

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS – TRADUÇÃO

CATHERINE GECILS

**A REPRESENTAÇÃO DA AUTORIDADE EM DIFERENTES CONTEXTOS
HISTÓRICOS: AS RETRADUÇÕES DE *UBU ROI* NO BRASIL**

JUIZ DE FORA

2025

CATHERINE GECILS

**A REPRESENTAÇÃO DA AUTORIDADE EM DIFERENTES CONTEXTOS
HISTÓRICOS: AS RETRADUÇÕES DE *UBU ROI* NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Provinzano Amaral

**JUIZ DE FORA
2025**

CATHERINE GECILS

**A REPRESENTAÇÃO DA AUTORIDADE EM DIFERENTES CONTEXTOS
HISTÓRICOS: AS RETRADUÇÕES DE *UBU ROI* NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Provinzano Amaral

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henrique Provinzano Amaral
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Thiago Mattos de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Fernanda Murad Machado
Universidade Federal de Juiz de Fora

JUIZ DE FORA
2025

AGRADECIMENTOS

O meu caminho até aqui foi longo, por vezes tortuoso, por outras muito feliz. Tantas pessoas contribuíram para o meu percurso académico que citá-las todas seria submeter o leitor a uma interminável lista (até porque me emociono, choro e adiciono mais alguém a cada vez que tento escrever esses agradecimentos). As pessoas que aqui figuram não estão em ordem de importância ou afeto; meu pensamento é errático o suficiente para não estabelecer nem seguir ordem alguma. Aqui estão meus afetos, minha gratidão e um sem-número de boas memórias. Dito isso,

Agradeço imensamente ao meu orientador, Henrique Provinzano Amaral, pela enorme disposição, disponibilidade e, principalmente, generosidade em me acolher, assim, no susto e na pressa, sempre gentil, sempre aberto a compreender meu modo de trabalhar e disposto a corrigir meu rumo, ainda que isso lhe tenha custado muito trabalho e paciência.

Ao meu também orientador (do PU e do estágio), Thiago Mattos, meu agradecimento por ter aceitado fazer parte da banca, por ter sido, por muitos anos, direção segura por trajetos desconhecidos, por ter me feito gostar de poesia e expandido meus horizontes, pelas muitas risadas enquanto traduzíamos *Ubu*, por ter respeitado meu tempo e meu espaço, indicando caminhos sem impor amarras, por ter me incentivado a tentar o mestrado, por entendido que preciso de liberdade para experimentar e que isso significa muito para mim.

Também por aceitar fazer parte da minha banca, agradeço à professora Fernanda Murad, que me apresentou *Ubu Roi* e Alfred Jarry, por todo o conhecimento partilhado, pela alegria de dividir o palco e a cena e por me lembrar do quanto eu amo o teatro. Suas aulas são sempre uma festa, no melhor sentido que a palavra possa ter.

À professora Charlene Miotti, por ministrar a disciplina de drama em 2022, onde, de fato, começa este trabalho, pelo suporte constante, por não me deixar desistir, por me ajudar a manter o foco e, enquanto coordenadora, me ajudar a desembaraçar os infundáveis nós burocráticos aos quais somos submetidos. Eu não teria chegado aqui se não fosse o seu apoio.

Aos meus alunos do PU, pelo muito que me ensinaram e pelo muito de amor e alegria que cada um colocou em minha vida, meu eterno agradecimento.

À equipe da secretaria da Faculdade de Letras, por toda a gentileza e disponibilidade, sempre acompanhadas de um sorriso e boa vontade.

Às professoras Julia e Mayra, da equipe de francês, por todo o conhecimento que compartilharam e pelo constante incentivo para superar limites; e à equipe do bacharelado, em especial à professora Patrícia Fabiane, pela enorme generosidade e disponibilidade, mesmo na rotina super mega ultra atribulada, e por mostrar, com o exemplo, que é possível ser acadêmica, pesquisadora, mãe e professora estando, ao mesmo tempo, sempre impecável. Ainda é um mistério.

Aos colegas de faculdade e aos amigos que pretendo levar para a vida (eles sabem exatamente quem são), obrigada por serem escuta, afeto, apoio, carinho, leitura, discussão e risadas, tudo junto e misturado. Sem vocês, esses anos não teriam nem metade da graça. Muito, muito, muito obrigada!!

À querida, linda e maravilhosa professora Cristina Villaça, diva-mor do francês, nossa eterna Mme. Kiki, por todos os ensinamentos, pela escuta atenta e carinhosa, por confiar numa capacidade que eu nem sabia que tinha. Você é inspiração constante, e eu ainda tenho que viver umas cinquenta vidas para tentar aprender como ser assim fantástica!

Ao meu companheiro de vida, Anderson, por me dar a mão e seguir comigo nessa caminhada. É mais divertido com você por perto.

Ao meu filho Victor, meu amor maior, minha luz e meu farol, pelo estímulo constante, indicação de leituras e conversas intermináveis que ajudaram a clarear meu pensamento e, finalmente, colocar um ponto final neste trabalho.

À UFJF, por ter sido minha segunda casa nos últimos anos, e a todos que, de uma forma ou de outra, fizeram parte do meu caminho até aqui, meu muito obrigada!



MERDRE!

RESUMO

Este trabalho analisa três (re)traduções brasileiras da peça *Ubu Roi* (1896), do poeta e dramaturgo francês Alfred Jarry (1873–1907), obra originalmente concebida como sátira ao autoritarismo e amplamente reconhecida como precursora do teatro do Absurdo e das vanguardas do século XX. O objetivo central da pesquisa consiste em investigar de que modo as representações de poder, personificadas sobretudo na figura de *Père Ubu*, são construídas nas traduções realizadas por Ferreira Gullar (1972), Sérgio Flaksman (2007) e Bárbara e Gregório Duvivier (2021), bem como verificar em que medida a hipótese da retradução se aplica a esse conjunto de obras. Partimos do pressuposto de que *Ubu Roi*, ao conjugar violência, grotesco e paródia de modelos clássicos, oferece um terreno privilegiado para observar como traduções produzidas em diferentes contextos históricos e políticos refletem relações específicas com o poder e revelam posicionamentos ideológicos, estéticos e editoriais. Buscamos ainda compreender como as escolhas lexicais e discursivas dos tradutores podem indicar processos de manipulação, resistência ou atualização crítica, além de examinar a relação dessas traduções com seus públicos-alvo, considerando se são orientadas prioritariamente para a leitura ou para a encenação. O trabalho fundamenta-se nas noções de reescritura e manipulação propostas por André Lefevere (2007), na concepção de (re)tradução como gesto crítico desenvolvida por Faleiros e Mattos (2017), nas contribuições de Danielle Risterucci-Roudnický (2008) acerca do papel dos paratextos na legitimação das obras traduzidas, bem como nas reflexões de Susan Bassnett (2003) e Mônica Zardo (2012) sobre as especificidades da tradução teatral. A metodologia adotada é de natureza qualitativa e baseia-se na seleção e análise comparativa de trechos considerados relevantes, com ênfase em neologismos e arcaísmos, procedimentos centrais da poética jarryana. Os resultados indicam que as traduções analisadas não apenas refletem os períodos históricos em que foram produzidas, mas podem funcionar como formas de resistência simbólica, sobretudo nos casos de Ferreira Gullar e dos irmãos Duvivier, cujas traduções se inserem em contextos marcados por experiências ou ameaças de autoritarismo. Observamos, ainda, que as retraduições estabelecem relações explícitas ou implícitas com versões anteriores, confirmando a hipótese de que traduzir *Ubu Roi* implica dialogar criticamente com sua história tradutória e reafirmar o papel do tradutor como sujeito político.

Palavras-chave: Tradução teatral; (Re)tradução; Manipulação; Ubu Rei; Alfred Jarry

RÉSUMÉ

Ce travail analyse trois (re)traductions brésiliennes de la pièce *Ubu Roi* (1896), du poète et dramaturge français Alfred Jarry (1873–1907), œuvre conçue à l'origine comme une satire de l'autoritarisme et largement reconnue comme précurseur du théâtre de l'Absurde et des avant-gardes du XXe siècle. L'objectif central de la recherche est d'étudier comment les représentations du pouvoir, incarnées principalement par la figure du *Père Ubu*, sont construites dans les traductions réalisées par Ferreira Gullar (1972), Sérgio Flaksman (2007) et Bárbara et Gregório Duvivier (2021), ainsi que de vérifier dans quelle mesure l'hypothèse de la retraduction s'applique à cet ensemble d'œuvres. On part de la supposition qu'*Ubu Roi*, en combinant la violence, le grotesque et la parodie des modèles classiques, offre un terrain privilégié pour observer comment les traductions produites dans différents contextes historiques et politiques reflètent des relations spécifiques au pouvoir et révèlent des positions idéologiques, esthétiques et éditoriales. Nous cherchons également à comprendre comment les choix lexicaux et discursifs des traducteurs peuvent indiquer des processus de manipulation tout en examinant la relation de ces traductions avec leurs publics, afin de déterminer si elles sont orientées vers la lecture ou vers la mise en scène. L'étude s'appuie sur les notions de réécriture et de manipulation proposées par André Lefevere (2007), la conception de la (re)traduction comme geste critique développée par Faleiros et Mattos (2017), les contributions de Danielle Risterucci-Roudnicky (2008) concernant le rôle des paratextes dans la légitimation des œuvres traduites, ainsi que les réflexions de Susan Bassnett (2003) et de Mônica Zardo (2012) relatives aux spécificités de la traduction théâtrale. La méthodologie adoptée est qualitative et repose sur la sélection et l'analyse comparative d'extraits jugés pertinents, en mettant l'accent sur les néologismes et les archaïsmes, procédures centrales de la poétique jarryenne. Les résultats indiquent que les traductions analysées reflètent non seulement les périodes historiques dans lesquelles elles ont été produites, mais qu'elles peuvent également fonctionner comme des formes de résistance symbolique, en particulier dans les cas de Ferreira Gullar et des frères Duvivier, dont les traductions s'inscrivent dans des contextes marqués par des expériences ou des menaces d'autoritarisme. Nous notons enfin que les retraductions établissent des relations avec les versions précédentes, confirmant l'hypothèse selon laquelle traduire *Ubu Roi* implique un dialogue critique avec son histoire de traduction et réaffirmant le rôle du traducteur en tant que sujet politique.

Mots-clés : Traduction théâtrale ; (Re)traduction ; Manipulation ; *Ubu Roi* ; Alfred Jarry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	
UBU ROI: GÊNESE, ESTRUTURA E RECEPÇÃO DE UMA RUPTURA ESTÉTICA.....	6
1.1 Ubu Roi, a peça.....	6
1.2 A recepção crítica de Ubu Roi.....	11
1.3 Sinopse comentada dos atos.....	14
1.4 O Pai do Ubu: Alfred Jarry.....	16
1.5 As (Re)traduções de Ubu Roi no Brasil.....	21
1.5.1 Ferreira Gullar (1972).....	24
1.5.1.1 A Editora Civilização Brasileira.....	30
1.5.1.2 O tradutor Ferreira Gullar (1921- - 2016).....	30
1.5.2. Sérgio Flaksman (2007).....	33
1.5.2.1 A Editora Peixoto Neto.....	34
1.5.2.2 O tradutor Sérgio Flaksman (1949 – 2022).....	36
1.5.3 Barbara e Gregório Duvivier (2021).....	39
1.5.3.1 A Ubu Editora.....	40
1.5.3.2 Os tradutores: Bárbara Duvivier.....	42
1.5.3.3 Os tradutores: Gregório Duvivier.....	44
CAPÍTULO 2 - APORTE TEÓRICO.....	46
2.1. Álvaro Faleiros e Thiago Mattos e os princípios da retradução.....	46
2.2. André Lefevere: tradução e manipulação.....	50
2.3 Danielle Risterucci-Roudnick: a análise dos paratextos.....	53
2.3.1. A hibridez editorial.....	55
2.3.2. A hibridez do título traduzido.....	55
2.3.3. Prefácios e posfácios.....	56
2.4. Susan Bassnett: legibility e performability.....	57
2.5 Mônica Zardo: a especificidade do texto teatral e seus desdobramentos tradutórios.....	60
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE COMPARADA DAS (RE)TRADUÇÕES.....	66
3. 1. Procedimentos Metodológicos.....	66
3.2 Análise Peritextual.....	67
3.2.1 Edição de 1972.....	67
3.2.2 Edição de 2007.....	69
3.2.3 Edição de 2021.....	71
3.3 Análise Paratextual.....	73
3.3.1 La dédicace.....	73
3.4 Análise Textual.....	75
3.4.1 Os neologismos e arcaísmos.....	75
3.4.1.1 Merdre.....	75
3.4.1.2 Capitaine Bordure.....	76
3.4.1.3 Jarnicotonbleu.....	78

3.4.1.4 Cornegidouille.....	80
3.4.1.5 Cornebleu.....	81
3.4.1.6 Sapristi.....	83
3.4.2 A caracterização de Ubu.....	84
3.4.2.1 Ubu Roi – Acte I, scène 1.....	84
3.4.2.2 Ubu Roi – Acte II, scène 4.....	86
3.4.2.3 Ubu Roi – scène 2 Acte III.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	93

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: La dédicace.....	72
Quadro 02 - Merdre!.....	73
Quadro 03 - Capitaine Bordure.....	74
Quadro 04 - Jarnicotonbleu.....	76
Quadro 05 - Cornegidouille.....	78
Quadro 06 - Cornebleu.....	79
Quadro 07 - Sapristi.....	81
Quadro 09 - je vais bien en venir à bout tout de même.....	84
Quadro 10 - à nous, peuple et soldats !.....	86

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Poster elaborado por Alfred Jarry para a estreia de Ubu Roi (1896).....	5
Figura 2. Marco Nanini e Rosi Campos como o casal Ubu, em montagem de 2017.....	13
Figura 3. Jarry em Corbeil, França (1898). Autor: desconhecido.....	17
Figura 4. Père Ubu, por Alfred Jarry.....	24
Figura 5. Capa da edição de 1972. Fonte: arquivo pessoal.....	25
Figura 6. Capa e contracapa da reedição de 2025. Editora José Olympio.....	28
Figura 7. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.....	28
Figura 8. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.....	29
Figura 9. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.....	29
Figura 10. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.....	29
Figura 11. Foto: Marcelo Magalhães / Divulgação.....	31
Figura 12. Capa da edição de 2007. Editora Peixoto Neto.....	34
Figura 13. Sérgio Flaksman. Foto: Divulgação.....	39
Figura 14 . Capa e material adicional da edição comemorativa de 2021. Ubu editora.....	40
Figura 15. Pai Ubu, montagem do grupo Os Geraldos (2022).....	64

INTRODUÇÃO

Inicialmente concebida como uma peça para marionetes com o intuito de ridicularizar um professor de química do *Lycée de Rennes*, *Ubu Roi* (1896), do poeta e dramaturgo francês Alfred Jarry (1873 – 1907), consolidou-se como uma sátira contundente ao autoritarismo, sendo frequentemente considerada precursora do teatro do Absurdo (Esslin, 2018 [1961]; Carpeaux, 2021 [1972]; Fernandes, 2007). Encenada pela primeira vez em 1888, em um teatro de marionetes doméstico e estreando em Paris, no Théâtre de l'Œuvre, em 1896, a peça apresenta um enredo aparentemente simples, permeado por referências a obras clássicas como *Macbeth*, de William Shakespeare, e *Édipo Rei*, de Sófocles.

Os protagonistas, o casal Ubu, personificam o grotesco, a crueldade, a ganância e a corrupção. Ambientada na Polônia – que, segundo o próprio Jarry (2021 [1896], p.56), poderia ser entendida como “em lugar nenhum” –, a narrativa tem início quando *Mère Ubu* instiga o marido, *Père Ubu*, oficial dos dragões, a assassinar o rei e apropriar-se do trono. Para concretizar o plano, o casal conta com o auxílio do Capitão Bordure, que acaba sendo traído assim que o poder é conquistado, visto que, uma vez coroado, Ubu governa de forma tirânica, cometendo sucessivos desmandos, roubos e atrocidades, até ser finalmente deposto pelo filho sobrevivente do rei assassinado.

Apesar da simplicidade de seu enredo, *Ubu Roi* introduziu, à época de sua estreia, inovações cênicas e linguísticas que escandalizaram o público e romperam com os padrões estéticos vigentes, conferindo-lhe um caráter revolucionário. Ainda hoje, a atualidade de seus temas e a plasticidade de sua linguagem como fator gerador de humor contribuem para que a peça continue sendo amplamente encenada e reconhecida como um clássico da dramaturgia moderna, fato que justifica o estudo de como diferentes traduções inserem a obra no contexto cultural brasileiro. Vale notar que a estreia de *Ubu Roi* foi marcada por um dos maiores escândalos da história teatral francesa. A reação do público oscilou entre indignação e entusiasmo: parte da plateia, chocada pelo linguajar, pelo grotesco, pela violência e pela paródia irreverente de modelos consagrados, abandonou a sala enquanto outra parte saudava a peça como ruptura necessária.

Ainda que nasça como brincadeira escolar, *Ubu Roi* rapidamente adquire dimensão literária própria. O personagem *Père Ubu*, originalmente caricatura grosseira, evolui para figura alegórica capaz de condensar ganância, brutalidade, incompetência, tirania e absurdo.

Sua primeira palavra em cena — o célebre “*Merdre!*” — marca simbolicamente o rompimento com o decoro teatral e inaugura o tom de subversão que permeia toda a obra. Jarry simultaneamente provoca o público e revela seu projeto: afetar convenções sem abandonar o lúdico. Essa ruptura inicial inscreve a peça na linhagem de textos que, ao questionarem a normalidade da linguagem, desestabilizam também a normalidade das instituições sociais.

A polêmica inicial foi amplificada pela imprensa, que considerou a obra imoral, infantil, ofensiva e incompreensível. No entanto, esse escândalo desempenhou papel essencial na legitimação posterior do texto: *Ubu Roi* passou a ser lido como antecipação de movimentos artísticos que, décadas depois, desconstruiriam radicalmente o drama tradicional: dadaísmo, surrealismo, teatro do absurdo (Fernandes, 2007). Autores como Beckett, Ionesco e Arrabal reconhecem em Jarry um precursor direto de suas estéticas desestabilizadoras (Esslin, 2018 [1961]). Além disso, o grotesco ubuesco tornou-se instrumento privilegiado de crítica política. A figura de *Père Ubu*, com sua tirania infantilizada, serviu de metáfora para regimes autoritários ao longo do século XX e XXI. Sua atualidade permanece intacta: a peça continua a suscitar reflexões sobre poder, violência e arbitrariedade.

Traduzida e montada inúmeras vezes no Brasil¹, a peça apresenta um conteúdo e uma estrutura que permitem grande liberdade interpretativa ao encenador, favorecendo múltiplas concepções estéticas acerca da figura de Ubu e de sua trajetória autoritária. No entanto, para fins deste trabalho, optou-se por um recorte específico: a análise de três (re)traduções brasileiras da peça, realizadas em momentos distintos da história política do país. A primeira delas foi elaborada pelo poeta Ferreira Gullar (1930 – 2016) em 1972, período em que o tradutor se encontrava no exílio e o Brasil vivia sob o regime autoritário instaurado pelo golpe civil-militar de 1964. A segunda (re)tradução, de Sérgio Flaksman (1949 – 2022), data de 2007, em um contexto posterior à redemocratização, caracterizado pela consolidação das instituições democráticas, estabilidade econômica relativa e plena vigência das liberdades civis. Já a terceira (re)tradução, desenvolvida pelos irmãos Bárbara e Gregório Duvivier em 2021, insere-se no cenário de profunda instabilidade política e social agravada pela pandemia da Covid-19, contexto no qual ressurgiram, de diferentes maneiras, ecos de práticas autoritárias e discursos de viés antidemocrático.

¹Ver página 22.

Diante desse panorama, o objetivo geral deste trabalho consiste em investigar de que forma as representações de poder, personificadas sobretudo na figura de *Père Ubu*, são construídas em cada uma dessas (re)traduções, bem como verificar em que medida a hipótese da retradução se aplica a esse conjunto de obras. De maneira mais específica, busca-se: (a) compreender como traduções realizadas em diferentes contextos históricos refletem determinadas relações com o poder em suas respectivas épocas; (b) analisar em que medida as escolhas lexicais e discursivas dos tradutores podem revelar posicionamentos ideológicos e/ou processos de manipulação por parte de tradutores e editoras; (c) investigar a relação dessas traduções com seu público-alvo, considerando se são orientadas prioritariamente para a leitura ou para a encenação.

Para tanto, será adotada uma abordagem qualitativa (Ramos; Ramos; Busnello, 2005), caracterizada pela seleção e análise de trechos considerados relevantes para a compreensão dessas dinâmicas, considerando também elementos paratextuais e editoriais que situam cada tradução em seu respectivo contexto de produção e recepção. Ainda no intuito de atingir esse objetivo, o presente estudo apoia-se na confluência de diferentes perspectivas teóricas dos Estudos da Tradução. Além de elencar retraduições brasileiras de *Ubu Roi* e comparar soluções tradutórias pontuais, pretende-se compreender que imagem de tradução emerge de cada edição, que projeto tradutório a fundamenta e de que modo essas traduções ou (re)traduções, conforme formulado por Faleiros e Mattos (2014), revelam o tradutor enquanto sujeito político, ao mesmo tempo em que contribuem para o enriquecimento da cena teatral brasileira.

Segundo Faleiros e Mattos (2014, p. 54), a (re)tradução pode ser compreendida como “toda reescritura de um texto-fonte que coexiste e se relaciona com outras reescrituras desse mesmo texto-fonte, estabelecendo com elas uma rede de modos plurais de (re)lê-lo e (re)escrevê-lo, gesto que é, finalmente, uma crítica”. Partindo desse pressuposto, busca-se compreender em que medida as traduções analisadas configuram novos modos de leitura e escrita da obra de Jarry no contexto brasileiro, revelando não apenas escolhas estéticas e linguísticas, mas também posicionamentos éticos e ideológicos.

Nesse sentido, o pensamento de André Lefevere (2007) contribui significativamente para esta análise, na medida em que o autor compreende a tradução como uma forma de reescrita submetida a mecanismos de controle ideológico e poético, exercidos por agentes como tradutores, editores, críticos e instituições culturais. Para Lefevere, tais reescrituras não

são neutras e configuram formas de manipulação capazes de moldar a recepção de uma obra no sistema literário de chegada. A partir dessa perspectiva, este trabalho também buscará identificar de que maneira as traduções de *Ubu Roi* podem ter sido influenciadas ou condicionadas por interesses políticos, editoriais e culturais próprios de cada período histórico.

Por sua vez, Danielle Risterucci-Roudnick (2008) retoma e amplia a discussão iniciada por Antoine Berman (1985) ao afirmar que a obra traduzida é submetida a uma série de transformações que visam à sua legitimação no campo literário da cultura de chegada. Em *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, a autora chama atenção para o papel dos paratextos nesse processo, propondo uma metodologia que contempla o estudo de elementos como prefácios, notas, capas e outras informações editoriais. À luz dessa abordagem, serão observados os mecanismos pelos quais as traduções de *Ubu Roi* são apresentadas, contextualizadas e legitimadas no cenário brasileiro, atentando-nos para as marcas de alteridade e os vestígios da cultura de partida inscritos na materialidade do texto traduzido.

Já no que diz respeito às particularidades da tradução teatral, dimensão essencial deste trabalho, recorre-se às contribuições de Susan Bassnett (2003), que distingue os conceitos de *legibility* e *performability*, ressaltando a dupla natureza do texto dramático: simultaneamente literário e cênico. Enquanto a *legibility* se refere à capacidade de o texto ser lido e analisado como obra escrita, a *performability* diz respeito à sua potencialidade de realização no palco, levando em conta aspectos tais como ritmo, oralidade, entonação, pausas, silêncio e gestualidade. A partir dessas premissas, entende-se que tradução teatral, portanto, não pode restringir-se a uma equivalência semântica, uma vez que o texto dramático se destina, sobretudo, à performance.

Essa perspectiva dialoga diretamente com as reflexões de Mônica Zardo (2012), para quem o texto dramático constitui menos um produto final e mais um ponto de partida para múltiplas concretizações cênicas. Segundo a autora, o tradutor de teatro opera sempre tendo a encenação como horizonte, devendo articular sua leitura do texto-fonte às necessidades do palco, tais como temporalidade, estilo de atuação, registros linguísticos e elementos culturais que emergem da interação entre personagens. À vista disso, pretende-se avaliar de que modo os tradutores de *Ubu Roi* transitam entre duas estratégias principais de tradução dramática: a *reader-oriented* (orientada para o leitor) e a *performance-oriented* (orientada para a representação) (Zardo, 2012, p. 160).

A estrutura deste trabalho está organizada em três capítulos. No primeiro, serão apresentados a obra *Ubu Roi*, seu autor Alfred Jarry, os tradutores das edições selecionadas e algumas especificidades inerentes à tradução teatral. O segundo capítulo será dedicado ao aporte teórico que fundamenta a análise. Já o terceiro capítulo compreenderá a análise propriamente dita dos trechos selecionados, considerando tanto os elementos paratextuais e peritextuais quanto o texto traduzido em si. Serão examinadas, em especial, as formas de representação do personagem *Père Ubu*, entendido como figura paradigmática do governante déspota, bem como o tratamento conferido pelos tradutores a aspectos como neologismos e arcaísmos, elementos de particular relevância no contexto da língua francesa e de suas transposições para o português brasileiro. Dessa forma, acreditamos ser possível averiguar se a hipótese levantada, de que a representação do personagem *Père Ubu* é modificada a cada tradução, a depender do posicionamento ideológico do tradutor e da situação política que se apresenta nos diferentes momentos históricos, pode ser ou não confirmada, uma vez que o personagem configura a personificação do poder autoritário.

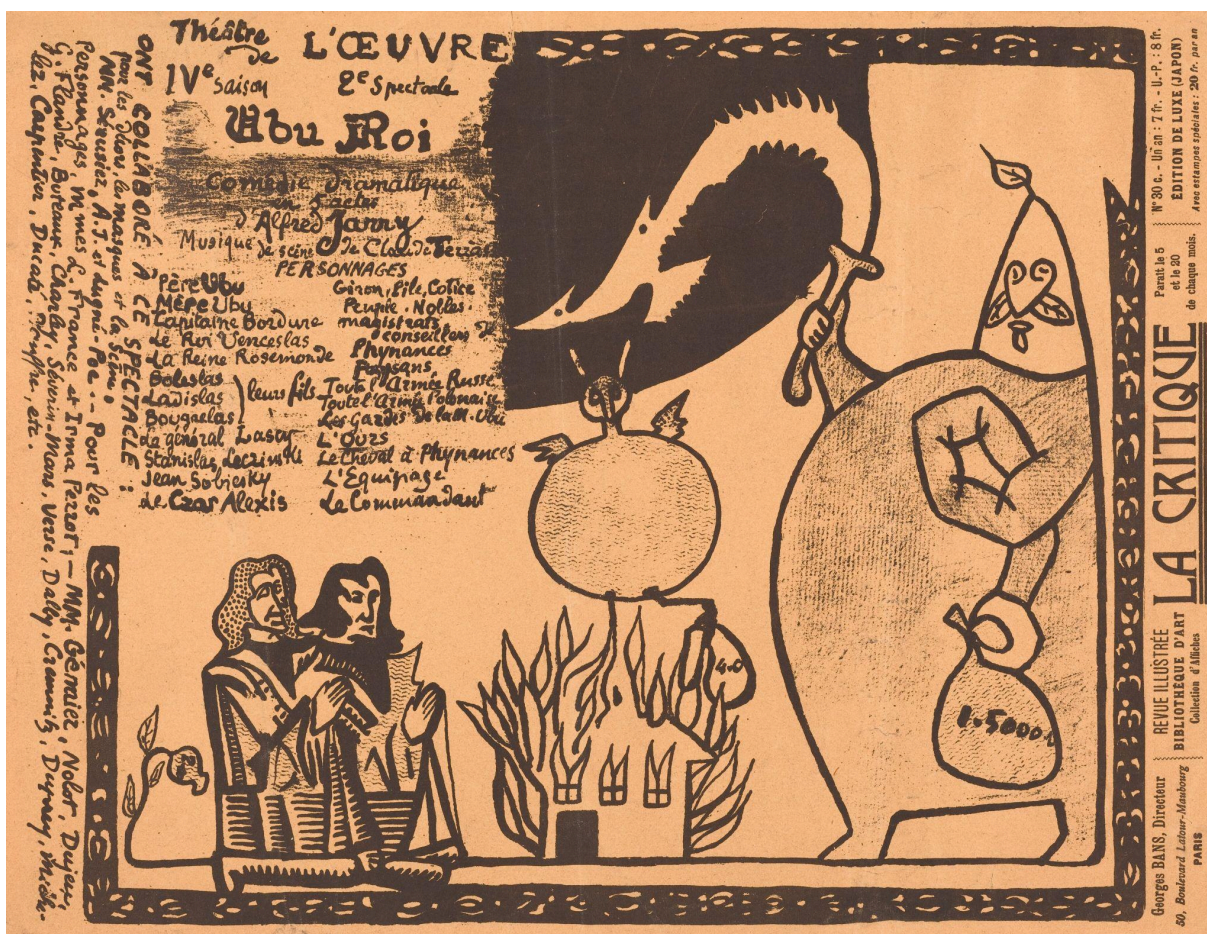


Figura 1. Poster elaborado por Alfred Jarry para a estreia de Ubu Roi (1896).

