poxa, mas eu escrevi o livro com acento, não quero que minha odisseia perca o acento. Então teve toda essa questão da mudança, mas foi uma delícia. Para mim foi um grande aprendizado. E para poucas coisas eu bati o pé. Como isso, por exemplo, dos nomes. Geralmente eu aceitei, porque, óbvio, eles têm muito mais experiência, sabem como funciona. Mas os nomes eu fiz questão, porque eu não gostaria nem de um caminho nem de outro.

Você já teve resposta dos leitores?

Não, é muito recente. As pessoas que me responderam são pessoas muito envolvidas, muito próximas, então não são isentas, não são neutras. Infelizmente, ainda não tenho esse *feedback*.

No dia do lançamento você falou de visitas a escolas...

Eu fiz uma, na escola do meu sobrinho. Mas já falei na editora que quero fazer mais, porque foi muito legal. Eu li o texto na hora. Fiz uma palestra sobre a minha carreira, sobre o que é uma montagem, como fazer, que é o que tem no final do livro. E eles adoraram, foi bárbaro, mas eu ainda não sei o resultado.

Você acha que essas traduções/adaptações que você fez têm algum peso na sua própria criação?

Têm, têm um peso enorme. Quando resolvi fazer essas montagens, levantar a produção dessas montagens, eu queria montar o *Arlequino*. Eu nem tinha ideia de fazer *O doente* e o *Sonho*. Eu queria brincar com a *commedia dell'arte* e a Odisseia. O Kleber teve a ideia de fazer esses clássicos para menores, e eu, no começo não queria, queria começar pelo meu. E aí ele insistiu, e foi a melhor coisa que ele fez, porque, se eu não tivesse lido tão profundamente o Molière e o Shakespeare não teria chegado onde cheguei com o *Arlequino*. Foi um aprendizado. Porque é muito diferente você ler e você traduzir/adaptar. A relação que tive com essas peças foi fundamental. Todo o estudo que eu fiz. Porque eu não li só as duas peças. Eu voltei para o geral da obra, e aí você entende que os dois são *commedia dell'arte*, cada um de uma maneira — o Molière indo para a *comédie française*, o Shakespeare para um outro lugar, mas está ali. A essência da *commedia dell'arte*, os arquétipos estão todos ali. Então me ajudou fundamentalmente. Qualquer aprendizado é importante. Não acho que um autor tenha que necessariamente traduzir/adaptar para entender qual é o processo da escrita. Cada um tem um processo muito diferente do outro. E eu, cada peça que escrevo, parto de um ponto e o processo é um. Às vezes, monto uma escaleta, um cena a cena, às vezes, vou escrevendo; às vezes, começo pelo fim, às vezes, pelo título. Não tem muito uma regra. Por isso acho que qualquer coisa que você leia e aprenda é importante. Tudo vai ser usado. E como? Intuitivamente. Mas acho que foi um privilégio... É muito legal você entrar em contato com a obra. Teve um jornalista que me perguntou: mas você não acha que um autor que faz adaptações é um autor menor, que não deveria ter direito autoral? E eu disse: escuta, é uma loucura o que você está falando. Porque se nós dois formos adaptar *Dom Casmurro*, cada um vai adaptar de um jeito, ninguém vai fazer a mesma história, então é uma criação. Se você pegar um livro, por exemplo, *Os Maias*, a adaptação que a Maria Adelaide Amaral fez é dela. Mas algumas pessoas não compreendem isso. Elas acham que o texto da tradução/adaptação não é seu.