Fonte: National Gallery of Art ²

² Disponível em: <https://www.nga.gov/artworks/93883-ubu-roi>. Acesso em: 14 dez.2025

CAPÍTULO 1

UBU ROI: GÊNESE, ESTRUTURA E RECEPÇÃO DE UMA RUPTURA ESTÉTICA

1.1 *Ubu Roi*, a peça

Inicialmente concebida como uma peça para marionetes escrita com o intuito satírico de ridicularizar um professor do *Lycée de Rennes*, *Ubu Roi*, de Alfred Jarry (1873 – 1907), ultrapassa suas circunstâncias escolares e se converte em um dos marcos mais significativos da ruptura teatral no final do século XIX (Fernandes, 2007). Encenada pela primeira vez no ano de 1896, no Théâtre de l'Œuvre, em Paris, sob direção de Lugné-Poe, a peça inaugura uma estética corrosiva que antecipa, de modo surpreendente, determinados procedimentos das vanguardas do século XX, sendo considerada como a "origem direta, seja literária, seja cênica, do Teatro do Absurdo" (Esslin, 2018 [1961], p. 395). O enredo simples e deliberadamente grotesco — uma paródia livre do clássico *Macbeth*, de William Shakespeare (1564 – 1616), entre outras referências — opera uma crítica mordaz ao autoritarismo, à violência e ao ridículo das estruturas de poder.

Abrimos aqui um parêntese para esclarecer o sentido que atribuímos ao termo grotesco, recorrente neste trabalho e frequentemente associado à obra de Jarry (Carpeaux, 1972 ; Fernandes, 2007; Duvivier, 2021) sobretudo ao personagem *Père Ubu*, de *Ubu Roi*. O dicionário *Oxford Languages* define grotesco como aquilo “que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato”. Embora adequada, essa definição nos parece insuficiente para explicar plenamente sua relação com a figura de Ubu.

Selma Calazans (2009), por sua vez, propõe uma compreensão mais próxima do que entendemos como o ubuesco. Retomando Bakhtin, a autora explica que o grotesco se vincula

com o fenómeno Carnaval, festa popular com seu vocabulário da máscara, da hipérbole, da enumeração caótica. Este fenómeno popular se opõe aos da cultura dita oficial, ao convocar o conjunto da sociedade, sem hierarquia. Sua expressão é de liberação, pois derruba todas as convenções e preconceitos. Assim **o grotesco traz à tona um sistema de imagens ligadas ao “baixo corporal” e material, à terra, ao nascer e ao morrer, como ciclo da vida.** Ao contrário do cânon clássico que representa o corpo harmonioso, rigorosamente fechado e solitário, **o corpo grotesco será sempre representado em seu devir, em seu inacabamento, nas múltiplas protuberâncias, nos orifícios, e em seu funcionamento interno.**

Saliente-se ainda a ênfase dada aos actos como o comer, o excretar, o sexo, o parir etc. (Calazans, 2009, grifo nosso)

Desse modo, a partir da peça e, principalmente, da construção de Ubu, um personagem *nonsense*, movido por ganância extrema e violência, definido por uma barriga desmedida, apetites insaciáveis e voracidade tanto alimentar quanto política, “é possível entrever a natureza complexa da estética grotesca: oposição a todo racionalismo, ordenação e visão equilibrada do real, configuração de um mundo alheado ou desencantado, um jogo com o absurdo e com o demoníaco, numa tentativa de dominá-lo ou expurgá-lo.” (Lima, 2016, p.18)

É preciso ressaltar que a dramaturgia de Jarry emerge em um cenário de tensões estéticas na Paris *fin-de-siècle*, período marcado pelo declínio do naturalismo, ascensão do simbolismo e efervescência de movimentos artísticos experimentais (Fernandes, 2007). No entanto, o jovem autor não se alinha plenamente a nenhum deles. Sua proposta dramatúrgica nasce do desejo de desarticular todas as formas de coerência, seja psicológica, narrativa, moral ou realista; e instaurar um universo regido pela arbitrariedade e pelo exagero, propondo uma estética de choque que antecipa, de modo quase profético, as transformações do teatro de vanguarda do século XX. Sua força reside tanto na simplicidade grotesca do enredo quanto na violência simbólica com que desestabiliza convenções literárias, morais e políticas.

Vale notar que *Ubu Roi* é atravessada por heranças literárias múltiplas. Há que se destacar o já mencionado diálogo com a obra de William Shakespeare (1564 – 1616), sobretudo com *Macbeth*, peça que fornece os elementos-base do enredo: a ambição homicida, o assassinato do soberano, a ascensão ilegítima ao trono. *Mère Ubu* desempenha função análoga à de *Lady Macbeth*, atuando como força instigadora da violência, enquanto *Père Ubu* encarna um *Macbeth* grotesco, totalmente destituído de grandeza trágica. A sátira, contudo, não se limita ao teatro clássico, uma vez que Jarry ainda mobiliza elementos de tragédias como Édipo Rei, de Sófocles, especialmente quando evoca o destino arbitrário, a perda de legitimidade e a exposição do ridículo do poder.

Outro aspecto que remete ao universo shakespeariano diz respeito à profusão de sonhos, premonições e aparições espectrais que mobilizam os personagens, instaurando uma atmosfera de presságio, violência e fatalidade. Esses episódios oníricos e fantasmáticos, que evocam diretamente tradições dramáticas anteriores, funcionam como dispositivos dramatúrgicos que tensionam a ação e ampliam a densidade simbólica da peça,

aproximando-a de modelos trágicos e paródicos ao mesmo tempo. No prefácio da edição de 2007, a pesquisadora Silvia Fernandes detalha o procedimento do autor:

Jarry lança mão de todo um arsenal de recursos dignos de um compêndio dramático tradicional: sonhos, aparições, mensageiros, deliberações, complôs, combates, nada falta à trama paródica, desenvolvida por meio de diálogos, monólogos, apartes líricos e oratórios, sem esquecer as tiradas pseudofilosóficas. Para sacá-las, Ubu recorre à sua consciência, que permanece fechada numa mala (Fernandes, 2007, p 15-16).

Dessa forma, a presença insistente de ancestrais vingativos, de vozes que emergem do além e de sinais que anunciam desfechos sangrentos não apenas estabelece um diálogo intertextual com Shakespeare, mas também reforça a lógica da deformação e do exagero que permeia o universo ubuesco, contribuindo para a radicalização do grotesco enquanto princípio estético e crítico.

Se por um lado a gênese da obra é marcada pelo caráter lúdico e rebelde do grupo de estudantes que cercava Jarry, por outro as sucessivas versões da peça foram dando ao personagem *Père Ubu* uma dimensão mais próxima à personificação do poder autoritário, tirânico. Nas palavras do próprio Jarry,

Senhor Ubu é um ser odioso, razão pela qual ele parece (por baixo) com todos nós. Ele assassina o rei da Polônia (por atacar o tirano, o assassinato parece justo para algumas pessoas, uma espécie de ato de justiça) e, uma vez rei, massacra os nobres, os funcionários e os camponeses. Assim, depois de matar todo mundo, garante o expurgo de alguns culpados, e se apresenta como homem moral e normal. Enfim, como um anarquista, ele executa os próprios decretos, massacra as pessoas só porque gosta e pede para os soldados russos não atirarem nele só porque não gosta. É um pouco um menino mimado e ninguém o contradiz enquanto ele não toca no czar, que é quem todos respeitam. O czar faz justiça, retira-lhe o trono que ele usou tão mal, reempossa Bugrelau (precisava mesmo?) e expulsa o senhor Ubu da Polônia, com três partes de sua potência, resumidas na expressão: “Cornegidouille” (pela potência dos apetites inferiores). (Jarry, 2021 [1896], p. 56)

Sob essa perspectiva, *Père Ubu* se consolida como caricatura excessiva e debochada, e já nesse primeiro momento evidencia a intenção de transgredir normas literárias e comportamentais. O ator brasileiro Marco Nanini, que interpretou o personagem em montagem de 2017, sob a direção de Daniel Herz, explica a relação do público contemporâneo com Pai Ubu: “Ele é um anti-herói, o primeiro anti-herói que apareceu nos

palcos. Ele é um déspota despudorado, assassino, mentiroso, mas de quem você acaba gostando. É um tipo de personagem que desafia e que gosto muito de visitar³”.

A peça continua a desenvolver esse espírito de provocação ao longo de sucessivas reescrituras até chegar à sua versão definitiva (1896), incorporando referências literárias, elementos farsescos, humor escatológico e uma linguagem deliberadamente antinormativa. Assim, as menções ao universo fecal, bem como as alusões a fluidos e odores corporais presentes em passagens como “Você está fedendo, Pai Ubu. Não toma banho nunca?” (Ubu Roi, Ato I, cena 4), desempenham um papel estruturante na construção do caráter grotesco da peça e, particularmente, na configuração do personagem central. A recorrência desses elementos não apenas intensifica a dimensão corporal e degradada do espetáculo, mas também se articula à própria materialidade da linguagem, marcada pelo uso de rasuras linguísticas e pela criação de neologismos que, por sua vez, constituem um mecanismo fundamental de produção do humor em cena. Os tradutores Bárbara e Gregório Duvivier informam ao leitor que

Jarry adora neologismos: a realidade que inventa precisa de palavras novas. Pra isso, ele cruza expressões que nunca antes tinham se encontrado – e cria uma série de ornitorrincos memoráveis. *Jambedieu*, *Jarnicotonbleu*, *Cornegidouille*. Impossível dizer o que significam, a não ser que, aglomerando blasfêmias, criou novos palavrões, que soam ofensivos de uma maneira engraçada. (Duvivier; Duvivier, 2021, p. 54)

Desse modo, é possível perceber que o autor elabora um linguajar próprio para o casal Ubu, popularesco, chulo e deliberadamente rasteiro, que opera como instrumento de violência verbal dirigido tanto aos demais personagens quanto ao próprio público, de modo que essa “língua ubuesca” contribui para situar o espectador diante da brutalidade e da violência que atravessam a obra. Tal registro linguístico contrasta fortemente com o falar elevado das figuras nobres, como o Czar e a Rainha, ainda que, em determinados momentos, o próprio casal Ubu ensaie uma adoção artificial de formas mais polidas de expressão, sobretudo após a tomada do poder. No entanto, esse verniz civilizatório revela-se efêmero, rapidamente cedendo lugar ao retorno da grosseria que lhes é constitutiva.

Exemplo do mencionado uso que Jarry faz da interferência na língua para construção de sentidos, a famosa fala inicial, “*Merdre!*”, que deflagrou 15 minutos de vaias na noite de estreia, simboliza essa ruptura ao acrescentar ao palavrão *merde* uma única letra cuja presença

³Informação constante do release de divulgação da peça, disponível em:
<https://www.factoriacomunicacao.com/?pressroom=2922> Acesso em: 04 dez.2025.

foi capaz de desestabilizar convenções linguísticas, morais e estéticas. Ainda no ensaio geral, de acordo com o ator Firmin Gémier (2021 [1896]), primeiro intérprete de *Père Ubu*, a plateia não se furtou a reagir às provocações jarryanais:

você sabe qual é a primeira palavra da peça: ela foi bem recebida. A cena do jantar divertiu o público. Todo mundo ria. Algumas risadas eram constrangidas, outras rendiam aplausos abertos, enfim, ria-se bastante. As cenas do mensageiro, da casa de Ubu, do palácio do rei, da cerimônia do exército, a do massacre, a da caverna com a aparição das sombras, a dos nobres e financistas na grande sala do palácio foram muito bem, isto é, na medida do possível. (Gémier, 2021 [1896], p. 60-61)

Pelo relato de Gémier, é possível perceber que Jarry constrói toda uma cadeia narrativa que, desde a primeira palavra proferida em cena, estabelece um pacto de subversão com o público. Também fazem parte das estratégias linguísticas do autor, o uso de elementos arcaizantes como, por exemplo, a expressão *vous estes*, presente logo na primeira cena do espetáculo e a transição entre formalidade e informalidade evidenciada pelo uso alternado dos pronomes *tu* e *vous* pelo casal Ubu ao longo de toda a peça, também indicativa de uma pretensa *finesse* que os protagonistas não conseguem sustentar.

Já do ponto de vista dramático, *Ubu Roi* articula procedimentos que escapam à lógica do realismo predominante à época. O texto recorre à estilização grotesca, à incoerência deliberada, à paródia e à exacerbação corporal como estratégias para desnudar a arbitrariedade do poder. *Père e Mère Ubu*, por sua vez, constituem uma dupla de tiranos ridículos, movidos por ambição cega, brutalidade e oportunismo; contudo, sua própria hipérbole conduz ao riso e expõe o caráter risível das estruturas hierárquicas que Jarry bombardeia. A peça corrói, assim, tanto a estabilidade do drama burguês quanto a previsibilidade moral das tragédias clássicas, propondo uma estética do excesso que amplifica a força crítica da sátira.

Se o ensaio geral já prenunciava reações exacerbadas, a estreia de *Ubu Roi*, em 1896, provocou uma das recepções mais tumultuadas da história do teatro moderno (Carpeaux, 2021 [1972]). A plateia dividiu-se entre indignação e entusiasmo, e o escândalo rapidamente se tornou parte integrante da fortuna crítica da obra. Entretanto, a reação inicial do público não pode ser dissociada do contexto cultural parisiense da época, marcado por tensões estéticas e políticas, uma vez que a peça contrariava o gosto dominante ao negar a verossimilhança, desestabilizar a lógica narrativa e subverter o decoro linguístico com sua linguagem chula e repleta de palavrões, associada a um imaginário grotesco no qual abundam referências a intestinos, ventre, sangue e fezes. A presença de situações tanto absurdas quanto cruéis como,

por exemplo, o massacre dos nobres, no ato III, colocou texto e encenação em rota de colisão com valores burgueses e expectativas teatrais mais convencionais. O conjunto dessas inovações oriundas do texto aliado às subversões na encenação em si vai, segundo o relato do ator Firmin Gémier (1869-1933), chocar a audiência:

(...) a hostilidade estourou de uma vez na cena que se passa nas catacumbas de Torun. Você lembra que o pai Ubu, rei havia cinco dias, vai ver o capitão Bostadura, que ele mantinha preso. Para substituir a porta da prisão, um ator ficava em pé com o braço esquerdo esticado. Eu botava a chave na mão dele como se fosse uma fechadura. Ele fazia o barulho da cavilha, *cric-crac*, e virava o braço como se abrisse a porta. Neste momento, o público, certamente achando que a piada já tinha durado o suficiente, começou a gritar, a esbravejar: de todos os lados chegavam gritos, xingamentos, vaia e outros barulhos; enfim, de várias maneiras, um protesto que eu nunca tinha ouvido igual. Aquilo ia muito além de toda minha experiência até então – experiência que eu tinha conquistado com peças de vanguarda sempre mal recebidas, porém nunca com a sensação de que o público pode simplesmente parar uma apresentação. (Gémier, 2021 [1896], p. 61)

Essa recepção polarizada confirma o caráter inaugural da peça: ao mesmo tempo em que muitos a consideraram uma afronta à arte, outros reconheceram nela o prenúncio de uma modernidade radical. Ainda sobre a estreia, é preciso pontuar que, além dos efeitos de choque, as ideias de Jarry para a cena ultrapassavam a concepção textual: sua correspondência com o diretor Lugné-Poe permite, nos termos de Guedes (2020),

identificar alguns princípios de sua estética particular. De pronto, Jarry advoga o uso de máscaras e de símbolos: o dramaturgo cita, por exemplo, a ideia do uso de um cavalo de papelão que representasse um cavalo de verdade, assim como a presença de um solado que representasse uma multidão. Em segundo lugar, o autor se põe a favor de um cenário único que não exigisse o levantar e baixar das cortinas - ou seja, uma posição claramente anti-ilusionista. Também propunha que uma pessoa devidamente trajada entrasse em cena para colocar placas localizando a ação. Por fim, expõe duas ideias curiosas: uma delas é a adoção de um “sotaque” ou “tom de voz” especial para a personagem principal; outra é a de um figurino que possuísse uma cor local mínima (...) com vistas a que o sentimento de “eternidade” fosse premente. (Guedes, 2020, p.12)

1.2 A recepção crítica de *Ubu Roi*

Apesar desse estranhamento inicial, com o passar das décadas, *Ubu Roi* ganharia novo estatuto crítico, passando a ser vista não apenas como peça provocadora, mas como matriz para as vanguardas do século XX, como dadaísmo, surrealismo, teatro do Absurdo

(Fernandes, 2007, p. 11); e ainda como texto-chave para compreender a desconstrução do drama tradicional. O crítico literário Otto Maria Carpeaux enfatiza que “nem todos os presentes vaiaram a audácia inédita. Estava presente Mallarmé, o grave Mallarmé, e seu comentário foi uma surpresa: ‘Jarry é poeta’, disse, ‘e com este Ubu rei começa uma nova época’. Foi uma frase profética” (Carpeaux, 2021 [1972], p. 69). Autores como Ionesco e Samuel Beckett, ainda segundo Carpeaux, encontram na irreverência jarryana uma antecipação de sua própria poética desestabilizadora. A figura de *Père Ubu*, com sua tirania grotesca, converte-se em ícone da crítica ao autoritarismo, sendo retomada em diferentes contextos culturais e políticos. A peça, antes rejeitada por sua suposta vulgaridade, passa a ser valorizada pela inventividade formal, pela ousadia temática e pelo impulso de liberação estética que desencadeou.

Além do impacto teatral, *Ubu Roi* instaura um novo modo de compreender o grotesco enquanto categoria estética. A mistura de humor, violência e absurdo produz um efeito de distanciamento crítico que convida o espectador a observar, sob nova perspectiva, os mecanismos do poder e a irracionalidade das instituições. O ativista e filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) recorre a *Ubu Roi* como base para a reflexão sobre poder e autoritarismo:

Creio que existe uma categoria precisa; em todo caso dever-se-ia definir uma categoria precisa da análise histórico-política, que seria a categoria do grotesco ou do ubuesco. O terror ubuesco, a soberania grotesca ou, em termos mais austeros, a maximização dos efeitos do poder a partir da desqualificação de quem os produz: isso, creio eu, não é um acidente na história do poder, não é uma falha mecânica. Parece-me que é uma das engrenagens que são parte inerente dos mecanismos do poder (Foucault, 2021 [1975], p.79).

O grotesco em Jarry desfaz fronteiras entre o sublime e o ridículo, entre a seriedade política e a farsa, instaurando um terreno ambíguo que se tornaria fundamental para o teatro contemporâneo (Esslin, 2018 [1961]). Ao mesmo tempo, o texto mobiliza a tradição da farsa medieval, com sua comicidade burlesca, golpes exagerados, fraturas de linguagem e corporalidade descontrolada. Essa mistura de referências — tragédia, epopeia, drama histórico, farsa, marionete — compõe um tecido dramático híbrido que desafia classificações.

Tudo se passa como se as cenas de Ubu se desdobrassem por meio de um sistema interno de alusões, citações, alterações e jogos de imagem, em que o dramaturgo mobiliza uma vasta memória cultural para submetê-la à crítica

mais corrosiva, seja por simplificá-la até o absurdo, seja por denunciá-la como forma vazia. (Fernandes, 2007, p.15)

Cada elemento clássico é incorporado para ser distorcido, criando um mosaico parodístico que evidencia a artificialidade da autoridade e das convenções literárias. Exemplo disso é a estrutura em cinco atos – reservada à gravidade da tragédia – que Jarry utiliza para compor o deboche cênico que é *Ubu Roi*.

A recepção da peça também revela a capacidade da obra de dialogar com diferentes contextos históricos. Montagens posteriores, em diferentes países, exploram a plasticidade do texto e sua possibilidade de adaptação para distintas realidades sociopolíticas, o que confirma a vitalidade da proposta de Jarry. Em cada nova encenação, *Ubu Roi* renova sua potência crítica, seja pela leitura política do poder despótico, seja pela reflexão sobre a violência banalizada, seja pela ironia com que expõe o absurdo da ordem social. “É uma história de voracidade desenfreada, de personagens sem qualquer freio ético ou equilíbrio. A atualidade do texto é tão grande que não precisamos fazer qualquer pontuação sobre isso na montagem”, conta Daniel Herz, diretor da montagem de 2017, que teve como protagonistas os atores Marco Nanini como Pai Ubu e Rosi Campos como Mãe Ubu⁴.



Figura 2. Marco Nanini e Rosi Campos como o casal Ubu, em montagem de 2017.

Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo⁵.

⁴ Idem.

⁵ Disponível em: <https://www.factoriacomunicacao.com/?pressroom=2922> Acesso em: 04 dez.2025.

Assim, *Ubu Roi* permanece como elemento central na história do teatro moderno, não apenas pela ruptura que entabulou, mas também pela permanência de sua força crítica. O que começou como divertimento estudantil tornou-se obra basilar cuja repercussão ecoa até hoje. A peça inaugura uma sensibilidade estética que desafia convenções, afronta estruturas de poder e abre caminhos para compreensões renovadas sobre o fazer teatral. Sua recepção inicial tumultuada, seguida por uma revalorização crítica consistente, evidencia a profundidade e a complexidade de um texto que, ao mesmo tempo farsesco e revolucionário, inscreve-se como marco das transformações do teatro entre os séculos XIX e XX.

Para melhor situar o leitor deste trabalho e criar as condições necessárias para uma compreensão mais precisa da análise desenvolvida nas seções seguintes, apresentamos, a seguir, uma sinopse comentada da peça, estruturada segundo a divisão em atos, seguida de um breve perfil de Alfred Jarry. Essa apresentação busca, além de recapitular o enredo, destacar elementos cênicos e estéticos que, ao longo da obra, introduzem inflexões significativas no modo como a ação se desenrola. Ao relacionar tais aspectos às camadas de crítica que, a nosso ver, Jarry insere em cada ato, procuramos delinear um quadro interpretativo que servirá de base para a leitura analítica posterior.

1.3 Sinopse comentada dos atos

Ato I — Ascensão do usurpador

O primeiro ato apresenta os protagonistas e instaura o conflito central. *Père Ubu*, incitado por *Mère Ubu*, trama a derrubada do rei Venceslas para assumir o poder. A mecânica dramática é deliberadamente simples, aproximando-se das estruturas de contos populares e farsas, mas permeada pela linguagem inventiva e grotesca característica de Jarry.

Nesse momento é possível observar claramente a paródia de *Macbeth*: *Mère Ubu*, a esposa ambiciosa, insatisfeita com a mediocridade do marido, o seduz com promessas de glória. Contudo, *Père Ubu* é incapaz de encarnar a grandeza trágica; sua ambição é destituída de qualquer profundidade para além de satisfazer seu desejo por objetos infantilóides como um capacete e um guarda-chuva, alimento em quantidade desmedida, riqueza e poder. Essa ausência de tragicidade gera o riso, reforçando a crítica à arbitrariedade do poder.

Ato II — O massacre e a coroação

O segundo ato acompanha a execução do plano. *Père Ubu*, auxiliado por cúmplices, assassina o rei e seus filhos, garantindo a própria ascensão ao trono. A sequência de crimes, descrita com exagero e sem qualquer emoção, desarticula o modelo clássico de tragédia em que a morte do soberano seria um evento dotado de gravidade. Aqui a crítica de Jarry torna-se evidente: ao transformar o regicídio, tema caro à dramaturgia clássica, em uma sucessão de atos grotescos, o autor expõe o absurdo da violência política e revela o vazio moral de quem ocupa o poder.

Ato III — O governo tirânico

Uma vez coroado, *Père Ubu* institui um regime absurdamente opressor. Criam-se novos impostos, juízes são presos, nobres são destituídos e a lógica do Estado é transformada em um mecanismo de exploração pessoal. O exagero das medidas governamentais, que incluem confisco arbitrário de bens e prisões injustificadas, constitui crítica direta às formas autoritárias de poder. Esse ato ecoa novamente Shakespeare, sobretudo os dramas históricos como *Hamlet* ou Ricardo III nos quais a corrupção do poder leva à ruína do reino. No entanto, como sempre em Jarry, o tom é de paródia: a tirania, em vez de suscitar terror, produz riso, expondo a fragilidade das instituições políticas.

Ato IV — Guerra e derrota

A brutalidade do governo desperta revolta interna e alimenta os conflitos externos. O herdeiro sobrevivente da dinastia anterior, retorna com apoio estrangeiro para recuperar o trono. O ato é estruturado como uma paródia de epopeia e teatro histórico: grandes batalhas, alianças, deserções e discursos heroicos surgem apenas para serem subvertidos. A guerra não é representada como luta nobre, e sim como episódio caótico que evidencia a completude da incompetência de *Père Ubu* em todas as esferas. Aqui, Jarry desmonta o imaginário épico, retirando-lhe a grandiosidade e revelando sua artificialidade.

Ato V — Fuga e retorno ao nada

O último ato acompanha a queda do tirano. Derrotado, *Père Ubu* abandona o trono e foge com *Mère Ubu*, prometendo novas aventuras. O desfecho não busca restabelecer a ordem como nas tragédias clássicas, e sim reforçar a circularidade do absurdo na medida em que o tirano não aprende, não se arrepende e não enfrenta catarse: simplesmente continua. Essa ausência

de moralização final constitui ruptura radical com a tradição clássica, uma vez que a peça não oferece reconciliação ou ensinamento, apenas evidencia o vazio do poder e sua recorrente vulnerabilidade ao grotesco.

1.4 O Pai do Ubu: Alfred Jarry

Alfred Jarry (1873–1907) ocupa um lugar singular na história da literatura e do teatro modernos, não apenas pela criação de *Ubu Roi* (1896), mas pela construção deliberada de uma figura autoral que desestabiliza limites entre vida e obra, erudição e provocação, rigor intelectual e desregramento comportamental. Ao longo de uma existência breve e marcada por excessos, Jarry desenvolveu uma poética que antecipa os gestos radicais das vanguardas do século XX, consolidando-se como um dos precursores do absurdo, do grotesco e das experimentações formais que transformariam o teatro ocidental (Carpeaux, 2021 [1972]).

Nascido em Laval, na Bretanha, em 1873, Jarry recebeu uma formação que combinava disciplina escolar rígida e imersão precoce na cultura literária francesa. Sua infância e adolescência foram marcadas por transferência constante entre cidades e ambientes educacionais diversos — Rennes, Paris, Saint-Brieuc — o que, paradoxalmente, parece ter contribuído para o surgimento de uma mente independente, hostil às convenções e fascinada pelo potencial subversivo da linguagem. No *Lycée de Rennes*, Jarry encontrou o terreno fértil que daria origem ao mito de *Pai Ubu*: um grupo de alunos irreverentes, um professor autoritário e um universo de jogos verbais, sátiras internas e criações coletivas (Fernandes, 2007). Esse ambiente escolar, ao mesmo tempo opressivo e fecundo, representa a matriz imaginária de *Ubu Roi*, transformando o cotidiano em matéria dramatúrgica e inaugurando uma prática literária fundada na paródia e na deformação.

A mudança para Paris aprofunda o contato de Jarry com certos círculos literários, especialmente com o simbolismo e o decadentismo característicos do final do século XIX. Instala-se na capital em um momento de intensa ebulição artística, frequentando cafés, editoras, livrarias e revistas que fomentavam o debate cultural. Jarry circula entre escritores, pintores e críticos, desenvolvendo sua reputação como jovem brilhante, dotado de humor corrosivo, inteligência aguda e um senso de teatralidade pessoal que, mais tarde, ele mesmo transformaria em estratégia autoral (Apollinaire, 2021,[1909]). É nesse contexto que encena *Ubu Roi*, ainda muito jovem, e rapidamente se torna figura de culto e controvérsia.

Mesmo inserido em ambientes intelectualizados, o autor constrói deliberadamente a persona de artista marginal: boêmio, excêntrico, indisciplinado, adepto de comportamentos extremos e do consumo excessivo de álcool, especialmente absinto, que ele proclamava ser instrumento de lucidez criativa. Além disso, a percepção da bicicleta como extensão do corpo, que ele utilizava para percorrer Paris em velocidade e para comparecer armado a compromissos sociais, revela o quanto Jarry cultivava uma fusão entre vida e ficção. Ele não apenas escrevia personagens absurdos: vivia de modo a incorporá-los. Sua arma de estimação, frequentemente carregada em banquetes literários, tornou-se símbolo dessa teatralização da existência que rompia com as convenções burguesas. O ator Firmin Gémier, em seu relato *A criação do Rei Ubu*, descreve a aparência física e um pouco da personalidade mordaz do jovem Jarry: “ele era um rapaz moreno, jovem, que parecia ter trinta anos, mas só tinha 23. Lembrava um pouco [René] Fauchois, com uma cabeça mais redonda. Um rapaz fascinante, que às vezes se rendia à arte de parecer cruel. Fazia piadas terríveis...” (Gémier, 2021, [1921], p.60).



Figura 3. Jarry em Corbeil, França (1898). Autor: desconhecido.⁶

⁶ Disponível em: <https://placeauvelo.org/events/sur-les-traces-dalfred-jarry/>. Acesso em: 10 dez.2025.

Jarry é também o fundador da patafísica, “ciência das soluções imaginárias”, uma filosofia irônica que parodia a racionalidade científica e que busca explorar o insólito, o absurdo e o irracional como dimensões legítimas do conhecimento humano.

De acordo com Jarry, *a pataphysica* é comparável ao estado que se produz no sonho. A verdade é que a aplicação de seus princípios transforma a vida do dramaturgo em algo semelhante a uma ficção teatral, que acaba por levá-lo ao abandono completo da realidade, em favor de um mundo de alucinação. (Fernandes, 2007, p.25)

A patafísica, portanto, talvez constitua a chave para compreender o gesto radical de Jarry: deslocar o eixo da lógica, colocar em crise a causalidade tradicional e assumir a ficção enquanto princípio organizador do mundo. Essa perspectiva atravessa toda a sua obra e manifesta-se de modo exemplar em *Ubu Roi*, cuja linguagem deformada e cujas situações ilógicas revelam uma profunda crítica aos sistemas de poder, à moralidade vigente e às pretensões de racionalidade do discurso civilizado.

Estendendo o alcance da sua criação com a construção do ciclo Ubu, Jarry evidencia o caráter sistemático dessa inventividade. O primeiro volume, *Ubu Roi*, inaugura a estética do excesso, combinando o grotesco, a paródia e a agressão verbal como estratégias de desconstrução do discurso político. Seguem-se Ubu cornudo (*Ubu cocu*, 1897), Ubu acorrentado (*Ubu enchaîné*, 1900), Ubu sobre a colina (*Ubu sur la butte*, 1901) e Almanques do Pai Ubu (1899 a 1901), textos que, embora diversos em forma e intenção, continuam a explorar a figura do tirano ridículo como metáfora das estruturas autoritárias e da irracionalidade humana (Fernandes, 2007). Obcecado pela própria criação, Alfred Jarry também expande o universo Ubu para outras linguagens como a literatura, a crítica, e o desenho, criando um sistema de referências internalizadas, quase mitológico.

É importante frisar que a aparente frivolidade de Jarry esconde, contudo, um autor de sólida formação erudita. Leitor atento de Shakespeare, ele absorve da tragédia elisabetana o gosto pela violência estilizada, pela ambiguidade moral, pela linguagem expansiva e pela teatralidade grotesca. De *Macbeth*, extrai o eixo central de *Ubu Roi* : ambição desmedida, golpe palaciano e tirania sanguinária, transformando tudo isso em paródia e ridicularização. O diálogo com *Édipo Rei* , de Sófocles, surge em sua reescritura da tragédia enquanto forma simbólica não mais regida pelo destino, mas pela arbitrariedade absurda das ações humanas. Ao deslocar esses modelos clássicos para o terreno do grotesco, Jarry revela sua capacidade de destruição criativa: respeita as referências ao mesmo tempo em que as subverte. Guillaume

Apollinaire (1880-1918), contemporâneo do autor, um dos escritores mais importantes das vanguardas do início do século XX, atuando também como crítico de arte, descreve o dramaturgo:

Alfred Jarry foi um homem de letras como raramente se vê. Dos pequenos gestos às palhaçadas, tudo era literatura. É que ele era criado nas letras e em nada mais. E de que maneira admirável! Um dia, alguém disse perto de mim que Jarry foi o último autor burlesco. Que erro! Pensando assim, a maior parte dos autores do século XV, e uma grande parte do século XVI seriam apenas burlescos. A palavra não é suficiente para designar os produtos mais raros da cultura humanista. Não há termo que se aplique a essa alegria particular em que o lirismo se torna satírico, em que a sátira, se debruçando sobre a realidade, ultrapassa tanto seu tema que o destrói e sobe tão alto que a poesia mal pode alcançá-la, enquanto o trivial salta aos olhos e, por um fenômeno inexplicável, torna-se necessário. (Apollinaire, 2021,[1909], p.66)

Há, portanto, no gesto jarryano um duplo movimento: se por um lado, ele retoma a tradição literária com profundidade crítica, por outro, implode suas estruturas para produzir um universo dramatúrgico que não se sustenta na verossimilhança nem na lógica aristotélica. Essa ruptura revela-se fundamental para a emergência das vanguardas, especialmente no teatro. Jarry é precursor direto do teatro do Absurdo, antecipando Ionesco, Beckett, Adamov e outros autores que desenvolverão, décadas mais tarde, uma poética centrada na irracionalidade, na repetição, no vazio e na crítica às estruturas rígidas do sentido (Esslin, 2018 [1961]).

A recepção à sua obra, entretanto, sempre foi ambivalente. A estreia tumultuada de *Ubu Roi*, marcada por vaias, aplausos, insultos, risos e perplexidade, tornou-se parte da mitologia que cerca o autor. O escândalo não apenas validou a ousadia estética da peça como também consolidou Jarry como figura, no mínimo, controversa: simultaneamente rejeitado e admirado, subversivo e cultuado. Ao longo do século XX, sua obra foi progressivamente reavaliada, passando a ocupar um lugar de destaque na história do teatro e da literatura. Hoje, mais de um século após a sua morte, Jarry é reconhecido como inventor de uma estética da ruptura que influenciou profundamente as vanguardas históricas e os movimentos experimentais posteriores. Nas palavras do crítico Otto Maria Carpeaux,

É indiscutível a influência profunda que Jarry exerceu sobre toda a vanguarda francesa: sobre a poesia das grandes cidades e da vida cotidiana, de Léon-Paul Fargue; sobre a poesia de humour noir de Audiberti; sobre as audaciosas experiências linguísticas de Michaux; sobre Blaise Cendrars, que transmitiu uma centelha de irreverência jarriniana ao modernismo paulista; sobre Fernand Lot, que dedicou a Jarry um estudo notável, só superado, depois, pela monografia da escritora suíça Carola Giedion-Walcker, que foi amiga de Joyce e

Apollinaire. Desde então, o antiliterato Alfred Jarry tem, paradoxalmente, garantido seu lugar na história da literatura moderna. Ubu é rei coroado e ungido de uma vanguarda que já deixou de ser vanguarda (Carpeaux, 2021 [1972], p.71).

Sua morte precoce, aos 34 anos, resultado da combinação de pobreza extrema, abuso de álcool e complicações de saúde negligenciadas, reforça o mito do artista que consumiu a si mesmo em nome da criação.

Ele vivia mal, se alimentando em Paris de costeletas de cordeiro cruas e conservas de pepino. Ele me garantiu que, para compensar o estômago, costumava beber antes de dormir um copo cheio de uma mistura estranha de vinagre e absinto, à qual ele adicionava ainda uma gota de tinta de caneta (Apollinaire, 2021 [1909], p.66).

Contudo, reduzir Jarry à imagem do boêmio insensato seria ignorar a complexidade de seu projeto intelectual. Sua obra revela uma consciência crítica aguda, um domínio sofisticado da tradição literária e uma capacidade extraordinária de sintetizar humor, filosofia e experimentação formal. Jarry não apenas scandalizou seu tempo: com a criação de *Ubu Roi* deu início a uma nova maneira de compreender o fazer teatral como ferramenta de crítica, invenção e questionamento permanentes.

Assim, a existência de Alfred Jarry pode ser compreendida como a confluência entre biografia, estética e gesto performativo uma vez que, em determinado momento, ele se dispõe a **ser Ubu**. “Tornando-se famoso por essa caricatura demolidora, Jarry acabou identificando-se com sua vítima, andando como Ubu e falando como Ubu. Foi sua máscara para defender contra amigos e inimigos íntimos sua *privacy* vulnerável e vulnerada” (Carpeaux, 2021 [1972], p.71). Sua vida encenada, sua escrita experimental e seu pensamento patafísico formam um conjunto coerente que redefine o papel do autor na modernidade: há lógica no caos em que o autor constrói a própria obra. Criador de personagens grotescos e genial manipulador das formas literárias, Jarry permanece como figura indispensável para a compreensão das transformações que conduziram o teatro ao século XX. *Ubu Roi*, nascido de uma brincadeira escolar, tornou-se símbolo de uma revolução estética que continua a ecoar — e o próprio Jarry, com sua vida breve e intensa, permanece como personificação dessa ruptura radical.

A próxima seção será dedicada à caracterização das três (re)traduções de *Ubu Roi* para o português brasileiro analisadas neste trabalho — aquelas elaboradas por Ferreira Gullar (1972), Sérgio Flaksman (2007) e Bárbara e Gregório Duvivier (2021). Para isso, apresentaremos uma breve contextualização histórica de cada versão, acompanhada de

informações sobre seus elementos paratextuais como capa, prefácio e textos adicionais, além de uma consideração sobre o perfil das editoras e dos tradutores envolvidos. Com isso espera-se embasar análises futuras sempre que necessitem recorrer a esses elementos.

1.5 As (Re)traduções de *Ubu Roi* no Brasil

Embora não seja o foco central deste trabalho desenvolver um panorama exaustivo das encenações brasileiras de *Ubu Roi*, consideramos relevante registrar alguns marcos representativos de sua recepção no país, antes de apresentarmos as (re)traduções aqui analisadas. Isso se justifica, entre outros motivos, pelo fato de que muitas montagens foram realizadas a partir de “adaptações” cênicas que não mencionam a tradução utilizada, ou porque o próprio encenador assume a tarefa de traduzir, sem necessariamente publicar sua versão. Essa prática dialoga diretamente com observações de Millôr Fernandes, ele mesmo tradutor teatral, que critica o recorrente uso do termo adaptação no âmbito teatral, afirmando:

Aos poucos foi-se adotando, entre nós, o costume de, em qualquer tradução, a mais pobre e simplória, se juntar o epíteto de adaptação. Claro, em geral o tradutor pode traduzir tão mal que acabe mesmo fazendo uma adaptação – de novo; como Monsieur Jourdain fazia prosa – sem saber. Mas a expressão adaptação só será razoável quando parte ponderável da linguagem original for modificada, seja nas palavras propriamente ditas, seja na localização, mudança de época, cortes de cenas ou de personagens, acréscimos dos mesmos, enfim, modificações essenciais. Isso, levado ao extremo de uma recriação total, pode ser tido como inspirado em, coisa que o autor, a seu critério, pode explicitar ou não (Fernandes, 2018, p.138).

Diante disso, apresentamos a seguir um breve percurso de encenações selecionadas, apenas como recorte ilustrativo do modo como *Ubu Roi* tem sido apropriado e reinterpretado ao longo das últimas décadas no Brasil.

A primeira tradução localizada de *Ubu Roi* para fins de montagem teatral no Brasil é a de Gianni Ratto, utilizada em 1969 para uma encenação em teatro de marionetes dirigida por ele e apresentada no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. A crítica ao espetáculo, publicada no livro *Amor ao Teatro*, de Sábato Magaldi, destaca a força provocadora da peça, afirmando tratar-se de “o mais poderoso antídoto do teatro contra a burrice e a incompreensão. E não será difícil ver na obra, escrita em fins do século passado, todas as audácias estilísticas do teatro de vanguarda” (2015, p.88). Essa montagem inaugura, no país, um movimento de apropriação cênica que combina irreverência estética, experimentação e leituras muito próprias do universo jarryano.

Três anos depois seria publicada, em 1972, a tradução de Ferreira Gullar, pela Editora Civilização Brasileira, uma das versões que integram o *corpus* deste trabalho. Apesar de sua circulação editorial, não encontramos registros de montagens associadas diretamente a essa tradução especificamente naquele período.

Em 1975, o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* apresentou, no Teatro Cacilda Becker (Rio de Janeiro), uma adaptação dirigida por Hamilton Vaz Pereira⁷. Trata-se de um exemplo emblemático das montagens que não especificam se sua base textual provém do original francês ou de alguma tradução existente, reforçando a percepção de Zardo (2012, p. 157) sobre a frequente opacidade dos processos de adaptação para o teatro e a ocorrência de encenações “sem que a referência ao nome do tradutor apareça no cartaz ou até no programa” (Zurbach, 2007, p. 24).

Uma década depois, em 1985, surge uma das montagens mais célebres da peça: *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, dirigida por Cacá Rosset e apresentada no Teatro João Caetano (São Paulo)⁸. Nessa produção, Rosset assume simultaneamente tradução, adaptação (a partir de vários textos de Jarry) e direção. A cenografia de Lina Bo Bardi e o expressivo conjunto de prêmios recebidos⁹ pelo espetáculo consolidam essa encenação como um marco na história de *Ubu Roi* no Brasil, tanto pela ousadia estética quanto pela forte assinatura autoral.

Em 1988, há registro de uma montagem em Porto Alegre, cuja tradução (não publicada) é atribuída à dupla Birgit Braatz e Tânia Berkopf¹⁰, novamente evidenciando o caráter instável e frequentemente não formalizado dos processos de tradução para o palco. Alguns anos mais tarde, em 1995, o Festival de Inverno de Ouro Preto apresentou uma versão

⁷ UBU. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/182559-ubu>. Acesso em: 06 de dezembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

⁸ UBU, *Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/183576-ubu-folias-physicas-pataphysicas-e-musicaes>. Acesso em: 06 de dezembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

⁹ Direção: Cacá Rosset (Prêmios Molière, APCA, APETESP e Troféu Mambembe) e Cenografia: Lina Bo Bardi (Prêmios Mambembe e Governador do Estado). Fonte: UBU, *Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/183576-ubu-folias-physicas-pataphysicas-e-musicaes>. Acesso em: 06 de dezembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

¹⁰ UBU Rei. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/190074-ubu-rei>. Acesso em: 06 dez. 2025

encenada pelo Grupo Giramundo, dirigida por Elvécio Guimarães, sem indicação do tradutor ou do adaptador do texto utilizado¹¹.

A peça voltaria a ganhar grande visibilidade em 2017, quando estreia uma nova montagem com Marco Nanini, Rosi Campos, que participou da montagem de 1985 como Mãe Ubu, e a Companhia dos Atores de Laura, sob direção de Daniel Herz¹². A tradução e adaptação dessa versão são de Leandro Soares, situando-a entre as mais recentes iniciativas de recriação do texto direcionadas à encenação.

Em 2021, em São Paulo, acontece a estreia de outra leitura contemporânea de *Ubu Roi*, dirigida por Armando Liguori Júnior, com tradução e concepção de Augusto Marin, que também integra o elenco, interpretando Pai Ubu, ao lado da atriz Esther Góes¹³. A montagem reforça o interesse continuado pela obra e sua adaptabilidade às tensões políticas e estéticas do presente. Por fim, em 2022, o grupo campinense *Os Geraldos* apresentou sua versão dirigida por Gabriel Villela, utilizando explicitamente a tradução de Bárbara e Gregório Duvivier (2021)¹⁴, uma das retraduições analisadas neste estudo. Essa montagem marca uma rara ocasião em que a tradução contemporânea não apenas é utilizada, mas também mencionada nos materiais de divulgação, contribuindo para a visibilidade do trabalho dos tradutores.

Consideradas essas incursões cênicas, que ilustram a diversidade das recepções de *Ubu Roi* no Brasil, passamos agora para a apresentação das traduções que constituem o *corpus* deste trabalho. Partimos do entendimento de que, se as montagens podem revelar diferentes modos de apropriação do texto, as (re)traduções oferecem um campo igualmente rico para observar como escolhas linguísticas, estilísticas e editoriais moldam a leitura e encenação da obra. A seguir, apresentamos as três (re)traduções selecionadas, cada uma situada em seu contexto específico de produção e circulação.

¹¹ UBU Rei. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/188963-ubu-rei>. Acesso em: 06 dez. 2025. Verbetes da Enciclopédia.

¹² Informações divulgadas pela assessoria de imprensa do espetáculo. Disponível em: <https://www.factoriacomunicacao.com/?pressroom=2922> Acesso em: 06 dez. 2025

¹³ Informação disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/ubu-rei-2/> Acesso em: 06 dez. 2025

¹⁴ Informações constantes no site oficial do grupo: www.osgeraldos.com.br. Acesso em: 06 dez. 2025.

1.5.1 Ferreira Gullar (1972)

A primeira tradução analisada neste trabalho foi efetuada por Ferreira Gullar e publicada pela Editora Civilização Brasileira em 1972, como parte da *Coleção Teatro Hoje*, editada sob a direção do também dramaturgo Dias Gomes (1922- 1999). Recente trabalho apresentado pelo pesquisador Henrique Brener Vertchenko, da Universidade Federal de Minas Gerais, no 33º Simpósio Nacional de História, em julho de 2025, destaca o tamanho e importância da coleção:

Lançando quase 40 títulos entre 1966 e 1984, a coleção foi responsável por divulgar importantes nomes tanto da dramaturgia (como Oduvaldo Vianna Filho, Millôr Fernandes, Jorge Andrade, Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri, August Strindberg, Alfred Jarry e Jean Genet) quanto da teoria teatral (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Piscator, Grotowski, Augusto Boal). (Vertchenko, 2025, p.)¹⁵

Além disso, a pesquisa, ainda em andamento, aborda o sucesso editorial da iniciativa, enfatizando o posicionamento do editor Ênio Silveira e se debruçando sobre a atuação de Dias Gomes na curadoria da coleção e sua importância na formação do cânone teatral nacional, a despeito da censura imposta pela ditadura cívico-militar.

A proposta de Dias Gomes pôde interferir na oferta e leitura de textos dramáticos no Brasil daqueles anos. (...) valendo-se do destaque da Civilização Brasileira – dirigida por Ênio Silveira – no seu enfrentamento aberto ao regime, em que pese os limites da censura, a coleção Teatro Hoje obteve grandes sucessos editoriais, pautando em certa medida aquilo que deveria ser primordialmente lido em matéria de teatro. Ao mesmo tempo, devido à sua relativamente longa duração, abarcando tanto o recrudescimento da repressão quanto a abertura política, a série acaba por ecoar as mudanças em estratégias e preocupações da esquerda. Nessas condições, eram lançadas bases para a construção de cânones recorrentes em nossos estudos teatrais, a exemplo de Calabar, de Chico Buarque e Ruy Guerra; Gota d'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes; Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri; O pagador de promessas e O santo inquérito, de Dias Gomes; O Balcão, de Genet; Senhorita Júlia, de Strindberg; e Ubu rei ou Os Poloneses, de Jarry. (Vertchenko, 2025, p.)¹⁶

¹⁵ **Ler teatro na Editora Civilização Brasileira: a coleção Teatro Hoje (1966-1984).** Trabalho apresentado por Henrique Vertchenko no 33º Simpósio Nacional de História, em julho de 2025. Disponível em: https://www.snh2025.anpuh.org/atividade/view?q=eyJwYXJhbXMiOiJ7XCJJRF9BVEIWSURBREVCjpcJi2MFwifSIzImgiOiIxZjQxZDY3OWU1OTMxNmExMjBmNzk4MjE0MTFiZDY3ZCJ9&ID_ATIVIDADE=260
Acesso em: 06 dez.2025

¹⁶ *Idem*

A publicação adota o título **Ubu Rei ou os poloneses**, bem próximo ao original de Jarry, *Ubu Roi*, ou *Les Polonais*, e a capa apresenta uma composição efetuada a partir do desenho original de Jarry.

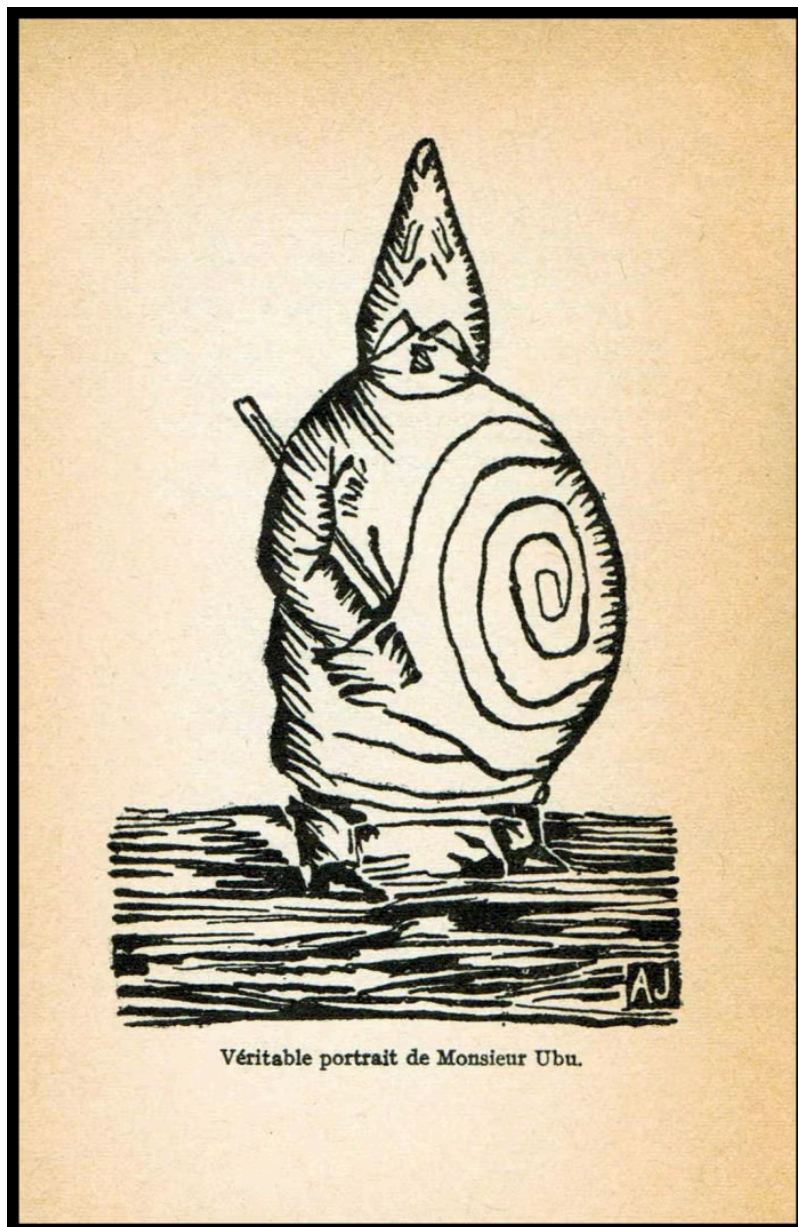


Figura 4. Père Ubu, por Alfred Jarry.¹⁷

¹⁷ Fonte: Universal History Archive/Universal Images Group via Getty Images. Disponível em: <https://www.ft.com/content/c6e4513e-57b8-11ea-abe5-8e03987b7b20>. Acesso em 05 dez.2025.



Figura 5. Capa da edição de 1972. Fonte: arquivo pessoal.

A edição inclui ainda o texto *Happening Ubu*, do crítico e jornalista Otto Maria Carpeaux (1900 - 1978), no qual o autor revisita a vida e a obra de Jarry e situa a estreia de *Ubu Roi* como um verdadeiro acontecimento cultural. Carpeaux (1972) examina também as influências exercidas por Jarry sobre as vanguardas posteriores, bem como a pertinência e a atualidade do texto no momento de sua publicação.

O volume apresenta, além disso, diversos desenhos do próprio Jarry representando Ubu, bem como um retrato do autor elaborado por Lucien Lantier (1879 - 1960). Preserva-se também, em francês e sem tradução, a dedicatória a Marcel Schwob, importante figura do meio literário da época, caracterizada por um jogo de palavras e pela presença de um arcaísmo (analisados neste trabalho) que reforça sua especificidade estilística.

Em 18 de agosto de 2025, a Editora José Olympio, integrante do Grupo Record, que incorporou a seu acervo os títulos da Editora Civilização Brasileira, fez um novo lançamento da tradução de Gullar, com o título *Ubu Rei*, juntamente com o seguinte material de divulgação:

Esta edição da José Olympio conta com tradução de Ferreira Gullar, um dos maiores poetas da língua portuguesa. Gullar, ele mesmo um grande admirador da inventividade de Jarry, realizou esta tradução por vontade própria, sem encomenda. Seu gênio poético é perceptível nas tiradas cômicas e na transcrição dos neologismos, caros ao francês e a seu tradutor brasileiro. Cacá Rosset, outro entusiasta da irreverência de Jarry, assina o prefácio da edição, que se completa com capa e projeto gráfico do premiado estúdio de design Casa Rex.¹⁸

O material publicitário também se vale de citações de críticos e poetas para enaltecer a tradução de Gullar e o gênio de Jarry: “Jarry é poeta, e com este Ubu rei começa uma nova época” – Stéphane Mallarmé ; “A maioria das traduções que fiz foi encomendada. Só o Ubu rei é que fiz por minha espontânea vontade.” – Ferreira Gullar ; “Alfred Jarry foi um escritor como raramente se é. suas menores ações, suas traquinagens, tudo isso era literatura.” – Guillaume Apollinaire; “Ubu é o exercício do poder através da desqualificação explícita de quem o exerce.” – Michel Foucault¹⁹

¹⁸ Disponível em:

https://www.amazon.com.br/Ubu-rei-poloneses-Alfred-Jarry/dp/6558471906/ref=pd_sbs_d_sccl_1_1/146-6526348-6560739?pd_rd_w=Pohdz&content-id=amzn1.sym.53b2f13e-ab3a-40f2-aab9-7e4b988d3762&pf_rd_p=53b2f13e-ab3a-40f2-aab9-7e4b988d3762&pf_rd_r=N3B6ZDXE08DQTY078XW4&pd_rd_wg=g4ZuA&pd_rd_r=a4610dec-1bba-4d81-8cbb-6aa0750232d4&pd_rd_i=6558471906&psc=1#detailBullets_feature_div Acesso em 06 dez.2025

¹⁹ *Idem*

A mesma edição, além de uma breve sinopse da peça, traz ainda impressas na contracapa as citações já mencionadas do próprio Gullar, de Apollinaire e de Foucault. O prefácio é de Cacá Rosset, diretor da famosa montagem do Teatro do Ornitórrinco, de 1985, já mencionada neste trabalho, na qual também atuou no papel de Pai Ubu, ao lado de Rosi Campos como Mãe Ubu e cenário assinado por Lina Bo Bardi. Além disso, a publicação também conta com capa e projeto gráfico do premiado estúdio de design Casa Rex.



Figura 6. Capa e contracapa da reedição de 2025. Editora José Olympio.

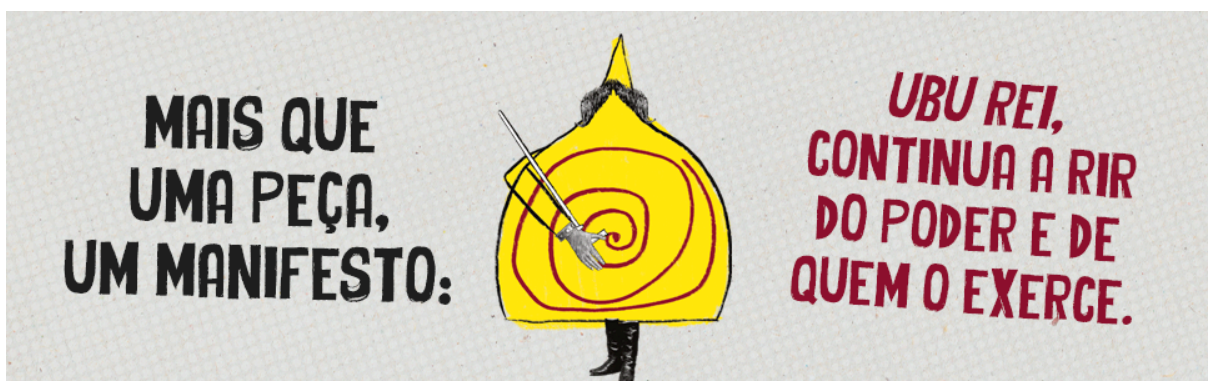


Figura 7. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.

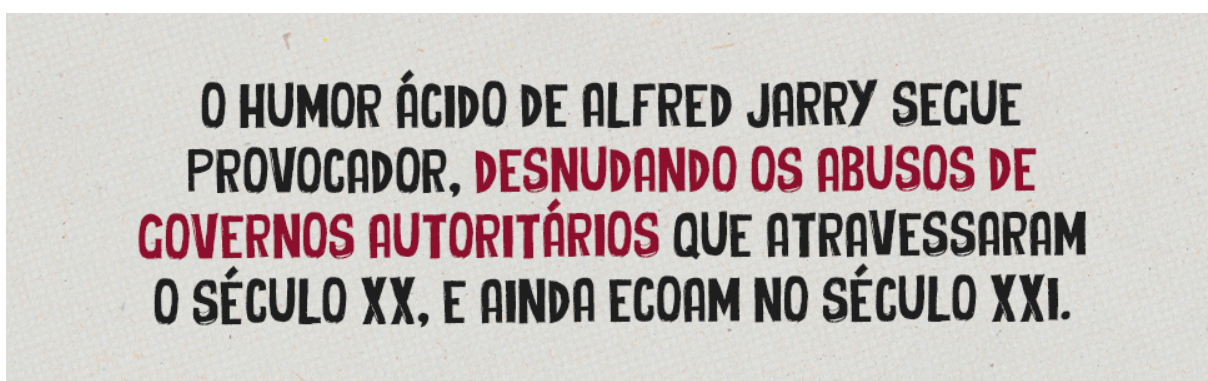


Figura 8. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.

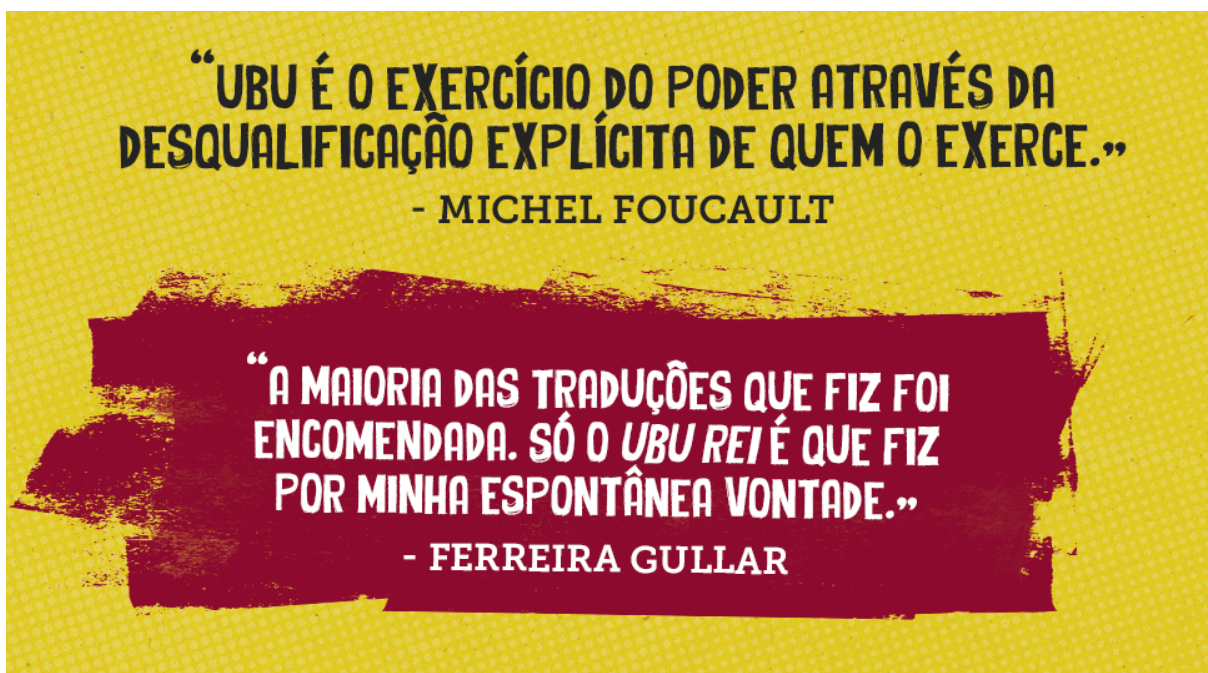


Figura 9. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.

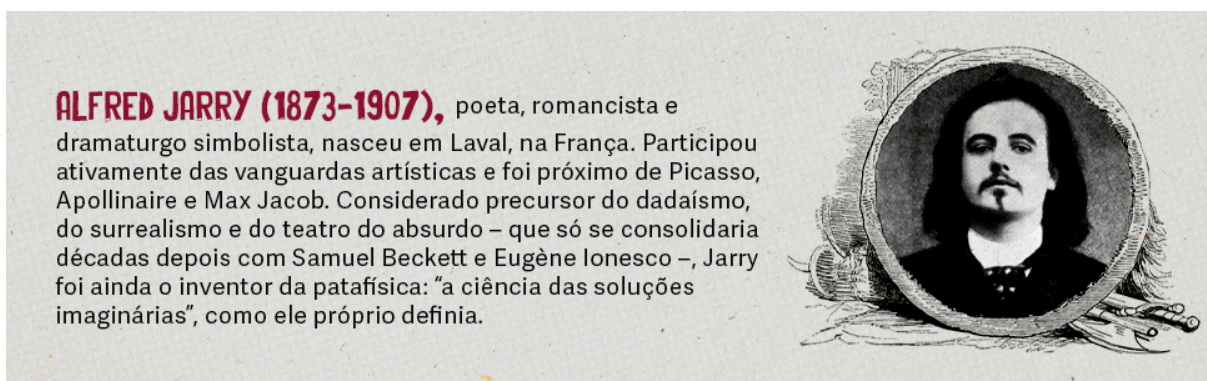


Figura 10. Material publicitário da reedição de 2025. Editora José Olympio.

1.5.1.1 A Editora Civilização Brasileira

A Editora Civilização Brasileira, criada em 1929, consolida-se alguns anos mais tarde como um selo dedicado à ficção e à produção não didática dentro da Companhia Editora Nacional, fundada por Monteiro Lobato (1882 – 1948). Contudo, é somente a partir de 1948, com a gestão de Ênio Silveira (1920 – 1996), que ela passa a adquirir o perfil editorial que a tornaria uma referência no país: uma forte aposta na literatura brasileira e uma atuação marcada por posicionamento político explicitamente contrário à ditadura militar. Sob a direção de Silveira, a casa editorial experimenta um crescimento significativo, ampliando de forma expressiva o número de títulos publicados ao longo das décadas de 1950 e início dos anos 1960.

Durante o regime militar, a editora e seu diretor se tornam alvos constantes de perseguição (França, 2020). Silveira é detido diversas vezes, e os livros da editora sofrem apreensões e destruições frequentes, culminando, em 1970, em um incêndio que devastou a sede e sua principal livraria no centro do Rio de Janeiro — um espaço que, até então, funcionava como ponto de encontro de escritores, intelectuais e opositores do governo. Desses encontros nasceria, em meados da década de 1960, a revista *Civilização Brasileira*, que circulou até 1968, reunindo reflexões de diferentes campos do saber. Interrompida pela censura, a publicação retorna em 1978 sob o título *Encontros com a Civilização Brasileira*, permanecendo ativa até o final dos anos 1980.

Entre seus projetos mais emblemáticos destaca-se a *Coleção Vera Cruz*, dedicada à literatura brasileira, responsável por lançar centenas de títulos e divulgar autores que se tornariam nomes importantes no cenário literário nacional como Campos de Carvalho (1916 - 1998), Antonio Callado (1917 - 1997), José J. Veiga (1915 - 1999), Dalton Trevisan (1925 - 2024), Carlos Heitor Cony (1926 - 2018), Autran Dourado (1926 - 2012), Sergio Sant'anna (1941 - 2020), João Ubaldo Ribeiro (1941 - 2014), entre outros. A partir de meados dos anos 1970, já enfrentando dificuldades financeiras, a editora é incorporada ao BNDES, o que possibilita sua reorganização. Após a morte de Ênio Silveira,

em 1996, a editora passa por novas mudanças de propriedade até integrar o Grupo Record, ampliando novamente seu catálogo e mantendo-se como uma marca tradicional no campo editorial brasileiro.

1.5.1.2 O tradutor Ferreira Gullar (1921 - 2016)

Nascido em São Luís, Maranhão, Ferreira Gullar tornou-se uma das figuras intelectuais mais importantes da cultura brasileira do século XX, atuando não apenas como poeta, mas também como crítico de arte, dramaturgo, tradutor e articulador de debates estéticos e políticos. Sua atuação em áreas tão diferentes como literatura, artes visuais, jornalismo cultural e teatro contribuiu para a formação de uma perspectiva crítica singular, marcada pela reflexão sobre os processos de criação artística e sobre o papel social da arte.

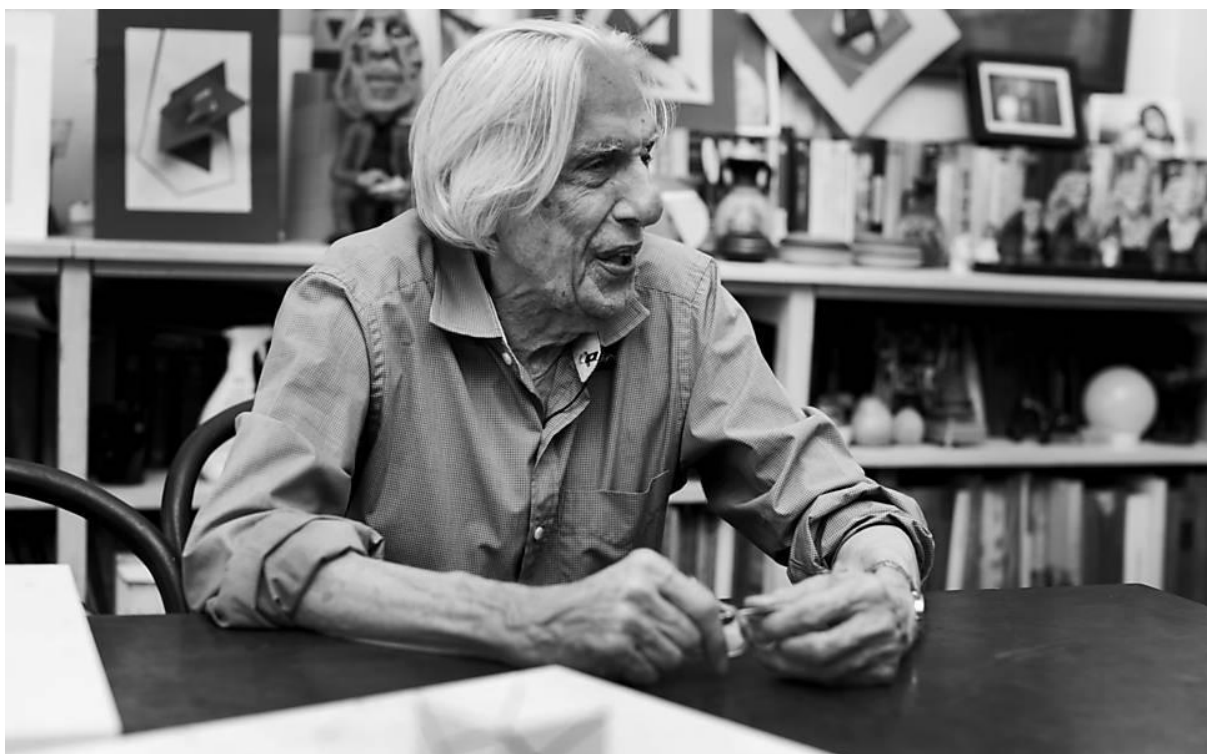


Figura 11. Foto: Marcelo Magalhães / Divulgação

Sua atuação como tradutor para o teatro insere-se no contexto mais amplo de sua militância cultural. A partir da década de 1960, especialmente com a criação do Grupo Opinião — ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Thereza Aragão, Pichin Pla, entre outros —, Gullar passou a traduzir, adaptar e reescrever textos teatrais que dialogavam com o momento político do país. Sua tradução de *Ubu Roi*, buscava conciliar fidelidade ao

gesto dramaturgicamente original com um forte impulso de atualização crítica, orientado pela urgência de comunicação com o público brasileiro sob a ditadura militar, de modo que a análise de sua prática tradutória revela uma concepção de tradução teatral como intervenção: um espaço de mediação estética e, ao mesmo tempo, de posicionamento político. O crítico Otto Maria Carpeaux, ao analisar as características inovadoras da poética de Jarry, afirma:

Precursor ele foi, em primeira linha, da vanguarda poética, e é justo, portanto, que a tradução de *Ubu rei* [da edição de 1972] tenha sido confiada a Ferreira Gullar, um dos maiores poetas de vanguarda brasileira e autor de um livro original e indispensável sobre o papel das vanguardas em país subdesenvolvido como o nosso. (Carpeaux, 2021 [1972], p.73)

Sobre a peça, Gullar declarou: “A maioria das traduções que fiz foi encomendada. Só *Ubu Roi* é que fiz por livre e espontânea vontade” (Gullar, 1998, p. 50). Já a tradução de *Cyrano de Bergerac*, peça de 1897 – escrita por Edmond Rostand (1868 - 1918) em “versos predominantemente alexandrinos, o alexandrino clássico formado de dois hemistíquios, dois versos de seis sílabas, com cesuras nas 6º e 12º sílabas” (Cochar Magalhães, 1993, p. 181) –, foi encomendada pelo ator Antônio Fagundes e encenada em 1985, sob a direção de Flávio Rangel, no Teatro Cultura Artística, em São Paulo. Por esse trabalho, Gullar receberia o Prêmio Molière de 1985, principalmente por efetuar uma recriação do original totalmente rimada em versos decassílabos, segundo ele, mais adequados ao coloquialismo brasileiro e mais palatável ao público nacional. (Gullar, 1998, p. 50). O poeta também traduziu *Antígona*, de Sófocles, levada aos palcos em 1969 pelo Grupo Opinião, sob a direção de João das Neves²⁰ e *O país dos elefantes*, de Louis-Charles Sirjacq, em 1989, além de publicar a peça *Um rubi no umbigo*, de sua autoria, em 1978, pela Editora Civilização Brasileira.

O engajamento político sempre foi um eixo estruturante de sua produção. Ligado ao Partido Comunista Brasileiro, ao qual filiou-se em 1964, um dia após o golpe militar, Gullar defendia o teatro e a poesia como instrumentos de conscientização e resistência. A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), escrita em parceria com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e premiada nacionalmente, exemplifica essa articulação entre criação artística e crítica social. O golpe de 1964 e o subsequente endurecimento do regime o levaram à clandestinidade e, em seguida, ao exílio na União Soviética, no Chile, no Peru e na Argentina, período em que intensificou sua reflexão sobre o sentido político das artes e sobre

²⁰ ANTÍGONA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/183259-antigona>. Acesso em: 01 de dezembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

os limites das utopias revolucionárias. A experiência dos anos que Gullar passou fora do Brasil foi retratada no livro de memórias *Rabo de foguete - Os anos de exílio* (Gullar, 1998), publicado em 1998. O retorno ao Brasil, em 1977, foi marcado pela prisão, seguida de tortura, a qual gerou intensa pressão internacional pela soltura do poeta.

Já como pensador das artes, Gullar desempenhou papel fundamental no debate estético do Brasil das décadas de 1950 e 1960. Participou inicialmente do movimento da poesia concreta, ao lado dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, mas sua ruptura com o rigor formalista o conduziu à formulação do neoconcretismo, movimento no qual, em conjunto com Lígia Clark e Hélio Oiticica, defendia a centralidade da experiência sensível e a participação do corpo no processo artístico. Segundo o autor, “ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos decifrados – os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir nele, novas significações” (Gullar, 1998, p. 246). Seus ensaios, publicados em jornais de grande circulação, abordam desde teoria da poesia até crítica de artes plásticas, sendo orientados por uma compreensão da arte como prática viva, atravessada pelo mundo histórico.

Em paralelo às atividades críticas e políticas, Gullar consolidou-se como um dos mais importantes poetas brasileiros. Obras como *Poema sujo* (1976), redigido quando se encontrava no exílio, articulam memória pessoal, reflexão política e invenção formal, confirmando sua capacidade de tensionar experiências íntimas e coletivas. Foi indicado ao Nobel de Literatura em 2002, integrou a Academia Brasileira de Letras a partir de 2014 e recebeu prêmios como o Camões (2010) e o Jabuti (2011).

Ao longo de sua trajetória, Ferreira Gullar compreendeu a poesia e, por extensão, a criação artística, como um modo de reinventar a vida, orientado pelo encontro com o inesperado e pelo impacto do real. Sua contribuição como tradutor teatral, intelectual público e crítico das artes permanece central para compreender tanto a modernização estética do país quanto os dilemas políticos que marcaram a cultura brasileira no século XX.

1.5.2. Sérgio Flaksman (2007)

A tradução de Sérgio Flaksman (1949 – 2022) selecionada para análise neste trabalho foi lançada em 2007, como parte da coleção *Os Grandes Dramaturgos*, pela Editora Peixoto Neto, especializada em obras teatrais. A edição traz na capa a imagem do ator e diretor Cacá

Rosset no papel de Pai Ubu por ocasião da célebre encenação do grupo Ornitorrinco, de 1985, além do prefácio da professora e pesquisadora Silvia Fernandes, com informações importantes sobre autor e obra. Também fazem parte da edição o *Discurso de Alfred Jarry* proferido na noite de estreia de *Ubu Roi*, além do texto *Outra apresentação de Ubu rei*, constante da brochura do programa original da peça. Além disso, o livro traz indicações de figurino do próprio Jarry, a lista dos personagens e a famosa dedicatória (traduzida) da peça, que será analisada mais adiante.



Figura 12. Capa da edição de 2007. Editora Peixoto Neto.

1.5.2.1 A Editora Peixoto Neto

Embora não tenham sido identificadas fontes acadêmicas específicas sobre a editora Peixoto Neto para a elaboração deste perfil, uma matéria publicada na *Folha Ilustrada* em 29 de abril de 2004²¹ oferece dados relevantes para compreender seu posicionamento no mercado

²¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200406.htm> , Acesso em 01 dez. 2025

editorial no início dos anos 2000. O texto jornalístico destaca o lançamento simultâneo de 12 títulos da coleção *Grandes Dramaturgos* pela “diminuta editora” com “menos de dois anos de vida, e (até então) só dois títulos no catálogo”, sublinhando a ousadia do projeto diante do reduzido porte da empresa naquele momento. A matéria apresenta o lançamento como uma iniciativa editorial que se propunha a suprir uma lacuna de quase três décadas na publicação sistemática, no Brasil, de textos dramáticos universais. A proposta inicial era cobrir 25 séculos de tradição dramática, abrangendo desde tragédias gregas, como *Édipo Rei*, “até a contemporânea ‘É...’ (1977), de Millôr Fernandes”, além de incluir obras consideradas essenciais, como *Hamlet*, de William Shakespeare e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Segundo a reportagem, a coleção era “coordenada pela experiente professora de teoria do teatro da USP Silvana Garcia, com consultoria das pesquisadoras Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, [e] reforçada por um time de prefaciadores e tradutores de longas coxias”; tratava-se, portanto, de um projeto que buscava conferir densidade acadêmica às publicações mediante prefácios inéditos e traduções realizadas por especialistas.

Tanto o editor quanto as coordenadoras reconheciam que o nicho de livros de teatro se encontrava, até então, “totalmente abandonado”, uma vez que as editoras não costumavam considerar esse segmento como uma “mercadoria vendável”. A coleção *Grandes Dramaturgos* tinha início, assim, com a missão declarada de disponibilizar ao público um repertório cuja leitura, segundo os especialistas citados, deveria ser considerada fundamental. Ainda na mesma matéria, o editor João Baptista Peixoto Neto anunciava os próximos volumes previstos, entre os quais figurava participação de tradutores como Sérgio Flaksman, cujo trabalho adquire relevância particular no contexto deste estudo: “os próximos lançamentos deverão ter traduções inéditas”, promete o *publisher* da editora, João Baptista Peixoto Neto, que já tem em *Grandes Dramaturgos* versões brasileiras assinadas por grandes tradutores de hoje, como Sérgio Flaksman (Pirandello) e Paulo Neves (Ionesco).”²²

Posteriormente, observa-se um crescimento expressivo da editora, visível tanto na ampliação de seu catálogo quanto na diversificação de suas coleções teatrais. De acordo com as informações disponibilizadas em seu site, a Peixoto Neto conta hoje com 69 títulos à venda, dos quais 56 dedicados ao teatro, distribuídos em diferentes linhas editoriais. A Coleção *Os Grandes Dramaturgos* — que inclui *Ubu Rei* — reúne 24 títulos, cujos preços variam entre R\$ 29,90 e R\$ 38,90 (em dezembro de 2025); já a coleção *Teatro de Bolso*

²² *idem*

apresenta 9 títulos com valores mais acessíveis, em torno de R\$ 20,00 na mesma data; por sua vez, a série *Shakespeare Completo* compreende 13 obras, cujos preços oscilam entre R\$ 21,90 e R\$ 32,90. Os demais títulos classificados como teatro pertencem às coleções *Contos de Bolso*, compostas por textos de autores consagrados como Virginia Woolf e Aluísio Azevedo, mas não necessariamente voltados à dramaturgia.

Dados obtidos na rede profissional LinkedIn²³ indicam que João Baptista Peixoto Neto atua como diretor da editora desde o ano 2000, acumulando ainda a função de CEO da empresa Ouro Preto Investimentos, da qual é fundador, responsável por mais de um bilhão de reais em fundos de capital. Entrevistas concedidas por ele a veículos especializados em economia também mencionam iniciativas do editor relacionadas à criação de fundos de investimento vinculados à publicação de livros, o que sugere uma estratégia empresarial que articula mercado financeiro e mercado editorial.²⁴

1.5.2.2 O tradutor Sérgio Flaksman (1949 – 2022)

Nascido no Rio de Janeiro em 1949, Sérgio Flaksman iniciou a carreira como tradutor em 1966, embora só tenha se aventurado na tradução literária em 1968, com a obra *Bonequinha de luxo*, de Truman Capote, de quem anos mais tarde viria a traduzir também o romance *A sangue frio*. Até 1982 chefiou a redação do Dicionário Histórico-biográfico do Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, tendo formado a primeira equipe de redatores do dicionário e estabelecido padrões e normas para a confecção dos verbetes, além de atuar como editor dos doze primeiros números da revista de divulgação científica *Ciência Hoje*, da SBPC, entre os anos de 1982 e 1984²⁵. Flaksman teve ainda passagens por grandes editoras, como a Record, onde foi diretor-adjunto até o ano de 1986, e a Companhia das Letras, da qual foi colaborador até o seu falecimento, em 2022. O perfil de Sérgio Flaksman no site desta editora informa que:

Entre os autores que traduziu estão Stephen Jay Gould, Peter Gay, Gore Vidal, Mark Twain, Shakespeare, Albert Camus, Pirandello, Umberto Eco, Émile Zola, Alfred Jarry, Philip Roth, Jonathan Franzen, Martin Amis, William Kennedy, Molière, Ariane Mnouchkine, Eugène Ionesco,

²³ Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/joaopeixotoneto/> Acesso em 01 dez.2025

²⁴ Disponível em: <https://exame.com/invest/mercados/gestora-quer-lancar-fundo-para-investir-em-livros-de-filosofia-e-historia/> Acesso em 01 dez.2025

²⁵ Informações retiradas do site da Companhia das Letras

J. M. Coetzee. Das dezenas de traduções que fez para a Companhia das Letras, destacam-se *A sangue frio*, de Truman Capote, *Istambul* e *O livro negro*, de Orhan Pamuk, *Dias na Birmânia*, de George Orwell, *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, e a trilogia *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*, de Henry Miller.²⁶

Considerado como um “excepcional tradutor do inglês²⁷”, Flaksman destacou-se também por sua atuação em defesa dos direitos dos tradutores, empenhando-se para que o ofício fosse devidamente reconhecido. Para ele, “o lugar certo para o nome do tradutor era acima do corpo do texto, logo abaixo do nome do autor”.²⁸

No que diz respeito ao seu posicionamento em relação à tradução, as notas do tradutor presentes em *As aventuras de Huckleberry Finn* fornecem importantes indícios de sua concepção da prática tradutória como uma forma de traição: “nunca na minha vida, como diria Huck Finn, a tradução — que é sempre pelo menos frustrante, e nunca deixa de trair o original — me pareceu coisa mais traiçoeira ou tão frustrante” (Flaksman *apud* Lanius, 2013, p.3) Ainda, ao comentar a tradução de *As aventuras de Huckleberry Finn*, Flaksman admite conceder-se certa liberdade tradutória:

Já eu julguei que os tempos me permitiam um atrevimento maior, e tomei a decisão consciente de tornar o texto de minha tradução ainda mais coloquial, admitindo – e mais que admitindo, empregando – certos desvios das regras gramaticais estritas que são relativamente comuns no português falado no Brasil e poderiam, a meu ver, refletir mais de perto a espontaneidade (Flaksman *apud* Lanius 2013, p.4).

Tais informações nos parecem contraditórias, uma vez que Flaksman, em sua tradução de *Ubu Roi* analisada neste trabalho (Ubu Rei, 2007), mantém-se muito próximo ao texto de Jarry, não se permitindo grandes desvios ou distanciamentos em relação ao texto-fonte. Com base no material consultado, não é possível afirmar se essa escolha decorre do fato de o francês não ser sua principal língua de trabalho, de uma orientação da própria editora ou de algum outro motivo.

Também merece destaque um trecho encontrado ao final de uma nota biográfica sobre o tradutor, publicada na última página da obra *Oscar Wilde*, de Vyvyan Holland, integrante da *Série Vidas Literárias*, (Jorge Zahar Editora, 1991), traduzida por Sérgio Flaksman. Nela, lê-se na última linha: “Recentemente vem se dedicando também à tradução para o teatro.”

²⁶ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/00599/sergio-flaksman> Acesso em: 01 dez.2025.

²⁷ Revista Piauí. A falta que Sergio Flaksman fará à Piauí. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-falta-que-sergio-flaksman-fara-a-piaui/> Acesso em: 02 dez. 2025.

²⁸ *idem*

Ora, é justamente o Sérgio Flaksman tradutor teatral que mais interessa a este trabalho, pois é a partir de suas traduções para o palco que se torna possível compreender como ele lida com as especificidades do texto dramático. Zardo (2012) afirma que, para traduzir teatro, ainda que o tradutor não seja ator ou encenador, é fundamental que possua certa vivência na área e um horizonte cênico, uma noção de performance, para realizar uma tradução capaz de funcionar em cena.

Nesse campo, Flaksman traduziu diversas obras teatrais, dentre as quais se destacam:

- Thérèse Raquin, de Émile Zola. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Coleção Os Grandes Dramaturgos).
- O médico volante, As preciosas ridículas e Os ciúmes do Barbouillé, de Molière. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Coleção Os Grandes Dramaturgos).
- Seis personagens à procura de autor, de Luigi Pirandello. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os Grandes Dramaturgos).

Além dos títulos acima, também há, na Divisão de Bibliotecas e documentação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, levantamento intitulado “Traduções do Teatro de Shakespeare no Brasil (1933-2025)²⁹”, efetuado por Marcia A. P. Martins, no qual consta a seguinte entrada: “Sergio Flaksman - Noite de reis ou O que quiserem; Relume Dumará, 1990 (edição bilíngue), Prosa e verso (metro frouxo, tendendo para 14 sílabas, com cesura no meio, compondo dois heptâmetros)” (Martins, 2025, p.22).

²⁹ Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/traducoes_publicadas_por_decada.pdf Acesso em 01 dez.2025.

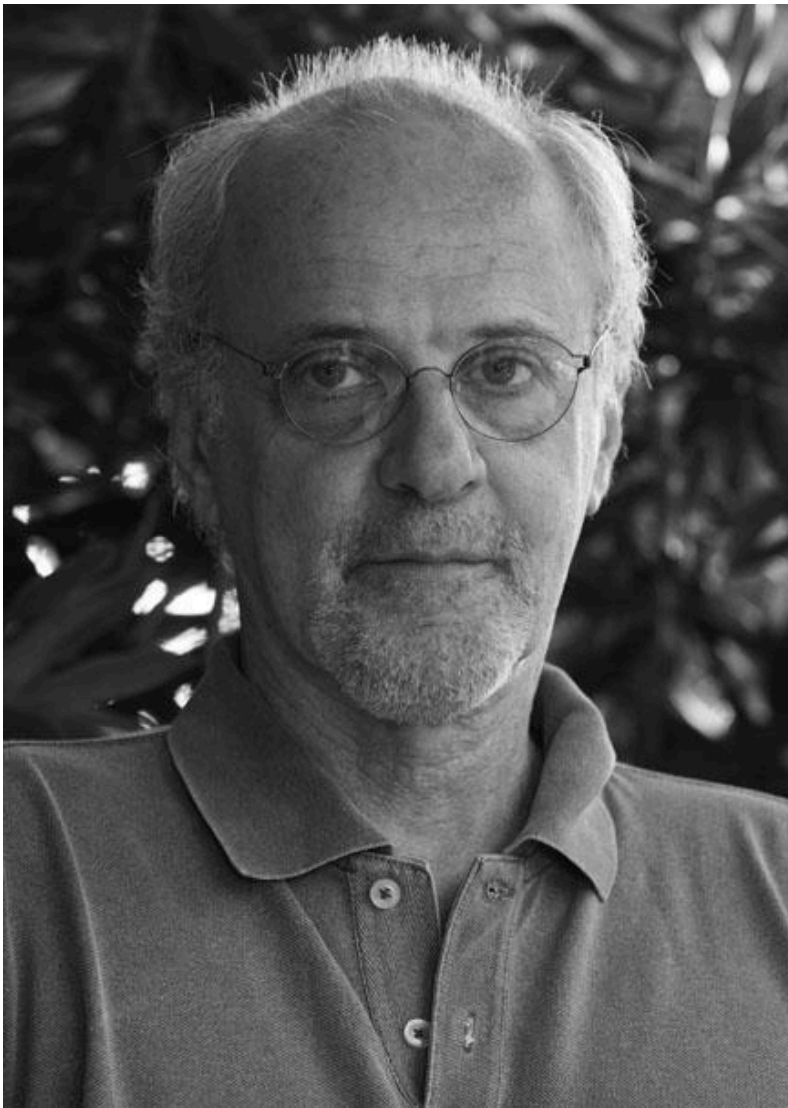


Figura 13. Sérgio Flaksman. Foto: Divulgação

1.5.3 Barbara e Gregório Duvivier (2021)

A tradução de *Ubu Roi* realizada por Bárbara e Gregório Duvivier, selecionada para análise neste trabalho, foi publicada em 2021 pela Ubu Editora, em edição comemorativa dos cinco anos de fundação do selo. Além do texto integral da peça, a edição inclui a dedicatória traduzida e um conjunto expressivo de materiais paratextuais que se inicia com a *Nota dos Tradutores*, na qual Bárbara e Gregório Duvivier discutem procedimentos, escolhas e desafios envolvidos no processo tradutório. Em seguida, são apresentados o *Discurso de Alfred Jarry* (1896), bem como o texto *Alfred Jarry apresenta Ubu Rei* (1896), ambos incluídos também na edição de 2007 da editora Peixoto Neto, examinada anteriormente neste trabalho.

O volume incorpora ainda o relato de Firmin Gémier (1869 -1933), primeiro intérprete do personagem *Père Ubu*, intitulado *A criação do Rei Ubu*, no qual o ator descreve aspectos do processo de criação do papel, bem como informações relativas aos ensaios e à polêmica estreia de 1896. A edição também traz a apresentação *O falecido Alfred Jarry*, elaborada pelo escritor e crítico literário Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), que delineia, a partir de relatos de convivência, a personalidade e o comportamento, por vezes excêntrico, do jovem escritor.

No âmbito da fortuna crítica reunida para o leitor, figuram os textos *Happening Ubu*, de Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), também presente na edição de 1972 analisada neste trabalho, e *Terror Ubuesco*, de Michel Foucault (1926 – 1984), no qual o filósofo estabelece um paralelo entre a figura de Ubu e o governante despótico. Por fim, o volume inclui lâminas intercaladas ao miolo com manuscritos e reproduções de obras de artistas das vanguardas, como Dora Maar, Joan Miró, Lina Bo Bardi, Max Ernst, Pablo Picasso e Raymond Savignac, ampliando significativamente o aparato iconográfico e documental oferecido ao leitor.

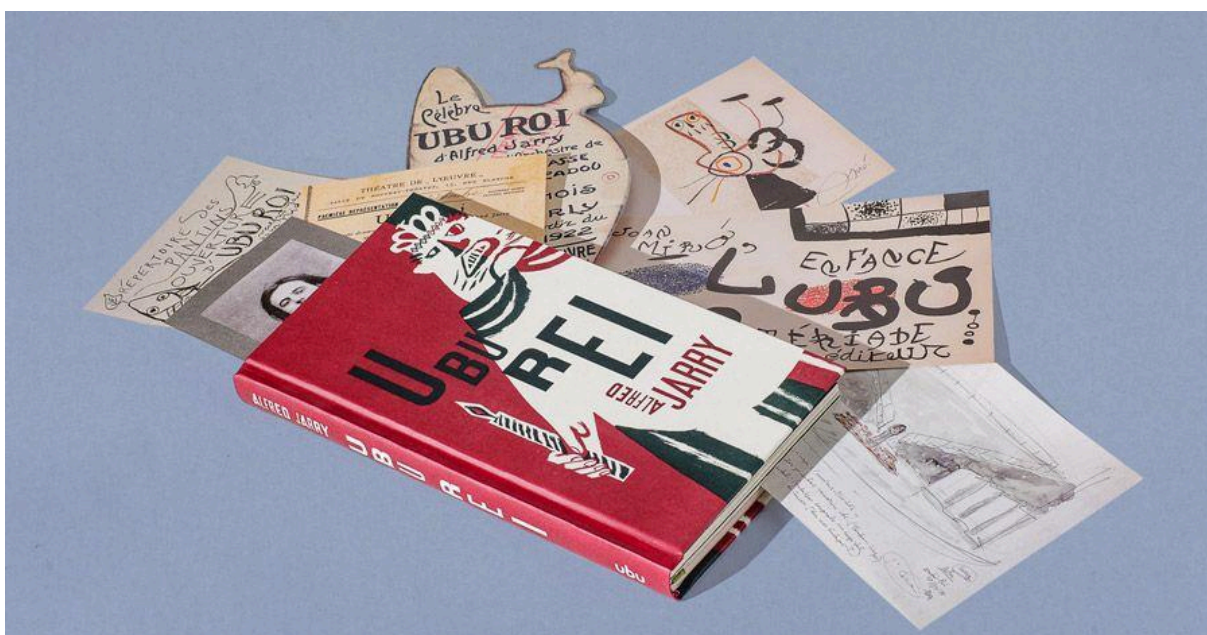


Figura 14 . Capa e material adicional da edição comemorativa de 2021. Ubu editora.

1.5.3.1 A Ubu Editora

Assim como no caso da Editora Peixoto Nunes, não foram encontradas informações acadêmicas sobre a Ubu Editora. Desse modo, este perfil foi elaborado a partir de

informações constantes no site da própria editora³⁰ e de matérias jornalísticas veiculadas por ocasião do lançamento da editora. Vale ressaltar que a Ubu Editora, fundada em 2016 por Elaine Ramos e Florencia Ferrari, cujo nome é inspirado pelo personagem Ubu, de Alfred Jarry, consolidou-se como um projeto que articula práticas editoriais herdadas da extinta editora Cosac Naify, na qual atuavam, respectivamente como diretora de arte e editorial. A criação da editora acontece em um contexto de reconfiguração do mercado editorial brasileiro após o encerramento da Cosac Naify em 2015, mobilizando a expertise acumulada por suas fundadoras para estruturar um catálogo orientado por critérios de curadoria formal e intelectual. Desde sua origem, a editora adota como eixo de atuação a publicação de obras nas áreas de antropologia, filosofia, psicanálise, literatura clássica, design e artes visuais, operando com uma equipe editorial exclusivamente feminina e com atenção às discussões contemporâneas. Nas palavras da diretora de operações e também sócia da Ubu, Gisela Gasparian, o foco da editora “são textos e criações artísticas relevantes para o debate contemporâneo”³¹.

A orientação editorial privilegia tiragens ajustadas à capacidade anual de venda e a manutenção de uma estrutura interna reduzida, estratégia reiterada por Ferrari ao defender que o equilíbrio operacional depende da calibragem precisa entre produção e escoamento. Essa lógica se articula a um posicionamento mercadológico voltado a nichos específicos e ao fortalecimento do fundo de catálogo, em grande parte “herdado” da Cosac Naify, alinhando-se a práticas correntes entre editoras de perfil autoral em um mercado marcado por instabilidade e retração das grandes redes de livrarias. Por esse motivo, as vendas, ainda segundo Gasparian, são principalmente “feitas pelo site, em feiras e grandes livrarias escolhidas à dedo.”³²

Além da linha editorial, a Ubu desenvolveu iniciativas complementares, como o Circuito Ubu (2019), um clube de leitura que funciona simultaneamente como mecanismo de fidelização e como alternativa de receita diante das limitações do mercado tradicional. A editora também adota um modelo baseado em parcerias estratégicas com instituições de perfil igualmente independente, como o Ateliê das Humanidades (2019), a LabPub (2020) e o

³⁰ Disponível em: <https://www.ubueditora.com.br/editora> . Acesso em 07 dez.2025

³¹ Reportagem disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/ubu-editora-equipe-so-de-mulheres-cosac-naify-elaine-ramos-florencia-ferrari-gisela-gasparian> Acesso em 07 dez.2025

³² Reportagem disponível em: <https://www.projeto draft.com/quais-sao-e-como-se-destacam-as-novas-editoras-no-mercado-de-livros-brasileiro/> Acesso em: 07 dez. 2025

serviço de streaming MUBI (2020), ampliando sua presença em circuitos culturais diversificados e reforçando práticas colaborativas de circulação e divulgação de conteúdo.

Esse conjunto de elementos configura um perfil editorial marcado pela continuidade de procedimentos técnicos e curatoriais oriundos da Cosac Naify, pela adaptação às condições estruturais do mercado contemporâneo e pela busca de estratégias alternativas para sustentação econômica e ampliação de leitores.

Em termos mercadológicos, as primeiras ações editoriais da Ubu incluíram a aquisição dos direitos de 35 títulos oriundos do catálogo da extinta Cosac Naify, com a finalidade de reeditá-los sob novo projeto gráfico e editorial. Entre as publicações iniciais figuraram obras como *O Supermacho* – romance moderno, de Alfred Jarry; *Kubrick*, de Michel Ciment; *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger; e, em registro distinto daquele predominante no catálogo, o infantojuvenil *Jacaré, não!*, de Antonio Prata, selecionado pela Revista Crescer como um dos destaques de 2016.³³

A estreia oficial da editora ocorreu em outubro de 2016, por meio de uma parceria com o Sesc São Paulo para a publicação de uma edição revista de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, cuja tiragem inicial consistiu em 3 mil exemplares da edição padrão, acompanhados de uma versão ampliada, em mil exemplares, que reunia material crítico adicional. A nova edição incorporou comentários inéditos e uma revisão integral, além de reproduções de trechos de manuscritos de Euclides da Cunha e de registros fotográficos de Flávio de Barros, tradicionalmente associados ao conflito de Canudos³⁴. A publicação recebeu ainda reconhecimento em premiações de design editorial, entre elas a menção honrosa no III Premio Latinoamericano al Diseño Editorial e o prêmio de “Melhor Livro de Texto do Ano” na 26ª edição do Prêmio Fernando Pini³⁵.

Tal trajetória evidencia que a Ubu Editora, embora recente no panorama editorial brasileiro, consolidou-se, além da qualidade dos títulos, por um projeto gráfico rigoroso e por um padrão de acabamento que a distingue no mercado. Suas publicações, frequentemente produzidas em capa dura e acompanhadas de materiais adicionais, posicionam-se em uma

³³ Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2016/12/ubu-nova-promessa-literaria.html>
Acesso em: 07 dez.2025

³⁴ Informação disponível em:
<https://www.publishnews.com.br/materias/2016/12/09/ubu-editora-e-edicoes-sesc-lancam-edicao-comemorativa-de-os-sertoes> Acesso em 07 dez 2025

³⁵ Disponível em:
<https://www.graphprint.com.br/noticias/view/6623/conheca-os-vencedores-do-fernando-pini-2016> Acesso em 07 dez. 2025.

faixa de preço superior à de outras editoras, o que sugere um direcionamento a um público com maior poder aquisitivo. Observa-se, ainda, um tratamento editorial particularmente minucioso: grande parte dos títulos disponibilizados no site da editora apresenta um conjunto robusto de paratextos, elemento que reforça a hipótese de que seu catálogo é concebido para leitores altamente escolarizados, habituados tanto à leitura crítica quanto à valorização da qualidade material do objeto livro.

1.5.3.2 Os tradutores: Bárbara Duvivier

Bárbara Duvivier é roteirista, diretora e tradutora, com atuação consolidada nas áreas de televisão, teatro e audiovisual. Formou-se em Letras Português–Francês pela Universidade Federal Fluminense (2013) cursando ainda *Lettres Modernes Appliquées* na *Université Paris-Sorbonne* (Paris IV) entre os anos de 2005 e 2009, período que marca o início de sua aproximação com processos de escrita, adaptação e análise textual.

Sua trajetória profissional começou na área editorial, quando integrou a equipe da Editora Cobogó, atuando como editora assistente entre 2009 e 2014³⁶ e, posteriormente, como editora (2014–2015). Na mesma década, desenvolveu atividades na cena teatral carioca como assistente de direção da dupla Moeller & Botelho, experiência que antecede sua entrada no universo das traduções e adaptações cênicas.

Entre 2013 e 2023, Duvivier integrou o núcleo de roteiristas da TV Globo, colaborando na criação e desenvolvimento de diversas séries, entre elas *Esquenta!*, *Tá no Ar*, *Filhos da Pátria* e *Os Outros*. Em 2024, passou a atuar no *Porta Studios*, na área de *content management*, e, em 2025, assumiu a função de diretora artística do *Porta dos Fundos*, ampliando sua atuação como criadora e coordenadora de conteúdo audiovisual. Para ela, “o desafio é se manter relevante sem se render ao algoritmo”³⁷.

Paralelamente ao trabalho no roteiro, Duvivier desenvolveu trajetória consistente na direção teatral, marcada especialmente pela colaboração contínua com o ator Rafael Saraiva a quem dirigiu nos espetáculos *Portátil*, *Quebra-Cabeça: Em busca da peça que falt* —

³⁶ As informações constantes deste perfil foram retiradas do perfil de Bárbara Duvivier na rede profissional LinkedIn, Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/barbara-duvivier-0a6aaa52/> Acesso em 30 nov.2025

³⁷ Disponível em: <https://telaviva.com.br/19/08/2025/o-desafio-e-se-manter-relevante-sem-se-render-ao-algoritmo-diz-barbara-duvivier-head-de-criacao-do-porta-dos-fundos/> Acesso em 07 dez.2025

indicado a prêmios da APTR e do CBTIJ — e, no ano de 2025, o monólogo *O Dinossauro de Plástico*, que estreou no Teatro Rogério Cardoso (Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro). A montagem aborda questões contemporâneas associadas às dinâmicas da Geração Z, como hiperconectividade, solidão e inseguranças profissionais.

No campo da tradução e adaptação teatral, Duvivier acumula participações relevantes em montagens do teatro contemporâneo de língua inglesa e francesa: em 2014, traduziu, ao lado do ator e diretor Enrique Diaz, a peça *Cine Monstro* (*Monster*, 1998), do dramaturgo canadense Daniel MacIvor, levada aos palcos brasileiros sob direção do próprio Diaz. Em 2019, assinou a tradução de *A Ponte*, versão brasileira de mais um texto dramático de Daniel MacIvor, inserindo-se no ciclo de montagens dedicadas ao autor no Brasil. Também colaborou com Guilherme Weber na tradução e adaptação de *Gargalhada Selvagem*, comédia do estadunidense Christopher Durang, quando assinou a tradução para o português brasileiro do texto e integrou a equipe criadora da encenação.

Com trânsito entre televisão, teatro, cinema independente e plataformas digitais, Bárbara Duvivier construiu uma trajetória marcada pela combinação entre escrita audiovisual, direção e tradução, atuando em diferentes etapas de criação, revisão e adaptação de discursos artísticos no cenário contemporâneo brasileiro.

1.5.3.3 Os tradutores: Gregório Duvivier

Gregório Duvivier (Rio de Janeiro, 1986) é ator, escritor, humorista e roteirista, com atuação marcada tanto pelo trabalho no teatro quanto pela presença expressiva na literatura, no cinema e na produção audiovisual. Proveniente de uma família ligada às artes e à cultura, iniciou cedo sua trajetória como intérprete, participando de cursos e oficinas teatrais ainda na infância.

Formou-se em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), percurso acadêmico que reforçou seu interesse pela poesia e pela reflexão sobre a língua portuguesa. Paralelamente à formação universitária, consolidou-se no teatro e na comédia, integrando diferentes grupos de improvisação, entre eles o espetáculo *Portátil*, dirigido pela irmã, Bárbara Duvivier, realizado em parceria com a Cia. Barbixas, no qual desenvolveu uma prática cênica baseada na oralidade, na rapidez verbal e na construção coletiva do humor.

“A grande força do Gregório é a capacidade de criar conexões inusitadas”, afirma Luciana Paes, que, além de dirigi-lo [na montagem *O Céu da Língua*, na qual Duvivier, além de atuar, também assina o texto], contracenou com o colega na montagem de improvisos *Portátil*. “Ele liga diferentes pontos que passariam batido para a maioria e, como um cara sintonizado com o mundo, não se torna aquele artista fora da caixa e inacessível ao público”.³⁸

Duvivier tornou-se amplamente conhecido pela cofundação do canal *Porta dos Fundos* (2012), plataforma que redefiniu a comédia audiovisual no Brasil e lhe conferiu projeção nacional e internacional. Atuou ainda como roteirista e performer em centenas de esquetes, séries e projetos especiais, o que lhe permitiu explorar diferentes modalidades de escrita cômica. Além disso, trabalhou como colunista da Folha de S.Paulo e como apresentador do programa *Greg News* (HBO), no qual combinou humor político, crítica social e investigação jornalística.

Como escritor, publicou livros de poesia e crônicas, reforçando a presença da linguagem verbal como eixo de sua criação artística. O site da Flip - Festa Literária Internacional de Paraty informa que Duvivier

é autor dos livros *A partir de amanhã eu juro que a vida vai ser agora* (7Letras, 2011), *Ligue os pontos: poemas de amor e big bang* (Companhia das Letras, 2013), *Put some farofa* (Companhia das Letras, 2014), *Percatemos: tudo que faço quando não sei o que fazer* (Companhia das Letras, 2015), *Caviar é uma ova* (Companhia das Letras, 2016), *Sísifo: ensaio sobre a repetição em sessenta saltos* (Cobogó, 2020) e *Sonetos de amor e sacanagem* (Companhia das Letras, 2021).

Embora reconhecido pelo humor, Gregório Duvivier cultivava uma relação constante com a poesia, não apenas como leitor e autor, mas também como divulgador do gênero. Ao longo da carreira, transitou entre teatro, literatura, mídia digital e televisão, construindo um perfil multifacetado que articula cultura popular, reflexão sobre a língua e intervenção no debate público.

Este capítulo dedicou-se à apresentação da peça *Ubu Roi*, de sua recepção crítica, de seu autor, Alfred Jarry, bem como das três retraduições que compõem o *corpus* deste trabalho, analisadas de maneira detalhada. Ainda que em um primeiro momento o objetivo tenha sido o levantamento e a contextualização dos dados, já foi possível identificar a existência de projetos editoriais e tradutórios distintos, orientados a diferentes perfis de público. Essa dimensão será aprofundada no terceiro capítulo, por meio da análise peritextual.

³⁸ Disponível em :

<https://gq.globo.com/artes-e-cultura/noticia/2025/08/gregorio-duvivier-eu-bebo-e-saio-menos-depois-que-virei-pai-aprendi-a-escolher-outros-prazeres.ghtml> Acesso em: 07 dez.2025

No capítulo seguinte, apresenta-se o arcabouço teórico que fundamenta esta pesquisa, bem como os princípios metodológicos que orientam as análises desenvolvidas.

CAPÍTULO 2 - APORTE TEÓRICO

O presente capítulo delinea o conjunto de fundamentos teóricos que orienta a leitura das (re)traduções examinadas, evidenciando a complexidade das operações que presidem a reescrita de *Ubu Roi* no contexto brasileiro. Parte-se da premissa de que a tradução, ao estabelecer relações constantes com outras versões do mesmo texto (Faleiros; Mattos, 2017), torna-se um espaço privilegiado para observar tanto a heterogeneidade das leituras possíveis, quanto os modos pelos quais determinadas escolhas se articulam às dinâmicas de mediação que estruturam o campo literário e teatral. Nesse sentido, as reflexões de André Lefevere (2007) oferecem um instrumento analítico decisivo para compreender os mecanismos ideológicos e poéticos que incidem sobre a prática tradutória, enquanto a perspectiva de Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), ao retomar o pensamento de Antoine Berman (1990), permite compreender os processos de legitimação implicados na inserção de uma obra traduzida na cultura de chegada e nos dispositivos que moldam sua apresentação pública.

Por outro lado, a especificidade do texto dramático, ainda que não constitua o eixo principal deste trabalho, demanda uma abordagem que ultrapasse as discussões estritamente literárias e leve em conta a tensão constitutiva entre legibilidade e performatividade, dimensão explorada por Susan Bassnett (2003) e aprofundada por Mônica Zardo (2012), para quem o texto teatral funciona como ponto de partida para múltiplas concretizações cênicas, evidenciando a natureza provisória e aberta do objeto dramático. Conjugadas, essas perspectivas permitem situar as traduções analisadas no cruzamento entre forças estéticas, institucionais e cênicas, o que orienta a organização deste capítulo em seções dedicadas a cada um desses autores, de modo a explicitar os princípios teóricos que sustentam a análise a ser desenvolvida nas páginas seguintes.

2.1. Álvaro Faleiros e Thiago Mattos e os princípios da retradução

Álvaro Faleiros e Thiago Mattos (2017), no capítulo intitulado “Princípios da retradução”, integrante do livro *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert* apresentam uma análise detalhada dos princípios da retradução, explorando o conceito, sua história e sua crescente importância nos Estudos da Tradução. Os autores evidenciam ainda como a retradução, apesar de ser uma prática comum, até então carecia de

atenção teórica adequada, sendo frequentemente definida de maneira ambígua e insatisfatória. Uma parte significativa da discussão é dedicada à hipótese de Antoine Berman (1990), que postula que as primeiras traduções são em grande medida domesticadoras e incompletas e que a retradução visa à completude e à “grande tradução” (Berman, 1990, p. 2); no entanto, o texto também critica e redimensiona a visão de Berman (1990), especialmente por meio das contribuições de Yves Gambier (1994, 2012), também revistas e problematizadas.

Os autores salientam ainda que a retradução pode ser compreendida como uma prática eminentemente relacional, situada em um espaço dinâmico no qual textos, culturas e sujeitos se encontram, se confrontam e se respondem mutuamente ao longo do tempo. Assim sendo, propõem

pensar (re)traduções não propriamente em uma sequência cronológica e evolutiva de reescrituras, mas como modos de ler e de dizer a obra que ocupam determinada posição (ou posições) no espaço da retradução, cuja convivência não é necessariamente pacífica com as demais traduções (Faleiros; Mattos, 2017, p.33).

Desse modo, longe de representar apenas a repetição de um gesto tradutório anterior ou uma “melhoria” ou atualização de uma tradução anterior, a retradução instaura um campo de convivência entre versões distintas de uma mesma obra, no qual se engendram diálogos, tensões, ressonâncias e rupturas; ela não se limita a suceder uma tradução prévia: antes se inscreve em um *continuum* histórico e cultural que permite a coexistência de múltiplas interpretações, atualizando permanentemente a relação com o texto de partida.

Esse espaço, de acordo com os autores, pode ser pensado como um espaço relacional em movimento, pelo qual circulam tradutores, leitores, editores e críticos, todos atravessados por contextos históricos, políticos, ideológicos, literários e tradutórios particulares. Retraduzir implicaria, sob essa perspectiva, colocar em relação diferentes tempos e sensibilidades, uma vez que nenhuma tradução pode ser considerada neutra ou definitiva e que cada nova leitura do texto de partida é atravessada por transformações culturais, estéticas e interpretativas. A prática da retradução torna-se, assim, um gesto de reatualização constante, fundado em uma nova leitura e em uma nova escrita, que respondem às mudanças na sensibilidade dos sujeitos e nas condições de recepção da obra na cultura de chegada.

Nessa perspectiva, a retomada da reflexão inicial de Berman (1990) acerca da retradução é central, uma vez que permite compreender a tradução como um acontecimento

historicamente marcado e, ao mesmo tempo, inevitavelmente incompleto. Esse viés leva ao entendimento de que a tradução carrega em si uma forma de insuficiência, uma falha que a impede de se estabelecer como versão definitiva do texto original. A retradução, nesse contexto, surge como uma resposta a essa incompletude constitutiva, representando a possibilidade, ainda que provisória, de suspender essa falha e de se aproximar de uma tradução considerada “grande”, capaz de fazer emergir com maior intensidade a singularidade linguística e estilística do texto-fonte. Quando isso ocorre, essa retradução pode, segundo Berman (1990), situar-se quase “fora da historicidade” (Faleiros, Mattos, 2017, p. 16), na medida em que consegue preservar, de modo mais pleno, a alteridade do original, em contraste com traduções anteriores que, mesmo duradouras do ponto de vista legal ou editorial, não atingiram essa condição.

A retradução também se distingue por ocupar uma posição crítica privilegiada. Diferentemente da primeira tradução, que frequentemente opera por um movimento de naturalização do texto estrangeiro, a retradução tende a assumir um gesto de retorno ao texto-fonte (*retour*), em um esforço de reafirmação do estrangeiro e de sua estranheza. Segundo Faleiros e Mattos,

a primeira tradução tende a ser assimiladora, reduzindo a alteridade e familiarizando aspectos linguísticos, textuais, culturais, etc. (dimensões do *détour*). Nesse contexto, a retradução é um *retour* ao texto-fonte: a possibilidade de que um segundo, terceiro, quarto gesto de leitura seja também um gesto de retorno. (Faleiros; Mattos, 2017, p.21)

Nesse espaço, o texto original é relido à luz das traduções existentes, que podem ser confirmadas, complementadas, negadas ou tensionadas. O retradutor dialoga não apenas com o original, mas também com a tradição tradutória que o antecede, situando-se em uma rede intertextual na qual sua escrita pode assumir formas de crítica velada, de polemização explícita, de apagamento ou de reconstrução de alternativas interpretativas. É justamente esse jogo de relações que confere à retradução seu alcance crítico, ao inscrevê-la em um campo de confrontação histórica e textual.

Já no que se refere às possíveis motivações para a existência da retradução de uma obra, Faleiros e Mattos (2017) ressaltam que esse fenômeno dificilmente poderia ser explicado por uma razão isolada, sendo antes sustentado por uma multiplicidade de fatores não necessariamente excludentes. De acordo com os autores, uma das justificativas mais

recorrentes para se retraduzir um texto seria a insatisfação em relação às traduções anteriores, percebidas como falhas, desviantes ou omissas em determinados aspectos linguísticos, textuais ou estilísticos. Nesses casos, a retradução se configuraria como um gesto de retorno ao original, orientado pela tentativa de recuperar elementos considerados essenciais e que teriam sido apagados ou distorcidos.

Outra motivação significativa elencada pelos autores diz respeito ao desejo de traduzir diretamente do texto-fonte, sobretudo quando versões anteriores se basearam em traduções intermediárias. A retradução, então, assume o papel de restituir uma relação mais imediata com a obra original, evitando mediações que poderiam ter alterado seus traços fundamentais. Soma-se a isso a percepção já apontada por Berman de que “as traduções envelhecem” (*apud* Faleiros; Mattos, 2017, p.15). Ainda que os próprios textos de partida também sofram os efeitos do tempo, sua “velhice” tende a ser assimilada como marca de estilo ou como traço de charme, enquanto as traduções, ao envelhecerem, correm maior risco de se tornarem deslocadas, artificiais ou inadequadas à sensibilidade contemporânea.

As transformações nos meios tecnológicos também figuram como fator relevante na análise dos autores: o acesso a novas ferramentas, como recursos de pesquisa mais sofisticados, bibliografia crítica ampliada ou possibilidades de comparação entre *corpora*, contribui para uma reavaliação de traduções anteriores e para a produção de versões que se pretendem mais precisas ou mais bem fundamentadas. Nesse caso, a retradução se inscreveria em uma lógica de correção e atualização.

Há ainda situações em que a retradução é motivada pelo desejo de ressignificar a obra na cultura de chegada, fortalecendo sua inserção no patrimônio literário local. Novas traduções podem reconfigurar a imagem de um autor, renovar seu lugar no sistema literário receptor e produzir novos sentidos para sua obra. Em outros casos, a retradução ocorre simplesmente porque o tradutor deseja traduzir aquele texto, sem necessariamente conhecer versões anteriores, uma vez que não há uma obrigatoriedade formal de consulta às traduções precedentes. Por fim, questões editoriais, comerciais e mercadológicas também desempenham papel importante, especialmente quando obras entram em domínio público, tornando a produção de uma nova tradução mais viável economicamente do que a aquisição dos direitos de uma versão já existente.

Mesmo quando nenhuma dessas razões se apresenta de forma isolada e evidente, a retradução pode ser motivada pela proposição de uma nova leitura da obra. Assim como um

diretor de teatro que apresenta uma nova encenação, o retradutor oferece uma interpretação distinta do texto, não necessariamente para corrigir uma “má” tradução, mas para explorar outras possibilidades de sentido e de escritura. Dessa forma, a retradução se configura como uma atividade de reescrita que, ao mesmo tempo em que dialoga com versões anteriores, afirma sua singularidade interpretativa. Em síntese, a retradução instaura um espaço relacional complexo que impede a cristalização de uma leitura única e definitiva do texto original na cultura de chegada. Ao conjugar dimensões históricas, socioculturais e estéticas, ela assegura a pluralidade de interpretações e reafirma o caráter aberto, inacabado e continuamente renovável da tradução literária.

Este trabalho busca entender as múltiplas razões para retraduzir *Ubu Roi*, que podem incluir a obsolescência das traduções anteriores, motivações comerciais ou a necessidade de ressignificar a peça em novos contextos culturais e históricos (hipótese que nos parece mais plausível), posicionando a retradução como um “espaço relacional” e um ato de reescrita.

2.2. André Lefevere: tradução e manipulação

Na perspectiva de André Lefevere (2007 [1992]), a literatura não se desenvolve de modo autônomo, tampouco como expressão puramente individual do autor, mas está inevitavelmente inscrita em um sistema complexo de forças que condiciona sua produção, sua circulação e sua permanência. Nesse sistema, a reescritura, o mecenato e as instituições exercem um papel decisivo, funcionando como instâncias reguladoras que determinam, em última instância, o que pode ou não ser escrito, publicado, difundido, lido e consagrado. Trata-se de um conjunto articulado de práticas e mecanismos que atua como um verdadeiro filtro sobre o campo literário, estabelecendo os limites do aceitável e do duradouro. Nesse contexto, o chamado sistema de mecenato é composto por elementos estreitamente interligados de ordem econômica, simbólica ou ideológica, que conferem sustentação material, reconhecimento social e legitimidade discursiva a determinados autores, obras e formas de escrita. Nas palavras do autor:

o mecenato é constituído por três elementos que podem ser vistos interagindo de formas diferentes. Há um componente ideológico que age restringindo a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo. (...) Há também um componente econômico: o mecenas garante que escritores e reescritores sejam capazes de ganhar a vida, dando-lhes uma pensão ou indicando-os para algum cargo. (...) Há também um elemento de status envolvido”. (Lefevere, 2007 [1992], p.19)

Assim, a dimensão econômica garante condições de subsistência aos escritores e reescretores, seja por meio de pensões, cargos ou remuneração direta pelo trabalho intelectual, enquanto, paralelamente, a atribuição de *status*, que se manifesta em direitos autorais, posições institucionais ou reconhecimento público, contribui para inserir esses agentes em espaços de prestígio cultural. No entanto, é sobretudo o componente ideológico que revela com maior nitidez o caráter regulador e manipulador do mecenato: ao alinhar a produção literária à ideologia dominante, essa instância estabelece parâmetros normativos que orientam, e muitas vezes restringem, as escolhas estéticas, temáticas e discursivas.

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescretores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época. Novamente, isso pode ser mais óbvio em sociedades totalitárias (...). (Lefevere, 2007 [1992], p.23)

Desse modo, a atuação do mecenato pode se dar de forma indiferenciada, quando está primordialmente orientada à manutenção da estabilidade do sistema social e literário vigente, integrando e promovendo produções que reforçam o *status quo*, ou de maneira diferenciada, quando o objetivo da produção não se confunde inteiramente com a simples preservação dessa ordem. Ainda assim, mesmo quando determinadas obras parecem introduzir rupturas ou gestos de contestação, o peso conservador das instituições tende a absorver e neutralizar seu potencial subversivo. Autores que, em um primeiro momento, apresentam uma força perturbadora em relação às convenções literárias acabam frequentemente assimilados pelo sistema, tendo sua singularidade transformada em modelo domesticado e reproduzível.

Nesse cenário, para Lefevere (2007 [1992]), as instituições, em especial as educacionais, desempenham um papel central na consolidação do cânone e na definição daquilo que merece ser transmitido, estudado e preservado na medida em que, ao selecionar determinados textos como exemplares de uma suposta “alta literatura”, essas instâncias constroem uma reserva simbólica que confere prestígio e autoridade a determinadas obras, ao mesmo tempo em que silencia ou marginaliza outras. Esse processo de canonização não é neutro: ele opera por meio da retirada dos textos de seus contextos de produção e da obliteração de suas múltiplas camadas de influência e reescrita, produzindo uma versão estabilizada e controlada da história literária.

Por outro lado, a mediação exercida por agentes intermediários como tradutores, editores, críticos, professores e compiladores insere-se diretamente nesse processo de manipulação. Embora não sejam, em sentido estrito, os autores das obras, esses reescretores desempenham uma função decisiva na maneira como os textos são apresentados, interpretados e apropriados pela cultura de chegada uma vez que “toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (Lefevere, 2007 [1992], p. 11). Suas escolhas, conscientes ou não, são frequentemente orientadas por motivações ideológicas ou por restrições poéticas e institucionais, moldando a obra literária de modo a torná-la mais compatível com as expectativas e com os valores dominantes do sistema.

Em vista disso, daremos especial atenção a esse ponto, pois é justamente a questão da manipulação que nos interessa neste trabalho, uma vez que, se confirmada a nossa hipótese, as traduções aqui analisadas sofreram diferentes níveis de manipulação por conta de questões político/ideológicas e não necessariamente mercadológicas ou para atender a um sistema em posição dominante. Como afirma Mattos, (2016, p.11) “a reescritura e a manipulação podem se colocar eventualmente no lado oposto ao do que naquele momento domina, conforma e tenta guiar o sistema literário.”

Ainda assim, a crescente influência dos meios de comunicação, das grandes editoras e das redes de circulação do livro, segundo Lefevere (2007 [1992]), intensifica ainda mais o processo de manipulação, ao ampliar o alcance de determinados discursos e ao reforçar lógicas de legitimação ligadas ao sucesso, à visibilidade e à adaptabilidade ao mercado cultural. Nesse cenário, a produção literária que se ajusta às normas implícitas do sistema tende a ser recompensada com reconhecimento e ascensão institucional, enquanto outras formas de escrita permanecem à margem ou são reconfiguradas para se tornarem assimiláveis.

Em suma, longe de ser um espaço de liberdade plena, a literatura, na abordagem de Lefevere (2007 [1992]), aparece como resultado de um processo contínuo de seleção, adaptação e reescrita, no qual múltiplas instâncias de poder (explícitas ou veladas) exercem uma função manipuladora. O mecenato e as instituições, ao controlarem tanto as condições materiais quanto os valores simbólicos da produção literária, não apenas influenciam, mas efetivamente modelam as formas pelas quais as obras são criadas, interpretadas e perpetuadas.

A manipulação, portanto, na visão apresentada pelo autor, não constitui um desvio ocasional, mas sim um mecanismo estrutural do próprio funcionamento do sistema literário.

2.3 Danielle Risterucci-Roudnicky: a análise dos paratextos

A abordagem proposta por Danielle Risterucci-Roudnicky (2008) se estrutura a partir de uma releitura abrangente de Antoine Berman, cujos princípios são retomados, expandidos e convertidos em um método sistemático de análise do texto traduzido. A autora parte, em princípio, da recusa do pressuposto de que apenas o confronto direto com o original autorizaria um comentário crítico sobre a obra traduzida e reivindica a legitimidade de uma leitura cultural fundada na materialidade própria da tradução. Nesse sentido, um primeiro eixo conceitual que Risterucci-Roudnicky utiliza é o da “conversão do olhar” (2008, p.12), expressão cunhada por Berman e reempregada pela autora para designar a necessidade de formar leitores aptos a reconhecer a tradução como texto com estatuto próprio: “primeiro, mas não único; coerente, embora incompleto; semelhante e, simultaneamente, outro³⁹” (Berman *apud* Risterucci-Roudnicky, 2008, p.12).

Essa mudança de perspectiva possibilita deslocar o foco da busca por equivalência para o reconhecimento da produtividade da diferença. Ao incorporar a injunção “*Allons au traducteur*” (2008, p.109) a autora confere centralidade à figura do tradutor, sua formação, trajetória, escolhas e postura tradutória, as quais configuram um conjunto decisivo de elementos para compreender a forma final que o texto assume no espaço de chegada. Com isso, o tradutor deixa de ser uma presença marginal para tornar-se peça ativa do processo de significação.

O segundo elemento retomado por Risterucci-Roudnicky a partir da reflexão bermaniana é a concepção da tradução como palimpsesto, apresentada pela autora como um estrato composto por três operações indissociáveis: a transposição linguística, a transferência cultural e a reapropriação pelo leitor estrangeiro. Para ela, é nesse terreno de camadas superpostas que se constrói a pertinência de uma leitura cultural capaz de articular as vozes e os deslocamentos inscritos na obra. Além disso, a autora reforça o princípio bermaniano segundo o qual a tradução não pode circular “nua”: necessita de um conjunto de apoios, *l'étayage de la traduction* (Risterucci-Roudnicky, 2008, p.111) composto por prefácios, notas,

³⁹ No original « considérer la traduction comme un texte premier mais non unique, cohérent mais incomplet, semblable et différent ». Tradução nossa.

glossários e outros paratextos que orientam a recepção do texto estrangeiro, não apenas reafirmando tal necessidade, mas a transformando em um dos eixos estruturadores de sua própria metodologia. Esses princípios são então ampliados e reorganizados em uma arquitetura analítica centrada na noção de hibridez, concebida como traço constitutivo e irreduzível do texto traduzido, sendo duas as suas manifestações principais: a hibridez textual, que evidencia a presença do estrangeiro dentro do próprio corpo da tradução (no plano autoral, referencial e poético), e a hibridez peritextual que abrange os dispositivos exteriores ao texto sejam eles editoriais, materiais ou discursivos, responsáveis por moldar sua recepção. É a partir dessa dupla hibridez que, de acordo com a autora, se constrói a especificidade do objeto de estudo.

A sequência analítica proposta por Risterucci-Roudnicky, a ser seguida em nossa análise das retraduições de *Ubu Roi*, organiza-se em torno do já mencionado conceito de hibridez peritextual, entendido como o conjunto de elementos externos ao texto que orientam e moldam sua leitura cultural no contexto de chegada. Trata-se, portanto, de observar como instâncias editoriais, visuais e paratextuais participam da construção da recepção da obra traduzida. Para a autora, essa hibridez peritextual constitui um dos eixos centrais que distinguem o texto traduzido, articulando-se à hibridez propriamente textual e contribuindo de forma decisiva para o modo como a obra é percebida no novo ambiente cultural. O exame atento desses componentes, os quais estão sempre sujeitos a variações, permite também entrever a política editorial adotada no país de acolhimento: “qualquer análise peritextual de uma obra traduzida deve levar em consideração o perfil da editora que a publica, a coleção em que ela se insere e a natureza do peritexto editorial que destaca ou não sua origem e especificidade cultural”⁴⁰ (Risterucci-Roudnicky, 2018, p.20).

No que diz respeito especificamente à hibridez peritextual, a autora concentra sua atenção em um conjunto de elementos representativos, distribuídos em torno de três dimensões principais:

2.3.1. A hibridez editorial

A análise desse aspecto requer considerar, de um lado, o perfil da editora e a lógica da coleção em que a obra se insere e, de outro, a configuração dos paratextos capazes de

⁴⁰ No original: "Toute analyse péritextuelle d'une oeuvre traduite doit prendre en compte le profil de l'éditeur chez lequel elle est publiée, de la collection dans laquelle elle s'insère, et de la nature du péritexte éditorial qui en souligne – ou non – l'origine et la spécificité culturelles." Tradução nossa.

ênfatizar ou, ao contrário, atenuar a procedência cultural do texto traduzido. Nesse âmbito, alguns componentes se mostram particularmente relevantes.

(i) Suportes e modos de apresentação: investigam-se não apenas os dispositivos materiais de circulação, como volumes individuais, antologias ou revistas, mas também as escolhas por edições bilíngues ou plurilíngues, que confrontam diretamente o original e suas versões.

(ii) Editoras e coleções dedicadas à literatura estrangeira: quando a obra é incluída em coleções explicitamente voltadas para textos de outras culturas, essa inscrição produz um primeiro gesto de orientação interpretativa, uma espécie de pré-contrato de leitura. A forma como a literatura estrangeira é situada dentro do catálogo de uma editora evidencia, portanto, a lógica que sustenta sua política editorial.

(iii) Capa e Contracapa: esses elementos visuais e informativos participam ativamente da construção de imagens culturais e, por isso, integram o processo de tradução em sentido ampliado. O estudo da iconografia, das convenções gráficas da coleção e das informações apresentadas na contracapa permite identificar como se projeta a representação do estrangeiro, além de revelar que expectativas se busca instaurar. A capa, enquanto primeiro ponto de contato entre leitor e obra, desempenha, assim, a função de instaurar um determinado horizonte de expectativa, que antecede e condiciona a leitura.

2.3.2. A hibridez do título traduzido

O título ocupa um lugar decisivo no processo tradutório, pois condensa de maneira particularmente intensa as tensões próprias da transposição literária. Sendo o primeiro signo da obra no espaço de chegada, ele constitui um ponto de fricção entre códigos linguísticos, expectativas culturais e estratégias editoriais, tornando a leitura comparada dos títulos original e traduzido um momento privilegiado para observar como se negociam sentidos, referências e horizontes de recepção. A partir dessa perspectiva, Risterucci-Roudnicky elenca uma tipologia das soluções adotadas pelos tradutores:

(i) Título literal: procura aproximar-se ao máximo da formulação de origem, seja respeitando sua materialidade lexical, seja preservando o núcleo semântico ou simbólico que o sustenta;

(ii) Título modificado: introduz ajustes mais perceptíveis, frequentemente motivados por alusões culturais, referências intertextuais ou escolhas estilísticas que orientam a recepção no contexto de chegada;

(iii) Título transformado: resulta de um verdadeiro trabalho de recriação, marcado por um deslocamento cultural significativo. Nesses casos, a tradução assume o caráter de “alegoria necessária”, oferecendo ao leitor estrangeiro uma imagem alternativa capaz de produzir um efeito de sentido equivalente, ainda que distante da forma original e sua análise crítica deve, portanto, concentrar-se nas operações dos mediadores (tradutores, editores e revisores) identificando os pontos de resistência linguística e cultural que motivaram determinado tipo de intervenção.

2.3.3. Prefácios e posfácios

No entendimento de Risterucci-Roudnicky (2008), os paratextos assumem um papel fundamental na circulação internacional de uma obra, especialmente quando o universo cultural evocado se apresenta distante do repertório do leitor estrangeiro. Prefácios e posfácios funcionam como ferramentas de orientação e mediação, preparando o público para a travessia entre línguas, histórias e imaginários distintos. A leitura desses textos pode ser organizada segundo três eixos principais:

(i) Relação linguística e cultural do prefaciador: distingue-se entre textos autorais, contribuições alógrafas e prefácios escritos pelos próprios tradutores, cada qual ocupando uma posição específica na construção da mediação.

(ii) Identidade de quem escreve: autor, crítico, editor ou tradutor — uma escolha que condiciona o tipo de legitimação discursiva e o enquadramento interpretativo oferecido ao leitor.

(iii) Momento da publicação: identificar se se trata de um paratexto vinculado à primeira tradução ou a uma retradução permite abordar a historicidade do texto traduzido, bem como os deslocamentos de leitura que se acumulam ao longo do tempo.

Entre esses elementos, destacam-se especialmente os prefácios de tradutores: neles se formulam poéticas, se explicitam procedimentos e se comenta o envelhecimento de versões anteriores, oferecendo um panorama claro das escolhas que configuram a nova interpretação da obra.

Um último desdobramento decorre do modo como a autora reformula o estatuto da comparação textual. Em vez de concebê-la apenas como etapa preparatória para a retradução,

como propunha Berman, ela a redefine como método interpretativo: a obra deve ser analisada “*en contrepoint d’un de ses doubles*”, seja o original, seja uma ou várias retraduições (interlinguais ou intralinguais). Esse contraponto permite observar a obra “por suas metamorfoses”, isto é, pelos pontos de resistência que emergem na passagem entre línguas e culturas (Risterucci-Roudnicky, 2008, p.109).

A partir dos elementos elencados acima, é possível perceber projetos editoriais e tradutórios bastante distintos para as (re)traduições analisadas neste trabalho, os quais serão devidamente estudados em capítulo exclusivamente dedicado à análise comparativas das três(re) traduções que compõem o nosso *corpus*.

2.4. Susan Bassnett: *legibility e performability*

Na reflexão de Susan Bassnett (2003) sobre a tradução teatral, a relação entre o texto dramático e a sua encenação constitui o ponto de partida para a compreensão do próprio ato tradutório nesse campo. Diferentemente de outros gêneros literários, o texto dramático não é concebido como uma obra autônoma e completa em si mesma, mas como um artefato essencialmente incompleto, cuja plenitude de sentido só se manifesta no âmbito da representação cênica. Dessa forma, ele não deve ser entendido apenas como um escrito literário, mas como uma espécie de matéria-prima destinada à concretização do espetáculo teatral. Para Bassnett,

o texto dramático não pode ser traduzido como um texto narrativo. Para começar, a leitura de um texto dramático é diferente. Ele é lido como algo incompleto e não como uma entidade inteiramente acabada, pois só no espetáculo teatral que todo o potencial do texto é atualizado (Bassnett, 2003, p.190).

Essa concepção confere à tradução de textos dramáticos uma complexidade particular. Traduzir para o teatro não significa apenas transpor estruturas linguísticas de uma língua para outra, mas permitir que um conjunto de relações cênicas - vocais, corporais, espaciais e visuais - possa novamente se realizar diante de um público. Nesse contexto, a tradução assume uma função operacional dentro do sistema teatral: não se trata de um fim em si, mas de um meio indispensável para que a obra ganhe existência plena no palco: “o texto é apenas um elemento na totalidade do discurso teatral” (Bassnett, 2003, p.205). O texto traduzido,

portanto, adquire uma nova dimensão, mais ampla que a do texto de partida, pois ele passa a integrar um processo vivo e dinâmico de encenação.

Bassnett ainda chama atenção para o caráter duplo do texto dramático, que opera simultaneamente como documento e como base para a representação. Essa natureza híbrida exige do tradutor uma consciência aguda de que o texto que tem diante de si não pertence exclusivamente ao domínio literário, mas está intrinsecamente vinculado a práticas performativas histórica e culturalmente situadas; para ela, “o êxito de uma tradução depende da familiaridade do leitor com um conjunto de sistemas de referência” (2003, p.146). A tradução teatral é atravessada, assim, por convenções específicas de encenação, por expectativas relacionadas ao papel do público e por diferentes tradições de representação da tragédia e da comédia, que variam de acordo com o tempo e o espaço. Essas convenções tornam-se, ainda que implicitamente, critérios que orientam as escolhas tradutórias.

Além disso, o texto dramático é concebido por Bassnett como um sistema complexo de signos, que ultrapassa a palavra escrita, levando em consideração “como os diálogos se desenrolam, no tempo e no espaço, e são sempre integrados na situação extralinguística, que compreende os cenários bem como as personagens” (Bassnett, 2003, p.191). Ele é elaborado para ser dito, ouvido e visto, envolvendo elementos paralinguísticos como entonação, ritmo, velocidade, intensidade e pausas, bem como componentes visuais e gestuais. Traduzir um texto para o teatro implica, portanto, reconhecer que a linguagem verbal é apenas uma das camadas que compõem o espetáculo. Ecoando Bassnett, a crítica e tradutora Bárbara Heliodora afirma que

traduzir para o teatro traz ainda outras exigências um pouco diferentes das de uma narrativa literária, e de certa forma mais difíceis de cumprir. Os dois aspectos específicos que apresentam maior dificuldade são: a) a concisão da forma dramática, e b) a necessidade de entendimento imediato por parte da plateia (Heliodora, 2018, p.180)

Assim, a tradução, ainda que de forma indireta, precisa levar em consideração o potencial gestual e performativo da linguagem, uma vez que são esses elementos que orientarão a atuação e a construção cênica. Nesse sentido, pode-se afirmar que a tradução teatral opera não apenas entre línguas, mas também entre códigos: do literário ao corporal, do escrito ao encenado, do verbal ao multissensorial.

É nesse ponto que emergem com força os conceitos de *legibility* e *performability*, frequentemente discutidos a partir das proposições de Bassnett. Ambos representam funções distintas e por vezes concorrentes do texto dramático traduzido. A *legibility*, ou legibilidade, diz respeito à apreensão do texto como objeto de leitura. Trata-se de uma abordagem que privilegia o texto enquanto documento literário, voltado a um leitor individual e silencioso, interessado em sua coerência interna, em sua fidelidade formal ao original e em sua fluidez enquanto obra escrita. Tradicionalmente, muitas traduções de teatro foram produzidas a partir dessa ótica, valorizando a preservação de estruturas sintáticas, escolhas lexicais e traços estilísticos do texto-fonte.

No entanto, Bassnett problematiza essa centralidade da legibilidade ao apontar que ela tende a isolar o texto de sua vocação primeira: a cena. Ao priorizar exclusivamente o código linguístico escrito, corre-se o risco de produzir uma tradução impecável do ponto de vista literário, mas impraticável do ponto de vista cênico. Frases excessivamente longas, ritmos artificiais, construções pouco naturais à oralidade ou inadequadas à respiração do ator podem comprometer a encenação. Assim, uma tradução demasiadamente orientada pela legibilidade pode resultar em um texto que “funciona” na página, mas falha no palco.

Em contraposição, a *performability*, que pode ser compreendida como representabilidade ou encenabilidade, coloca no centro do processo tradutório a dimensão performativa do texto. Nesse caso, parte-se do pressuposto de que o sentido pleno do texto dramático só se realiza no momento da performance, uma vez que “um texto dramático, concebido para ser representado, possui características estruturais distintivas que o tornam representável aquém e além das orientações da encenação” (Bassnett, 2003, p.205). A tradução, portanto, deve ser pensada em função de sua futura corporificação por atores e de sua recepção por um público específico. Isso implica maior atenção ao ritmo da fala, à naturalidade dos enunciados, ao impacto da linguagem quando proferida em voz alta e à sua articulação com o movimento e a ação cênica.

A *performability* não significa, contudo, uma mera simplificação do texto original, nem uma adaptação arbitrária ou livre. Trata-se, antes, de deslocar o foco da fidelidade meramente verbal para uma fidelidade funcional e cênica: ser fiel, nesse caso, é permitir que a obra produza, no contexto de chegada, efeitos comparáveis aos que poderia produzir em seu contexto de origem. Assim, o tradutor passa a atuar como um mediador sensível entre texto, palco e público, atento não apenas à língua, mas também às condições concretas de realização

do espetáculo. Diante desse cenário, a autora enfatiza a necessidade de que sejam levadas em consideração as diferentes formas de contato do texto com o público:

[...] uma das funções do teatro é operar a outros níveis para além dos estritamente linguísticos, e o papel do espectador assume uma dimensão pública não partilhada pelo leitor individual cujo contato com o texto é essencialmente do foro privado. Um fator central a ter em consideração pelo tradutor de textos dramáticos deve ser, portanto, a sua vertente de representação teatral e a sua relação com o público (Bassnett, 2003, p. 205).

Desse modo, a tensão entre *legibility* e *performability* revela uma das especificidades mais marcantes da tradução teatral. Enquanto a primeira encara o texto como um fim, a segunda o compreende como um meio, um ponto de partida para uma experiência estética que se dá no espaço, no corpo e na voz. A proposta de Bassnett, longe de eliminar a importância do texto escrito, convida a repensar sua função: ele deixa de ser um objeto fechado para se tornar um elemento vivo em um processo artístico mais amplo.

Em síntese, a tradução teatral, sob essa perspectiva, não pode ser reduzida a uma operação linguística tradicional. Ela deve ser entendida como uma prática híbrida, situada entre a literatura e a performance, na qual o tradutor participa, direta ou indiretamente, da construção do espetáculo. Traduzir para o teatro é, em última instância, traduzir para a cena e é nessa cena, concreta, sonora e corporal, que o texto finalmente se completa.

2.5. Mônica Zardo: a especificidade do texto teatral e seus desdobramentos tradutórios

A tese de doutorado de Mônica Zardo (2012) se debruça sobre os desafios particulares impostos pela tradução de textos teatrais. Em diálogo com a evolução da disciplina no século XXI, a autora situa sua investigação para além das abordagens formalistas tradicionais, incorporando perspectivas que consideram os fatores culturais, históricos e extratextuais que atravessam o ato tradutório. Nesse contexto, destacamos as discussões sobre relações de poder, deslocamentos culturais no cenário pós-colonial e a problematização da ideia de “original” a partir de contribuições teóricas como a desconstrução derridiana.

Desse modo, um ponto fundamental no trabalho de Zardo (2012) é a caracterização do texto teatral como uma entidade de natureza dupla, simultaneamente um objeto literário, que

pode ser preservado, lido e analisado, e uma estrutura projetada para a representação cênica, cuja plena realização ocorre apenas no momento do espetáculo. Essa condição híbrida faz com que o texto dramático se diferencie de outros gêneros literários, pois não se completa em sua materialidade escrita, estando constantemente orientado para uma atualização performática. Dialogando com Zardo, Cavendish observa que o texto teatral

não se compõe simplesmente de palavras, de texto escrito, mas de um texto que objetiva primordialmente que pessoas se apropriem destas palavras em cena enunciando-as. Este texto, por conseguinte, abriga em sua materialidade propriedades que tornam mais propícia sua plena realização: ser encenado. (Cavendish, 2019, p.39)

Essa dualidade manifesta-se, de maneira concreta, na própria organização interna do texto teatral, que se estrutura a partir de dois níveis linguísticos principais. O primeiro corresponde ao diálogo, isto é, o conjunto das falas atribuídas às personagens, responsável por sustentar a progressão da ação dramática e construir as relações interpessoais em cena. O segundo nível diz respeito às didascálias ou rubricas, nas quais se inscrevem as indicações de cena, informações sobre gestos, entonações, deslocamentos e atmosferas, orientando o processo de encenação. Esses dois planos, embora distintos, são indissociáveis e evidenciam o caráter bifronte do texto teatral: literário e performático ao mesmo tempo.

É justamente essa condição que torna o texto dramático particularmente complexo para a tradução. Zardo (2012) o define como um tipo de obra essencialmente incompleta, interpretável e modificável que não se encerra em si mesma, sendo constantemente reconfigurada a cada nova montagem, a cada nova leitura e, sobretudo, a cada nova tradução. De certo modo, essa concepção dialoga com a noção de retradução defendida por Faleiros e Mattos (2017), que aponta para a permanente adição de sentidos via tradução, conforme foi apresentado no início deste capítulo. A representação cênica, ao mobilizar corpos, espaços, vozes e ritmos, instaura um processo de atualização que reescreve o texto sem, contudo, anulá-lo. Nesse sentido, a tradução passa a operar como uma mediação decisiva entre a fixidez aparente da escrita e a fluidez da cena.

Além disso, de acordo com Zardo, o texto teatral apresenta características discursivas singulares. Diferentemente da narrativa em prosa, ele não admite a presença de um narrador que possa intermediar o discurso, fazendo com que dramaturgo se coloque em segundo plano, deixando que os acontecimentos se construam diretamente por meio das ações e das falas das

personagens. A autora ressalta que o texto teatral é condicionado pelo “caráter não subjetivo, a ausência do narrador, o estilo direto, o condicionamento por predeterminações (espaço, tempo), a possibilidade (na maior parte das vezes, necessidade) de ser modificado, a interpretabilidade e a necessidade de um texto intermediário” (Zardo, 2012, p. 25). Essa ausência de instância narrativa explícita confere ao texto uma aparência de imediatismo e objetividade, ainda que ele seja cuidadosamente construído, implicando para o tradutor a necessidade de respeitar essa ilusão de autonomia do discurso cênico, evitando inserções que rompam a dinâmica própria da teatralidade.

Outro elemento decisivo na análise de Zardo (2012) diz respeito às predeterminações materiais e simbólicas que condicionam a escritura e, conseqüentemente, a tradução do texto dramático. A duração do espetáculo, o espaço cênico disponível, as convenções estilísticas de uma determinada época e cultura, bem como as expectativas do público, constituem limitações concretas que participam da construção do sentido. Traduzir teatro, portanto, não é apenas transpor palavras de uma língua para outra, mas considerar um conjunto de elementos que pertencem ao sistema teatral de chegada.

Nesse contexto, destacam-se as noções de performabilidade e de oralidade, já que o texto teatral é concebido para ser dito em voz alta diante de um público, em uma situação de comunicação efêmera. Diferentemente do leitor, o espectador não pode interromper ou retomar uma passagem; a compreensão deve ocorrer em tempo real, no curso da representação. Essa especificidade da escrita teatral foi observada pela escritora Clarice Lispector (2018 [1968]), que também se dedicou à tradução dramática, ao mencionar “o trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça” (p.103). A autora ressalta ainda as exigências de uma tradução verdadeiramente voltada para a cena, destacando a importância da leitura em voz alta: “E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniais, ora mais ou menos relaxados” (Lispector, 2018 [1968], p.103).

Por isso, segundo Zardo, um dos critérios centrais para a tradução teatral é a garantia de que o texto seja dizível, fluente e funcional na boca do ator, uma vez que, para ela, “o texto teatral só atinge sua concretização quando representado” (Zardo, 2012, p.160). A musicalidade, o ritmo, as pausas, a respiração e a naturalidade do discurso são aspectos que precisam ser cuidadosamente reconstruídos na língua de chegada.

A noção de *performability*, embora problematizada dentro dos próprios estudos da tradução (inclusive por Susan Bassnett, já mencionada neste trabalho), mantém, nesse contexto, sua relevância prática: trata-se da capacidade de um texto funcionar em cena, de se integrar ao conjunto de signos que compõem a representação teatral.

O principal obstáculo da tradução teatral é a dificuldade de unir adequação e aceitabilidade, ou seja, texto e espetáculo. A maior parte das críticas aponta sempre os excessos em um sentido ou outro: ou a tradução é excessivamente literal e irrepresentável ou aceitável do ponto de vista dramático, porém distante do original (Zardo, 2008, p.18)

Afinal, o espetáculo se constrói a partir de uma constelação semiótica que articula linguagem verbal, gestos, figurinos, iluminação, cenografia e sonoridade. O tradutor, ao intervir no texto verbal, precisa estar atento a essa rede de significações que extrapola o plano puramente linguístico.

Outro aspecto crucial na análise de Zardo (2012) é o papel dos dêiticos, isto é, das marcas linguísticas que ancoram o discurso em um determinado tempo e espaço, materializadas pela presença de pronomes, advérbios, expressões como “aqui”, “ali”, “agora”, “ontem”, “amanhã” (2012, p.109). No teatro, essas marcas adquirem um peso particular, pois estão diretamente ligadas à situação concreta de enunciação e à espacialidade do palco. Traduzir tais elementos implica reconfigurar a relação entre personagens, espaço cênico e público, o que exige sensibilidade para as diferenças culturais e pragmáticas entre os contextos de partida e de chegada.

A dimensão cultural, aliás, atravessa toda a reflexão de Zardo. A autora ressalta que a relação entre diálogo e didascália, bem como as convenções de representação, variam historicamente. Cada época e cada tradição teatral constroem modos distintos de organizar o espetáculo e de conceber a função do texto, de modo que traduzir teatro significa também negociar com modelos culturais diferentes, reinterpretando símbolos e códigos que não são universais, mas historicamente situados. Para ela, a “relação entre os textos principal e secundário é altamente dependente das convenções históricas da escritura e da impressão do texto teatral” (Zardo, 2012, p.25).

Por fim, ao recuperar a metáfora da “flor de um dia”, inspirada em Anne Ubersfeld, Zardo (2012, p.24) sintetiza de forma poética o paradoxo do texto teatral. Ele é, ao mesmo

tempo, efêmero e duradouro. Efêmero porque cada representação é única, irrepetível, marcada pelo instante e pela presença dos corpos em cena e duradouro porque o texto escrito permanece, sendo constantemente revisitado, traduzido, adaptado e reencenado ao longo do tempo. Dessa forma, o drama nunca é exatamente o mesmo, pois são os seres humanos, em permanente transformação, que o atualizam. Nesse sentido, a tradução teatral pode ser compreendida como um dos mecanismos privilegiados de sobrevivência e reinvenção do texto dramático. Ao transportá-lo para outra língua e outra cultura, o tradutor não apenas o preserva, mas o reinscreve em um novo horizonte de expectativas, permitindo que ele volte a florescer, ainda que sob outra luz, em outro palco, diante de outro público.



Figura 15. Pai Ubu, montagem do grupo Os Geraldos (2022).

Fonte: Material de divulgação do espetáculo⁴¹.

⁴¹ Disponível em www.osgeraldos.com.br. Acesso em 14 dez.2025.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE COMPARADA DAS (RE)TRADUÇÕES

3. 1. Procedimentos Metodológicos

Nesta seção, apresentamos os procedimentos metodológicos adotados na análise, organizados de acordo com as etapas de comparação entre o texto original, *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, e as retraduições que compõem o *corpus*: a de 1972, elaborada por Ferreira Gullar e publicada pela editora Civilização Brasileira; a de 2007, de Sérgio Flaksman, publicada pela editora Peixoto Neto e a de 2021, dos irmãos Bárbara e Gregório Duvivier, publicada pela Ubu Editora. Adotamos uma abordagem qualitativa, conduzida a partir da seleção de trechos representativos identificados tanto na obra de Jarry quanto nas retraduições, conforme proposto por Ramos, Ramos e Busnello (2003).

Inicialmente, realizamos uma análise pré-textual, nos termos propostos por Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), examinando os elementos que compõem cada edição — editora, contexto editorial, capa, contracapa, título e dedicatória —, a fim de situar as escolhas tradutórias em seu ambiente de produção. A partir dessa contextualização inicial, passamos ao exame dos trechos selecionados, focando na análise dos neologismos, arcaísmos e a caracterização do personagem *Père Ubu*.

Em *Ubu Roi*, os neologismos constituem um recurso estilístico central e contribuem para a configuração da chamada “língua ubuesca”, caracterizada pela grosseria e pela deformação recorrente do léxico. Para descrevê-los e classificá-los, a análise inicia-se pela identificação dos neologismos presentes no texto original e pela verificação nos dicionários franceses *Le Robert*⁴² e *Larrousse*⁴³, a fim de confirmar sua não dicionarização, seguida da comparação com as retraduições que compõem o *corpus*. Adotamos procedimento semelhante para os arcaísmos, identificados no texto de Jarry e conferidos em obras lexicográficas e nas notas das edições francesas consultadas, a fim de confirmar seu estatuto arcaico, observando-se depois as soluções propostas pelos tradutores. Por fim, no estudo da construção tradutória do personagem Ubu, consideramos as marcas linguísticas que o caracterizam e a forma como são reinterpretadas nas retraduições, permitindo avaliar as diferentes estratégias adotadas no tratamento do protagonista e suas ações.

⁴² Página oficial do dicionário *Le Robert*. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/>. Acesso em 08 dez. 2005.

⁴³ Página oficial do dicionário *Larrousse*. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acesso em 08 dez. 2025.

Para este trabalho utilizamos a seguinte definição de arcaísmos: "arcaísmos são termos, expressões ou estruturas linguísticas que, embora tenham sido comuns em períodos passados, tornam-se pouco utilizados ou até obsoletos em função de mudanças culturais, sociais e comunicativas" (Silva *et al.*, 2024, p. 6646). E de neologismo:

neologismo significa “nova palavra”, sendo um composto híbrido do latim *neo* (novo) e do grego *logos* (palavra). Os neologismos se relacionam com a criatividade e a necessidade dos falantes de nomear e criar novas palavras diante das modificações do mundo exterior e da ampliação de diversas áreas de conhecimento. (...) os neologismos semânticos ou conceituais são palavras que, apesar de estarem dicionarizadas, são empregadas com outro significado em um determinado contexto. Diferente dos semânticos, os neologismos formais são criados por regras de construção e não constam nos verbetes dos dicionários. (Munhoz; Eckert, 2023, p. 460)

Com base nos conceitos e procedimentos elencados acima, daremos, a seguir, início às análises propriamente ditas.

3.2 Análise Peritextual

3.2.1 Edição de 1972

As informações reunidas para a elaboração desta seção permitem delinear o contexto em que *Ubu Rei* foi publicado pela primeira vez no Brasil. Em 1972, o país atravessava o período mais severo da ditadura civil-militar, cenário no qual a circulação de obras artísticas e intelectuais frequentemente se constituía como espaço de resistência. Não por acaso, a tradução do texto fica a cargo de um poeta de grande renome nacional, Ferreira Gullar, então perseguido pelo regime e forçado ao exílio. Nesse cenário desfavorável, a edição é lançada por uma casa editorial de prestígio, declaradamente contrária ao governo vigente, cujo editor, Ênio Silveira, também enfrentou perseguições, como já mencionado neste trabalho.

Nossa abordagem segue o percurso proposto pela pesquisadora francesa Danielle Ristericci-Roudinicky (2008, p.20) ao destacar que toda investigação peritextual de uma obra traduzida deve considerar o projeto editorial que a estrutura. Isso implica analisar o perfil da editora, o posicionamento do título dentro de uma coleção específica e o modo como o peritexto enfatiza ou suaviza a procedência e as particularidades culturais do texto traduzido.

Sob essa perspectiva, apuramos que a coleção em que a obra se insere, *Teatro Hoje*, contava com a curadoria de Dias Gomes (1922 - 1999), dramaturgo amplamente reconhecido e figura de enorme relevância cultural, autor de sucessos como *O Pagador de Promessas* (1959) e *Odorico, o Bem Amado ou Os Mistérios do Amor e da Morte* (1962), entre outros. Essa coleção consolidou-se ao longo dos anos como uma via significativa de entrada de autores estrangeiros no país, entre eles Alfred Jarry, de modo que tal conjunto de fatores sugere que a chegada de Ubu Rei ao público brasileiro, em 1972, ocorre não apenas como um acontecimento editorial, mas como gesto de enfrentamento simbólico e político.

Esse entendimento aproxima-se do que Lefevere (2007[1992]) apresenta como uma forma de manipulação motivada por viés ideológico. A atitude contestatória presente na tradução de Ferreira Gullar só se tornou viável graças ao apoio de figuras intelectualmente influentes da época, entre as quais se destacam Dias Gomes e, sobretudo, o editor Ênio Silveira. À frente de uma editora já consolidada tanto pela qualidade editorial quanto pela relevância de seus lançamentos, Silveira desempenhava um papel que pode ser interpretado, nos termos propostos por Lefevere (2007[1992]), como o de um verdadeiro mecenas: “poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (p. 34). Dessa forma, a publicação de Ubu Rei em 1972 não se explica apenas como iniciativa artística, mas como ação articulada dentro de um sistema literário em que tais agentes exerciam influência decisiva.

Também merece destaque o fato de que o prefácio de Otto Maria Carpeaux apresentado nessa edição revela uma intenção explícita de apresentar Jarry ao público brasileiro. No entanto, o perfil do prefaciador e o próprio teor do texto, permeado por referências a autores e artistas das vanguardas, indicam que não se tratava de um material destinado a um público amplo; ao contrário, o prefácio parece dirigir-se a uma intelectualidade que, à época, encontrava-se em grande medida silenciada pela brutalidade do regime. Além disso, a decisão de manter a dedicatória em francês sugere igualmente um público-alvo mais escolarizado e “esclarecido”, uma elite intelectual capaz de compreender a língua e de reconhecer as alusões ao universo shakespeariano presentes no texto. Esse conjunto de escolhas editoriais reforça o caráter seletivo e culturalmente marcado da edição.

A reedição da mesma tradução, em 2025, por sua vez, insere-se em um panorama substancialmente distinto. Ampara-se tanto no histórico de sucesso do texto no Brasil, seja no campo editorial, seja nas diversas montagens teatrais, quanto na consolidação de Jarry como

autor clássico do repertório teatral moderno. Nesse cenário, a nova publicação apresenta amplo investimento gráfico e estratégia de divulgação orientada por critérios mercadológicos, situando-se em um mercado cultural já amadurecido e receptivo à obra.

Essa comparação de enquadramento histórico e editorial permite compreender que, enquanto a primeira edição brasileira de *Ubu Rei* se deu sob o signo da resistência, a edição do mesmo texto em 2025 projeta-se a partir de um lugar de consagração.

3.2.2 Edição de 2007

A (re)tradução de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, elaborada por Sérgio Flaksman, faz parte da *Coleção Grandes Dramaturgos*, da Editora Peixoto Neto e foi publicada no ano de 2007, em São Paulo. Essa edição apresenta-se claramente orientada a um público leitor mais especializado e interessado em teatro, oferecendo um conjunto de paratextos mais amplo e estruturado do que aquele disponível na edição de 1972, traduzida por Ferreira Gullar. Enquanto a publicação de 1972 contava apenas com o prefácio de Otto Maria Carpeaux, a publicação da Peixoto Neto inclui um prefácio da professora e pesquisadora Silvia Fernandes⁴⁴, que reúne informações fundamentais sobre Jarry, a recepção de sua obra nos meios literário e teatral, e o impacto causado pela estreia de *Ubu Roi*. Trata-se de um texto mais acessível do que o de Carpeaux (1972), mas ainda assim claramente acadêmico e informativo.

O volume incorpora também dois textos de Alfred Jarry: o “Discurso pronunciado na estreia de Ubu Rei no Théâtre de l’Oeuvre, em 10 de dezembro de 1896, publicado em *fac-símile* no tomo XXI da revista Vers et Prose (abril–maio–junho de 1910)” e “Outra apresentação de Ubu Rei, publicada com esse título na brochura-programa editada pela revista La Critique para o Théâtre de l’Oeuvre e distribuída aos espectadores”. A esses materiais somam-se indicações de figurino extraídas de manuscrito inédito de J. H. Sainmont, publicado nos *Cadernos do Colégio de Pataphysica*. Diferentemente da edição de 1972, a dedicatória a Marcel Schwob é aqui traduzida, mantendo-se o trocadilho original, aspecto que será analisado posteriormente, em quadro comparativo entre as edições estudadas.

⁴⁴ Embora a editora não tenha disponibilizado as credenciais acadêmicas da prefaciadora, o Currículo Lattes de Silvia Fernandes indica que é doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Universidade de Paris 8 e na Universidade de Lisboa, autora de livros sobre teatro contemporâneo e professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP. Informações disponíveis em: <http://lattes.cnpq.br/5393824704722004> Acesso em 26 dez. 2025.

Ao final da publicação, encontra-se a seção intitulada *Dossier Jarry*, que reúne uma cronologia da vida do autor, a listagem de suas principais obras e uma seleção de sugestões de leitura, composta, majoritariamente, por textos acadêmicos. Curiosamente, entre essas referências figura o prefácio da tradução de 1972, sobre o qual a edição atual fornece as seguintes informações:

CARPEAUX, Otto Maria. "Happening Ubu". In: JARRY, Alfred. *Ubu rei*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, pp. IX-XVIII. Prefácio de Carpeaux à tradução brasileira de Ferreira Gullar, em que o ensaísta, com a erudição e a inteligência costumeiras, faz uma análise de *Ubu rei*, por ele considerada uma manifestação antiliterária e uma expressão de revolta da mocidade, semelhante aos happenings, pois "um verdadeiro happening é um ato aparentemente absurdo pelo qual se pretende perturbar um ato sério e cerimonioso de outros, para torná-lo também absurdo, desmascarando-o e denunciando-o. (Jarry, 2007, p.175)

A publicação encerra-se com uma seção dedicada aos *Autores e Títulos Publicados*, que reúne 27 obras, demonstrando a solidez da coleção e a consistência do catálogo da editora, seguida de uma lista dos próximos autores previstos para publicação.

Todo esse conjunto paratextual, aliado à capa e à folha de rosto, que apresentam a imagem de Cacá Rosset na icônica montagem de 1985, sugere que a editora, especializada em textos teatrais, direciona sua publicação a um público consumidor habituado a ir ao teatro, mais acadêmico, e a leitores interessados em aprofundamento crítico e em materiais complementares sobre autor e peça.

Finalmente, excetuando-se o texto da peça em si, não identificamos, nesta edição, elementos paratextuais que indiquem qualquer posicionamento contestatório em relação ao sistema dominante, e, à nossa análise, a tradução apresenta-se deliberadamente “neutra”, preservando-se em estreita conformidade com o original de Jarry. É importante lembrar que, em 2007, ano de lançamento da publicação, o país encontrava-se já no período da redemocratização, em relativa tranquilidade política e, segundo informações do IBGE⁴⁵, em crescimento econômico. Ademais, a ausência de notas, de prefácio de tradutor ou de qualquer menção ao tradutor sugere a adoção de uma estratégia editorial orientada para a manutenção

⁴⁵ Dados disponíveis em:

<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13737-asi-em-2007-pib-atinge-r-27-trilhoes-e-cresce-61> Acesso em: 05 dez.2025

de sua invisibilidade.

3.2.3 Edição de 2021

A edição de *Ubu Roi* publicada pela Ubu Editora em 2021 evidencia uma estratégia editorial fortemente orientada para a construção de um objeto cultural complexo, que articula o texto traduzido a um amplo aparato crítico e documental. Tal escolha parece operar em duas frentes complementares: de um lado, a valorização da peça de Jarry como marco das vanguardas literárias e teatrais; de outro, a inscrição da própria editora em uma tradição de cuidado gráfico e rigor intelectual que remete à herança da extinta editora Cosac Naify, de onde provém as fundadoras da Ubu. A reunião de materiais tais como notas dos tradutores, discursos de Jarry, testemunhos históricos, textos críticos de Carpeaux e Foucault, além da inserção de manuscritos e reproduções de artistas ligados às vanguardas, sugere a intenção de construir uma edição que ultrapassa o estatuto de simples tradução, configurando-se como um pequeno “dossiê” sobre a gênese, a repercussão e a fortuna crítica da obra. Vale ressaltar que, não por acaso, *Ubu Roi* foi lançada em edição comemorativa dos cinco anos da editora que leva o mesmo nome e visita as traduções anteriores, incorporando o prefácio de Otto Maria Carpeaux, constante da edição de 1972 e recomendado como leitura complementar na edição de 2007, ambas analisadas neste trabalho.

O lugar conferido à (re)tradução é igualmente revelador. Na edição analisada, a *Nota dos Tradutores* revela uma postura de posicionamento explícito, apresentando critérios, procedimentos e desafios inerentes à tradução literário-teatral. Diferentemente de edições que ocasionam a invisibilidade do tradutor, a Ubu opta por destacar a ação tradutória, alinhando-se a perspectivas contemporâneas que reconhecem o tradutor como intérprete e produtor de sentido. Nos termos de Faleiros e Mattos, “retraduzir é, como já afirmamos, pluralizar, reler e reescrever, acrescentar material àquele espaço de leitura e escritura” (2017, p.40).

Entretanto, ao analisarmos essa postura da editora, é preciso levar em consideração seu interesse mercadológico, na medida em que a visibilização da figura, principalmente de Gregório Duvivier, devido a seu destaque tanto nos meios de comunicação tradicionais como nas mídias sociais, poderia funcionar como chamariz para vendas e propiciar a ocorrência de matérias jornalísticas espontâneas em torno do lançamento do livro, visto que “a retradução dá visibilidade ao retradutor pela especificidade com que mercado editorial divulga a

retradução — faixas publicitárias, capas concedendo destaque ao nome do retradutor, matérias jornalísticas falando em ‘nova tradução’” (Faleiros; Mattos, 2017, p.39). Ainda segundo os autores, “capa, apresentação, epílogo, texto de quarta capa, anúncios publicitários, texto de orelha, tudo isso entra no gesto que dá ao retradutor um lugar (na maior parte das vezes) privilegiado, um lugar de visibilidade.” (Faleiros; Mattos, 2017, p.39 - 40)

Cabe aqui uma observação que se faz particularmente relevante. Bárbara Duvivier é a única mulher entre os tradutores de *Ubu Roi* analisados neste trabalho, circunstância que, por si só, já justificaria uma atenção específica. No entanto, essa singularidade adquire contornos ainda mais problemáticos quando se observa a forma como seu nome é tratado nos espaços de divulgação editorial. Apesar de assinar a tradução em coautoria, Bárbara Duvivier torna-se praticamente invisível na apresentação pública da obra. No site da plataforma *Amazon*, por exemplo, após o texto introdutório intitulado “Sobre o autor”, há uma breve referência ao tradutor, limitada a duas linhas que mencionam exclusivamente Gregório Duvivier, sem qualquer menção à tradutora. O texto apresentado é o seguinte: “Gregório Byington Duvivier é um ator, humorista, roteirista e escritor brasileiro. Ficou conhecido pelo seu trabalho no cinema e no teatro e, a partir de 2012, destacou-se como um dos criadores das esquetes do canal Porta dos Fundos, no YouTube.”

A omissão do nome de Bárbara Duvivier nesse peritexto não apenas apaga sua participação efetiva no trabalho tradutório, como também reproduz uma lógica recorrente de invisibilização do trabalho feminino, mesmo em contextos de coautoria formalmente reconhecida. Tal apagamento contrasta com a relevância de sua atuação no projeto de tradução, sua experiência como tradutora de teatro e evidencia assimetrias que ultrapassam o âmbito estritamente textual, inscrevendo-se nas práticas editoriais e nos mecanismos de legitimação do campo literário.

Nesse cenário, a visibilidade concedida principalmente ao trabalho de Gregório Duvivier, somada à inclusão de documentos históricos e críticas consagradas, parece reafirmar o posicionamento editorial da Ubu: publicar obras que funcionem simultaneamente como produto mercadológico, objeto estético, instrumento de estudo e espaço de reflexão. Percebe-se também um cuidado da editora em escolher tradutores ligados ao teatro e, principalmente, ao humor, potencialmente capazes de compreender a irreverência e a crítica presentes no texto de Jarry.

Por outro lado, tal densidade paratextual também pode ser examinada criticamente, sob outra perspectiva. A amplitude do material suplementar, embora contribua para o enquadramento histórico e teórico da peça, direciona a edição para um público bastante específico, de leitores com familiaridade com debates sobre vanguarda, história do teatro, crítica literária e filosofia. Nesse sentido, a edição distancia-se de uma proposta de popularização da obra, aproximando-se de um modelo de livro-objeto destinado a leitores especializados, estudantes de artes e pesquisadores. Esse posicionamento, ao mesmo tempo em que reforça a vocação acadêmica e ensaística do catálogo da Ubu, pode limitar a acessibilidade da obra para um público mais amplo.

Por fim, o conjunto gráfico e iconográfico (as lâminas, manuscritos e reproduções) funciona tanto como recurso estético quanto como estratégia de agregação de valor simbólico ao produto editorial. Esse caráter oscilante entre livro de estudo e objeto artístico coloca a edição em consonância com o perfil institucional da Ubu, consolidando sua imagem como editora que privilegia a curadoria, a materialidade e o aprofundamento crítico. Ao mesmo tempo, revela uma clara tomada de posição em relação ao modo de apresentar Jarry ao público brasileiro não apenas como dramaturgo vanguardista, mas como figura central em um sistema cultural mais amplo que abrange artes visuais, teoria crítica e história intelectual.

3.3 Análise Paratextual

3.3.1 *La dédicace*

Frédérique Toudoire-Surlapierre, em notas da edição comentada publicada por *Hatier Paris* em 2002 explica que Marcel Schwob (1867 - 1905), a quem Jarry dedica a peça, era uma eminente figura do meio literário parisiense, o primeiro a publicar os textos do autor. E, ainda que “a epígrafe sinaliza o peso das influências e reminiscências no estilo de Alfred Jarry: nela se nota uma alusão a Shakespeare em tom de escárnio, enquanto a sintaxe e a grafia imitam o francês antigo e fazem referência a Rabelais” (Toudoire-Surlapierre, 2002, p.7).

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript.	Reprodução em francês da dedicatória do autor .	E então o Pai Ubu sacudiu a pêra, pelo que ficou desde então conhecido pelos anglos como Shakespeare, e conheceis dele sob este nome muita bela tragoédia escripta.	Entonces o Pai Ubu Sacudiu a pera Sendo depois Batizado pelos ingleses de Shakespeare E temos dele sob este nome belas tragédias escritas

Quadro 01: *La dédicace*.

Fonte: Elaborado pela autora.

A tradução de Ferreira Gullar, embora preserve a *dédicace*, não a recria em português. Tal decisão levanta a suspeita de que, talvez, a edição tenha sido concebida para um público leitor capaz de compreender o francês, ou, alternativamente, que o tradutor tenha buscado conservar as características do texto jarryano, mantendo-o no idioma original e, portanto, a estranheza decorrente dos procedimentos elaborados pelo autor.

A tradução de Sérgio Flaksman, por outro lado, nesse ponto incorpora com maior evidência os efeitos de humor produzidos pela linguagem no texto-fonte, preservando o estranhamento por meio de escolhas lexicais menos usuais, ainda que plenamente compreensíveis. Destaca-se, nesse sentido, o emprego do termo “anglos”, vocábulo que, embora signifique, segundo o dicionário *Michaelis*⁴⁶, “natural ou habitante da Inglaterra”, aparece registrado na mesma entrada como “pouco usado”, o que indica que tal significado se encontra em desuso. De modo ainda mais expressivo, observam-se soluções como “tragoédia” e “escripta”, que recriam, com adequado grau de arcaização, as formas *tragoedies* e *escript* do original, possivelmente vinculadas às raízes latina (tragoedia) ou grega (tragōidía), bem como a grafias antigas. Ademais, diante da inexistência, em português, de um recurso verbal que

⁴⁶ Informação disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/0qmP/anglo/> Acesso em 08 dez.2025.

corresponda plenamente ao *passé simple* francês, tempo associado principalmente à escrita literária, Flaksman recorre à conjugação em segunda pessoa do plural para conferir ao trecho um tom elevado e arcaizante.

A edição da Ubu, por sua vez, limita-se ao emprego da forma “entonces”, registrada pelo dicionário Oxford como variante informal ou arcaica de “então”, sem outras intervenções linguísticas que reconstituam, de modo mais abrangente, o caráter arcaico e irreverente presente na dedicatória de Jarry. Esse procedimento simplificador tem o efeito de facilitar a leitura e torna-se recorrente ao longo de toda a tradução efetuada pelos irmãos Duvivier, como indicam as análises a seguir. Tal postura tradutória nos parece ser orientada por um projeto que se pretende linguisticamente mais acessível e corroborar a seguinte afirmação de Lefevere: “(...) reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológicas ou poetológicas dominantes de sua época” (Lefevere, 2007 [1992], p. 23).

3.4 Análise Textual

3.4.1 Os neologismos e arcaísmos

Essa subseção dedica-se a analisar como as retraduições lidam com os arcaísmos e neologismos inventados por Jarry, uma vez que o efeito cômico advindo da própria linguagem constitui parte importante da poética do autor. Vale notar que a compreensão adotada neste trabalho para os conceitos de neologismo e arcaísmo encontra-se detalhada na seção “Procedimentos Metodológicos”.

3.4.1.1 *Merdre*

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Merdre! (cena I – Ato 1)	Merdra!	Merdra!	Merdra!

Quadro 02 - *Merdre!*.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nossa análise inicia-se pela célebre palavra que inaugura a peça, *Merdre!*, vocábulo que, segundo o crítico Otto Maria Carpeaux (2021[1972], p. 69), provocou escândalo logo na estreia, sinalizando a força disruptiva do texto já em seu primeiro enunciado. O neologismo consiste em uma criação lexical formada a partir do palavrão francês *merde*, ao qual Jarry acrescenta um *r*, procedimento que, embora mínimo, produz um efeito expressivo de amplificação grotesca que sintetiza a violência, a vulgaridade e o caráter provocativo de Ubu. Na comparação efetuada, é possível observar que todas as retraduições que compõem nosso *corpus* mantêm essa forma distorcida, cuja pronúncia e grafia se aproximam do português, o que reduz a necessidade de intervenções criativas. Tal preservação também indica o reconhecimento, por parte dos tradutores, do estatuto icônico desse termo, cuja alteração somente se justificaria em contextos em que o projeto tradutório buscasse operar uma ressignificação profunda da obra.

3.4.1.2 *Capitaine Bordure*

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Capitaine Bordure	Capitão Bordadura	Capitão Bordure	Capitão Bostadura

Quadro 03 - *Capitaine Bordure*.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nossa análise volta-se agora para um nome próprio cuja inserção na categoria dos neologismos justifica-se pela evidente produção de sentido que emerge da própria palavra. Personagem fundamental na trama, Capitaine Bordure figura como cúmplice dos Ubu na usurpação do trono: trai o rei e, posteriormente, trai também Ubu, cristalizando-se como representação de golpismo, truculência e covardia. Na tradução de Bárbara e Gregório Duvivier (2021), sua função militar é descrita como integrante “do regimento dos dragões de Vilna e de uma companhia independente a serviço do Pai Ubu”, sendo posteriormente nomeado pelo Czar Alexis como “subtenente do décimo regimento dos cossacos”, após uma sequência de traições. A origem do nome remete ao termo *ordure* (“lixo”), como explicita a

nota presente na edição da Hatier (2002) utilizada como referência para este estudo: “Bordure: Jarry brinca com os efeitos sonoros: sem dúvida, é preciso ouvir bordure, mas também ordure (lixo)”⁴⁷. (Toudoire-Surlapierre, 2002, p. 9). A edição de 2007 acrescenta, como paratexto, uma lista de figurinos que ilumina a figura concebida por Jarry para o capitão Publicada por *J. H. Sainmont em manuscrito inédito nos Cadernos do Colégio de Pataphysica*, n. 3–4 (22 *haha* 78 e. p.), tal lista é seguida pela descrição do traje: “CAPITÃO BORDURE – Trajes de instrumentista húngaro muito colante, vermelho. Sobretudo comprido, espada longa, botas caneladas, *chapska* com pluma.” (Jarry, 2007 [1896], p. 37). Essa figura excêntrica e moralmente duvidosa acompanha grande parte da trama, recebendo tratamentos diversos nas traduções brasileiras, detalhados a seguir.

Ferreira Gullar opta pelo termo Bordadura, acompanhado da seguinte nota de rodapé: “Bordadura, Bordure. Termo de Heráldica: faixa estreita que contorna o escudo” (Jarry, 1972 [1896], p. 18). Sérgio Flaksman, por sua vez, preserva a forma Capitão Bordure, sem, no entanto, mobilizar os efeitos sonoros e humorísticos presentes no original. Já os irmãos Duvivier intensificam o caráter grotesco e escatológico ao traduzirem o nome como Bostadura, deslocando a referência de “lixo” para “matéria fecal”. Na nota dos tradutores, eles justificam essa escolha afirmando:

o mesmo fizemos ao traduzir o nome do capitão Bordure. Ao traduzir seu nome muitos optaram por mandar a palavra borda, usando Bordura. Mas borda não me parece, aqui, o essencial. Afinal, ‘ordure’ é lixo, e trata-se de um nome que soa nobre mas causa risada por sua semelhança com ‘dejetos’. Por isso, optamos por capitão Bostadura (Duvivier; Duvivier, 2021, p. 55).

A partir dessas escolhas, observa-se que a proximidade sonora entre Bordadura (Gullar), Bostadura (Duvivier) e Ditadura parece ser mobilizada como recurso expressivo que, embora não necessariamente explícito, abre espaço para leituras que entrelaçam o jogo linguístico à dimensão política. No caso de Gullar, tal ressonância adquire particular relevância quando se considera que sua tradução foi realizada no exílio, após perseguições amplamente relatadas em seu livro de memórias, *Rabo de foguete - Os anos de exílio* (Gullar, 1998). Já a tradução dos Duvivier emerge no contexto da pandemia, durante os anos do governo Bolsonaro, momento em que o humor escatológico de Jarry encontra ressonância evidente nas tensões políticas contemporâneas. Os próprios tradutores comentam essa relação ao afirmar que: “as semelhanças do humor escatológico de Ubu com a do atual desgovernante

⁴⁷ No original: “Bordure: Jarry joue sur les effets phoniques : sans doute faut-il entendre à la fois bordure et ordure.” Tradução nossa.

do Brasil já estão evidentes demais. No mais, os presidentes passarão. E a fuzarca proposta por Jarry tem sobrevivido aos séculos.” (Duvivier; Duvivier, 2021, p. 55)

3.4.1.3 *Jarnicotonbleu*

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Jarnicotonbleu (cena V, Ato 1)	Jarnicotonbleu	com mil cacodemônios	Oh! Merdra, cuscredo

Quadro 04 - *Jarnicotonbleu*.

Fonte:Elaborado pela autora.

A edição de Hatier Paris (2002) utilizada para consulta do texto original de Jarry apresenta a seguinte nota explicativa sobre o neologismo *jarnicotonbleu*:

neologismo criado pela associação de pragas e blasfêmias clássicas — *jarnidieu* (“eu renego Deus”), *jarnicoton* (“eu renego Coton”, em referência ao confessor de Henrique IV, que pediu ao rei que renegasse a ele, o bispo, em vez de renegar Deus) — e da invocação “em nome de Deus” (Toudoire-Surlapierre, 2002, p.7).

A palavra é proferida na cena 5 do primeiro ato, quando Ubu recebe um mensageiro que o convoca a falar com o rei. Pensando ter sido descoberto em suas tramoias, antecipando o castigo e temendo a decapitação, *Père Ubu*, desesperado, inicia uma sequência de pragas e xingamentos: “*Oh! Merdre, jarnicotonbleu!, de par ma chandelle verte.*”

Nesse trecho, os tradutores adotam soluções distintas: Ferreira Gullar, como já havia feito na dedicatória e em *Merdre!*, preserva a forma francesa e acrescenta a seguinte nota de rodapé:

Jarnicotonbleu - jarni, espécie de juramento que os autores cômicos franceses punham na boca dos camponeses, corruptela da expressão *je rénie* (eu renego) acrescida da palavra *bleu* por *dieu*. Henrique IV tinha a mania de exclamar a todo momento *jarnidieu* (renego Deus). Seu confessor, o Padre Coton, mostrou-lhe a inconveniência da expressão, pedindo-lhe que passasse a exclamar *jarnicoton* (renego Coton). Jarry coloca ao final a palavra *bleu* – *jarnicotonbleu* - reafirmando a heresia que o padre Coton quis evitar e fazendo alusão a Cordon Bleu, célebre ordem da Cavalaria. (Gullar, 1972, p. 32).

Esse procedimento suscita reflexões analíticas relevantes. Em primeiro lugar, a estratégia de Gullar pode ser lida, em certa medida, como estrangeirizadora: ele preserva a “letra” do original, expressão que Berman (1985) emprega para indicar a visibilidade da alteridade textual, embora essa opção não se constitua como regular em toda a sua tradução. Em segundo lugar, há uma aparente contradição prática: se Gullar tivesse optado por traduzir visando a representação cênica, isto é, adotado uma postura *stage-oriented*, nas palavras de Zardo (2012), a presença de uma nota de rodapé não faria muito sentido, na medida em que notas geralmente não podem ser acionadas em cena. Assim, embora algumas soluções (que serão explicitadas nas análises subsequentes) apontem para uma tradução majoritariamente orientada para a performance, a presença desta nota revela uma desarticulação entre escolhas voltadas à cena e ao mercado editorial.

Sérgio Flaksman, por sua vez, assim como Jarry, cria efetivamente um novo vocábulo (“cacodemônios”), mas o insere na expressão “com mil cacodemônios”, construção que remete à fórmula “com mil demônios”, registrada no *Dicionário Informal* como “praguejo, xingamento apontado a algo que possui um resultado insatisfatório, geralmente usado em filmes dublados nas décadas de 1970, 1980 e 1990⁴⁸”. Dessa maneira, Flaksman elabora um neologismo, mas o reinscreve em uma unidade fraseológica já estabilizada no uso, o que reduz o impacto de estranhamento e aproxima sua solução de um tom expressivo ligeiramente antiquado.

Já os irmãos Duvivier optam por uma solução distinta, propondo uma nova configuração para a interjeição “cruz-credo”. O dicionário *Michaelis* define “cruz-credo” como interjeição que “exprime espanto ou repulsa; credo em cruz, cruz-credo, cruze⁴⁹”. O mesmo dicionário, entretanto, no verbete “abrenúnciação”, apresenta a seguinte entrada: “interjeição; credo; cruz-credo; Deus me livre; sai, demônio”, plenamente compatível com o sentido original do texto, marcado pela abjuração e pela recusa enfática de Deus. A solução dos Duvivier, portanto, apresenta um duplo movimento: por um lado, substitui o neologismo por uma expressão já legitimada no português brasileiro ao passo que, por outro, seleciona uma interjeição capaz de recuperar a força do original, essencialmente uma fórmula de renúncia, espanto e desagrado. Vale ainda observar que, ao utilizarem a locução interjeitiva *cuscredo*, os

⁴⁸ Informação disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/com%20mil%20dem%C3%B4nios/> Acesso em: 08 dez.2025.

⁴⁹ Informação disponível em : <https://michaelis.uol.com.br/palavra/j7xv/cruz-credo/> Acesso em: 08 dez.2025.

irmãos Duvivier acrescentam uma camada adicional de blasfêmia à tradução, uma vez que substituem o termo cruz, oriundo da tradição religiosa e já amplamente internalizado na fala popular, por *cus*, que, em sua acepção vulgar, segundo o já citado dicionário *Michaelis*, significa ânus. Desse modo, estabelece-se uma alternância entre o sagrado e o profano, configurando uma atitude claramente provocatória, que se coaduna com a escrita de Jarry.

3.4.1.4 Cornegidouille

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Cornegidouille (cena III – Ato 3)	Cornupapança!	Chifres de um monstro!	Chifre do bucho!

Quadro 05 - *Cornegidouille*.

Fonte:Elaborado pela autora.

Nessa cena, *Père Ubu* acaba de assumir o trono e inicia seu reinado despótico. Enquanto alguns camponeses discutem a nova situação política, Ubu irrompe no local para cobrar impostos, chegando a arrombar a porta. *Cornegidouille* é o impropério que ele esbraveja momentos antes de forçar a entrada. Trata-se de um neologismo recorrente ao longo de toda a peça. A nota de rodapé da edição consultada indica: “*cornegidouille*: neologismo criado por associação de *corne* (chifre) e de *gidouille*. (barriga/pança).”⁵⁰ O site *ABC de la langue française*, que reúne gírias e registros informais de séculos anteriores, registra *gidouille* como pertencente ao campo do *argot*, isto é, “linguagem especial das classes perigosas e das atividades ilegais; (por extensão) linguagem não acadêmica própria de atividades específicas⁵¹”. No mesmo verbete, aparece a seguinte definição: « *gidouille* [1891] *nom fém. Ventre, estomac ; dans l'estomac, dans le ventre.* » Ou seja, o termo refere-se ao ventre, à barriga, à pança. Jarry cria, assim, uma associação entre *corne* (chifres) e *gidouille* (intestinos/barriga). Com o tempo, *gidouille* passa a ser registrado em dicionários franceses como uma criação de Alfred Jarry, como a espiral característica da representação imagética de Ubu e como um termo característico do universo patafísico.⁵²

⁵⁰ No original: « Cornegidouille : néologisme créé par concaténation de corne et de gidouille. » Tradução nossa.

⁵¹ Disponível em: <https://www.languefrancaise.net/Bob/36808>. Acesso em: 08 dez. 2025.

⁵² Informação disponível em: <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/gidouille>. Acesso em: 08 dez.2025.

Ferreira Gullar, ao contrário do que vinha fazendo em outros momentos, opta por traduzir o neologismo, criando *cornupapança*, termo que articula corno, papar (ou papo) e pança, evocando simultaneamente o apetite voraz de Ubu e sua barriga monstruosa e protuberante. Mais uma vez, Gullar explica o sentido do termo em uma nota de pé de página:

Cornegidouile, palavra cunhada por Jarry para expressar as três partes do poder de Ubu: cabeça, coração e ventre, sendo que, nêlê, só o ventre não se encontra em estado embrionário. Gidouille, denominação do ventre monstruoso de Ubu: "o poder' dos apetites inferiores". (Gullar, 1972, p.84)

Sérgio Flaksman, por sua vez, opta por uma solução explicativa - “Chifres de um monstro!” - que, embora recupere a dimensão grotesca, perde a referência à voracidade e à corporeidade abdominal que caracterizam o personagem. Já Bárbara e Gregório Duvivier também desmembram os elementos constitutivos do termo, criando a expressão “Chifre do bucho!”, que preserva a animalidade de Ubu e reintroduz a relação entre chifres e ventre.

Esse conjunto de soluções, que de certo modo se complementam ao recompor diferentes camadas de sentido do neologismo original, permite retomar a reflexão de Faleiros e Mattos (2017, p. 11) segundo a qual “pensar a historicidade da tradução implica considerar sua temporalidade e as relações que se estabelecem entre diferentes traduções”. Aqui, a comparação evidencia justamente como cada versão, situada em sua época e em seu horizonte tradutório, privilegia aspectos distintos da criação jarryana.

3.4.1.5 *Cornebleu*

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Cornebleu, je meurs. (cena II – Ato 4)	Cornão-bleu, vou morrer!	Maldição, estou morrendo.	Corno de Deus, tô morrendo.

Quadro 06 - *Cornebleu*.

Fonte:Elaborado pela autora.

Após usurpar o poder, Ubu mostra-se rapidamente um péssimo governante, movido por impulsos violentos e práticas abertamente corruptas. A instabilidade instaurada por seu

regime provoca a insatisfação generalizada da população, ao mesmo tempo em que incentiva a movimentação de inimigos externos interessados em derrubá-lo. É nesse contexto que Bougreles, herdeiro do rei deposto, regressa com seus homens na tentativa de recuperar o trono. A cena analisada corresponde ao momento em que o exército polonês avança pela Ucrânia, enquanto Ubu, já tomado pelo cansaço, pela sede e pelo sono, entrega-se a uma sequência de lamúrias e reclamações.

Cornebleu é um neologismo (e também um arcaísmo) formado a partir de *corne* (chifre) associado a *corbleu*⁵³, termo que, segundo o *Dictionnaire Le Petit Robert*, é uma “*interjection, vieux – juron en usage au XVIIe siècle*”⁵⁴, isto é, uma antiga forma de praguejar utilizada no século XVII. A estratégia de Jarry, portanto, não se limita à simples justaposição de palavras para produzir um novo vocábulo: ao incorporar um juramento arcaico, ele acrescenta ao neologismo uma camada de temporalidade, deslocando a ação para um tempo indeterminado. Esse procedimento se articula ao próprio universo de *Ubu Roi*, no qual a Polônia, conforme o próprio Jarry em seu discurso de estreia, é identificada como “Lugar Nenhum” (1896 [2021], p. 57), funcionando como marcador de indistinção temporal e espacial.

Ferreira Gullar apropria-se do termo e cria “cornão-bleu”, solução que preserva o eixo semântico dos chifres (recorrente ao longo de toda a sua tradução) e deixa nas “entrelinhas”, traços do francês original, procedimento que o poeta adota sistematicamente em diversos pontos do texto. Assim, ainda que recrie o neologismo em português, Gullar mantém algo da textura linguística do termo jarryano, integrando-o ao seu estilo tradutório característico. Como anteriormente, ele ainda insere uma nota de rodapé:

Cornebleu, palavra cunhada por Jarry partindo da expressão ventrebleu (ventredieu, ventre de deus). Corne, corne physique, alusão ao “bastão de Física”, do prof. Hébert; alude ainda a Cordon Bleau e a corno, traído (Gullar, 1972, p. 106).

A seu turno, aqui Flaksman adota uma solução bastante conservadora, evitando qualquer recriação linguística ou marca de arcaísmo. Ao escolher “maldição” para a sua tradução, recupera apenas o sentido geral do *juron*, mas se afasta significativamente da inventividade formal presente no trabalho de Jarry. Já os irmãos Duvivier mantêm o elemento dos cornos ao traduzir por “Corno de Deus”, embora, mais uma vez, desmembrem o

⁵³ Informação disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/corbleu>. Acesso em: 08 dez.2025.

⁵⁴ Idem

neologismo e o substituíam por uma expressão estabilizada. Essas escolhas ilustram, em termos lefeverianos, o modo como cada tradução negocia, de forma mais ou menos restritiva, as pressões do sistema literário e seus próprios horizontes de aceitabilidade, produzindo soluções que variam entre a criatividade e a contenção.

3.4.1.6 *Sapristi*

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
Me voilà! Me voilà! Sapristi, de par ma chandelle verte, je suis pourtant assez gros! (cena III, Ato 1)	Aqui mesmo, meu caro: Credo em cruz, por meus chifres, até que não sou tão magro assim.	Estou aqui! Estou aqui! Cáspite, pela luz da minha vela verde, eu sou bem gordo!	Bem aqui! Aqui! Cruzes, pela minha vara verde, não sou tão magro assim.

Quadro 07 - *Sapristi*.

Fonte:Elaborado pela autora.

Sapristi é definido pelo dicionário *Le Petit Robert* como “*interjection familier et vieilli. Juron exprimant l’étonnement ou l’exaspération*”⁵⁵, isto é, uma expressão informal e já envelhecida, utilizada como praga para indicar espanto ou exasperação. O Dicionário Infopédia de Francês–Português (Porto Editora) registra apenas o valor interjetivo, traduzindo-a por “apre!, irra!, com os diabos!”⁵⁶. Ferreira Gullar opta por *credo em cruz*, expressão já analisada anteriormente neste trabalho e que comunica espanto e repulsa, enquanto Sérgio Flaksman recorre ao italiano *Cáspite*, preservando certa proximidade sonora e mantendo, conforme definido pelo dicionário *Michaelis*, o caráter de “exclamação que denota admiração ou surpresa frequentemente atravessada por ironia”⁵⁷

No entanto, o aspecto mais significativo, quando se comparam as retraduições, diz respeito ao tratamento que os irmãos Duvivier conferem ao termo, recorrendo à forma *cruzes*,

⁵⁵Informação disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/sapristi>. Acesso em: 12 dez.2025.

⁵⁶Informação disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/sapristi>. Acesso em: 12 dez.2025.

⁵⁷ Informação disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/vxz0/c%C3%A1spite/>. Acesso em: 12 dez.2025.

solução que parece estabelecer um diálogo indireto com a tradução inaugural de Gullar. Ainda que tal aproximação possa ser atribuída a uma coincidência ou à recorrência natural de certos usos no português, a escolha seguinte, a tradução de “*je suis pourtant assez gros !*” por “não sou tão magro assim” reforça essa impressão. A formulação aproxima-se notavelmente da opção de Gullar, que traduz o trecho por “até que não sou tão magro assim”. A presença de dois paralelos consecutivos sugere, portanto, uma afinidade tradutória que, mesmo não explicitada, parece conduzir a certos pontos de convergência.

Nesse sentido, a leitura proposta por Faleiros e Mattos (2017, p. 40) torna-se particularmente pertinente: “Propor outra releitura significa, pois, consciente ou inconscientemente, estabelecer relações com as (re)leituras anteriores.” Vale ressaltar que, ao longo de toda a edição da Editora Ubu, não há referências diretas às traduções predecessoras, excetuando-se o prefácio de Carpeaux (recuperado da e creditado à edição de 1972), no qual o crítico faz menção elogiosa, referindo-se a Gullar como “um dos maiores poetas de vanguarda brasileira” (Carpeaux, 2021 [1972], p.73). Fora esse caso isolado, os Duvivier não mencionam explicitamente o trabalho de seus antecessores; contudo, diversos trechos analisados, dentre os quais o presente exemplo, sugerem que sua retradução mantém, em alguns momentos, um diálogo implícito com a versão de Gullar, diálogo que se manifesta sobretudo em escolhas lexicais e estruturais que ecoam soluções anteriores sem, contudo, reproduzi-las de forma literal.

3.4.2 A caracterização de Ubu

3.4.2.1 Ubu Roi – Acte I, scène 1

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
PÈRE UBU De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.	PAI UBU Juro pelos meus chifres que não estou entendendo!	PAI UBU Pela luz da minha vela verde, não entendi.	PAI UBU Pela minha vara verde, não tô entendendo nada.

Quadro 08 - *De par ma chandelle verte.*

Fonte: Elaborado pela autora.

Na primeira cena da peça, o protagonista, Pai Ubu, é encorajado pela esposa, Mãe Ubu, a assassinar o rei e tomar o poder, numa clara referência a *Lady Macbeth*, de Shakespeare. Ainda sem perceber as maquinações da esposa, Pai Ubu lança pela primeira vez seu célebre bordão: *par ma chandelle verte*, espécie de “marca registrada” do personagem, que irá repetir de forma insistente no decorrer da peça.

De par ma chandelle verte é a expressão de Jarry, intraduzível referência a uma peça escrita por ele quando estudante. Essa expressão aparecerá várias vezes na peça, como uma espécie de idiossincrasia de Ubu. Pode-se admitir outras intenções de Jarry, como referência a *tenir la chandelle*, agir como corno manso. (Gullar, 1972, p.12)

A expressão consiste, talvez, no maior desafio enfrentado pelos tradutores, uma vez que o seu sentido, desde a publicação, vem sendo motivo de debates e divergências entre os pesquisadores e nenhuma explicação parece fornecer muitos subsídios para os tradutores brasileiros, os quais optam por caminhos distintos na recriação da fala.

Ferreira Gullar substitui a expressão por “juro pelos meus chifres”, justificando em nota de rodapé a escolha, ao seu ver, mais aproximada da concepção de Jarry. O recurso, além de produzir um efeito cômico eficaz em cena, reforça o caráter grotesco do personagem e acrescenta uma camada de ridículo à figura de Ubu, contrapondo-se à pretensa virilidade e “macheza” tipicamente alardeada pelos tiranos e governantes autoritários. Vale lembrar que, no ano de 1972, quando efetuou a sua tradução de *Ubu Roi*, Gullar encontrava-se no exílio e o Brasil, em plena ditadura cívico-militar. Nesse contexto, desafiar e ridicularizar figuras de poder adquire um valor simbólico e político muito mais contundente.

Um indicativo claro dessa tendência é que, em 2007, num período em que a democracia brasileira já se encontrava bem consolidada, Sérgio Flaksman se isenta de maiores arroubos críticos e mantém-se bem próximo ao texto original, optando por “pela luz da minha vela verde”, escolha que manterá sem alterações até o final de sua tradução. Já Bárbara e Gregório Duvivier, que traduzem em plena pandemia, num período em que o governo brasileiro novamente se aproximava do autoritarismo, propõem “por minha vara verde”, escolha que além de conferir um tom popularesco e pretensamente irreverente, introduz conotações sexuais e reforça a covardia e a vulgaridade do personagem, adaptando o humor jarryano ao imaginário contemporâneo brasileiro.

Outro ponto que merece destaque no trecho analisado é a maneira como os tradutores lidam com a oralidade. Ferreira Gullar e Flaksman, embora incorporem a informalidade presente no texto original, preservam uma estrutura mais formal, delegando ao ator ou ao encenador a decisão sobre como explorar essa dimensão, ao passo que os irmãos Duvivier optam pelo registro (no texto) de formas reduzidas, como *tô* e *pra*, resultado de um processo de síncope característico da língua falada, recurso que será reiterado ao longo de toda a tradução. Em diversos momentos, os tradutores recorrem a esse expediente como marca de oralização, conferindo à fala de Ubu um tom excessivamente popularesco, chegando a ignorar os momentos em que os personagens mudam a forma da enunciação, a partir da ascensão social do casal Ubu. Contudo, embora tais marcas pertençam, de fato, à língua oral, sua simples transposição para o texto escrito não garante a recriação da oralidade pretendida, nem assegura o funcionamento cênico esperado, ao contrário, por muitas vezes o recurso torna-se repetitivo e desnecessário.

Por outro lado, no plano da encenação, a tradução de Gullar confere ao bordão de Ubu uma construção imagética que remete inequivocamente à figura popular do corno, produzindo um impacto cênico com grande probabilidade de encontrar eco no riso da plateia. Em contraste, a expressão “pela luz da minha vela verde” *per se* revela-se de pouca força em cena exigindo que o ator ou encenador mobilize recursos outros para conferir humor à cena, enquanto “pela minha vara verde”, que reforça a covardia de Ubu, evocando a construção proverbial “tremendo como vara verde”, também é passível de ir ao encontro de possibilidades cênicas interessantes.

3.4.2.2 Ubu Roi – Acte II, scène 4

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
PÈRE UBU Oh ! je vais bien en venir à bout tout de même !	PAI UBU Nossa ! Vou me arrancar daqui de qualquer jeito.	PAI UBU Ah! Seja como for, vou acabar com isso!	PAI UBU Oh! Quem diria que vou conseguir?

Quadro 09 - *je vais bien en venir à bout tout de même*.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste momento da peça, logo após o assassinato do rei, Ubu e seus seguidores invadem o palácio, onde se encontram a rainha e o jovem herdeiro, Bougrelas. O rapaz, tentando defender a mãe, reage com bravura, ameaça os invasores e parte para o confronto, matando os adversários de forma violenta. A fala de Ubu ocorre logo depois que o jovem gira a espada sobre si, “massacrando todos à sua volta”.

Na réplica original, Jarry expressa a determinação de Ubu em pôr fim à situação e consolidar o poder recém-conquistado. Ferreira Gullar, porém, imprime à fala um tom muito diverso: ao traduzir *je vais bien en venir à bout tout de même* como “vou me arrancar daqui de qualquer jeito”, ele introduz um traço a mais de covardia no personagem, enfatizando seu ímpeto de fuga diante do perigo iminente. Já Sérgio Flaksman opta por uma tradução mais próxima do texto francês, preservando a ideia inicial de esforço e resolução — “vou acabar com isso” — sem alterar significativamente o sentido original. Os irmãos Duvivier, por sua vez, conferem à fala de Ubu um matiz de surpresa e autocomplacência, ao fazer Ubu exclamar “quem diria que vou conseguir?”, sugerindo mais espanto ou sarcasmo que firmeza.

Também merece destaque o tratamento conferido à interjeição “Oh”, repetida por Bárbara e Gregório Duvivier, em contraste com o “Ah” de Flaksman e com o “Nossa!” empregado por Ferreira Gullar. A escolha deste último é particularmente significativa, pois introduz uma dimensão do sagrado à fala de Ubu, algo ausente nas demais versões. Essa inflexão religiosa, inserida em um contexto de brutalidade e absurdo, reforça o jogo entre sagrado e profano que permeia toda a peça de Jarry. Embora esse contraste não esteja explicitamente presente no trecho em questão, ele retoma um procedimento recorrente do autor e, por isso, se integra de maneira coerente e expressiva à tradução de Gullar.

A comparação evidencia como cada tradução constrói um Ubu distinto: o de Gullar é medroso, hesitante, covarde; o de Flaksman, pretensioso, autoritário e também covarde; e o dos Duvivier, surpreso, autocomplacente e quase ingênuo diante da possibilidade de seu próprio sucesso.

Outro aspecto que se destaca nos trechos analisados é a dimensão da encenabilidade, isto é, a forma como o texto se comporta em cena. Em que pese as diferentes abordagens e possibilidades de encenação, a tradução de Gullar parece mais adequada ao palco, na medida

em que favorece a ação dramática. A fala “Nossa! Vou me arrancar daqui de qualquer jeito” sugere uma ação de fuga concreta, enquanto a opção de Flaksman, embora também recorra a um verbo no infinitivo, não remete a uma ação determinada. Já a escolha dos irmãos Duvivier, formulada como uma pergunta retórica, não conduz à ação, revelando-se, talvez, menos orientada a um efeito cênico.

3.4.2.3 Ubu Roi – scène 2 Acte III

Texto original	Ferreira Gullar (1972)	Sérgio Flaksman (2007)	Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier (2021)
NOBLES Horreur ! à nous, peuple et soldats !	NOBRES Horror! Povo, soldados, sublevemo-nos!	NOBRES Horror! Salvai-nos, povo e soldados!	NOBRES Que horror! Socorro! Povo, soldados!

Quadro 10 - *à nous, peuple et soldats !*

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste momento da peça, Ubu, já instalado no poder, anuncia, no salão do palácio, que, para enriquecer o reino, matará todos os nobres e tomará seus bens. Diante dessa ameaça, os nobres, tomados pelo pavor, dirigem-se ao povo e aos soldados em busca de ajuda.

As traduções de Sérgio Flaksman e dos irmãos Duvivier mantêm o tom de súplica presente no original, valendo-se respectivamente das expressões “salvai-nos” e “socorro”, que evidenciam o pedido de proteção e ajuda, enquanto Ferreira Gullar toma outro caminho: ao empregar o verbo “sublevemo-nos”, sua tradução ultrapassa o simples apelo de socorro e instaura uma convocação à rebelião.

O verbo sublevar-se, conforme o dicionário *Michaelis*, significa “levantar-se contra a autoridade estabelecida; rebelar-se, revoltar-se”. Assim, Gullar transforma o clamor dos nobres em um chamado à insurreição, unindo simbolicamente nobres, povo e soldados em um mesmo movimento de resistência. Essa escolha lexical não parece ser fortuita: ela reflete a postura crítica do tradutor diante das estruturas de poder, revelando sua marca autoral e seu posicionamento ideológico.

A operação realizada por Gullar pode ser compreendida à luz do que Lefevere (2007 [1992]) denomina reescritura: todo ato tradutório, longe de ser neutro, é permeado por sistemas de controle, entre eles a ideologia, que moldam a forma como um texto circula em uma determinada cultura. Ao converter um pedido de socorro em uma convocação à revolta, Gullar reconfigura o horizonte político da cena, deslocando o foco do medo e do pedido de ajuda para a resistência. Nesse sentido, sua tradução atua como uma intervenção interpretativa que atualiza o texto de Jarry para um contexto onde o questionamento do poder assume centralidade. A escolha por “sublevemo-nos” evidencia, portanto, o que Lefevere (2007 [1992]) descreve como a capacidade do tradutor de “manter ou remodelar” as relações de poder inscritas no texto, reforçando a dimensão ideológica que, segundo ele, é inerente a todo processo tradutório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo geral investigar de que modo as representações de poder, personificadas sobretudo na figura de *Père Ubu*, são construídas nas (re)traduções que compõem o *corpus* analisado, bem como verificar em que medida a hipótese da retradução se aplica a esse conjunto de obras. De forma mais específica, buscamos compreender como traduções realizadas em distintos contextos históricos refletem determinadas relações com o poder em suas respectivas épocas, bem como analisar em que medida as escolhas lexicais e discursivas dos tradutores revelam posicionamentos ideológicos e/ou processos de manipulação, seja por parte dos próprios tradutores, seja no âmbito dos projetos editoriais que sustentam essas traduções. Investigamos ainda a relação desses trabalhos com seus públicos-alvo, considerando se são orientados prioritariamente para a leitura ou para a encenação, em razão das especificidades do texto teatral.

O levantamento dos trechos selecionados para análise levou em conta, de modo particular, a presença de neologismos e arcaísmos que, além de estruturarem a investigação proposta, mostraram-se centrais tanto para a dinâmica da obra quanto para sua recepção ao longo do tempo. Tais procedimentos linguísticos, que constituíram elementos de ruptura no momento da publicação de *Ubu Roi* (1896), contribuíram decisivamente para que a peça fosse posteriormente reconhecida como precursora do Teatro do Absurdo e das vanguardas artísticas do século XX. A atenção a esses recursos permitiu observar de que maneira diferentes estratégias tradutórias lidam com a tensão entre inovação estética, inteligibilidade e estranhamento.

Assim, com base nas análises realizadas, foi possível constatar que o contexto histórico exerce influência não apenas sobre as condições editoriais de publicação, mas também sobre as próprias escolhas tradutórias, que podem assumir, em determinados casos, um papel de resistência simbólica. Essa dimensão se evidencia, por exemplo, nas traduções de Ferreira Gullar e dos irmãos Duvivier, realizadas, respectivamente, em um período de ditadura militar e em um contexto marcado por ensaios de recrudescimento autoritário, em contraste com o momento democrático no qual se insere a tradução de Sérgio Flaksman. Essas diferenças contextuais refletem-se nas opções linguísticas, estilísticas e ideológicas adotadas por cada tradutor, corroborando as reflexões de Lefevere acerca da manipulação, seja de ordem poetológica, seja ideológica, como elemento constitutivo dos processos tradutórios.

No que concerne especificamente à retradução, as análises apontam para um retorno, ainda que não explicitamente declarado, dos tradutores posteriores, em especial dos irmãos Duvivier, à tradução de 1972, realizada por Ferreira Gullar. Esse movimento confirma a observação de Faleiros e Mattos, segundo a qual toda retradução estabelece, consciente ou inconscientemente, um diálogo de natureza crítica com as leituras e retraduições que a precedem, evidenciando a centralidade da retradução inaugural, de Gullar. O poeta, enquanto tradutor, se caracteriza por uma apropriação criativa do texto de Jarry, operando uma domesticação cultural sem, contudo, abdicar totalmente do estranhamento provocado pela manutenção de termos e estruturas de origem estrangeira. A partir desse aspecto, torna-se possível levantar a hipótese de que uma tradução marcante pode oscilar entre domesticação e estrangeirização sem que o tradutor se invisibilize, dependendo da consistência e da qualidade do trabalho criativo efetuado sobre o texto.

No que diz respeito à tradicional dicotomia entre tradução para leitura e tradução para encenação, as análises aqui desenvolvidas sugerem que tal oposição não se apresenta de forma rígida. Ao contrário, o que parece mais produtivo, no caso do texto teatral, é a construção de uma tradução que não ofereça soluções fechadas, mas que permaneça aberta a múltiplas concretizações cênicas, preservando a potência performativa do texto sem restringi-lo a uma única forma de realização.

Ao final deste percurso, duas constatações se impõem. A primeira diz respeito à consciência de como foi ambiciosa nossa proposta, uma vez que *Ubu Roi* e suas retraduições oferecem um campo vasto e continuamente expansível de investigação. Nesse sentido, futuras pesquisas poderiam ampliar o escopo aqui delineado, comparando as traduções de *Ubu Roi* com outras traduções realizadas pelos mesmos tradutores, a fim de investigar se a abordagem crítica em relação às instâncias de poder constitui uma constante de seus projetos tradutórios ou se decorre, de modo mais específico, das características singulares do texto de Jarry. Tal ampliação permitiria discutir de forma mais precisa se a tradução, para esses tradutores, funciona sistematicamente como prática de resistência ou se é a própria obra *Ubu Roi* que convoca, por sua natureza estética e política, esse tipo de posicionamento.

Ainda nesse horizonte, coloca-se a questão da retroalimentação entre os sistemas literário e teatral no Brasil: novas traduções ensejam novas encenações? E, inversamente, determinadas práticas cênicas impulsionam novas retraduições? O palco “pede” determinada retradução? Do mesmo modo, a atenção aos paratextos e às condições de circulação das obras

evidencia a necessidade de refletir sobre as dinâmicas de autoria no campo tradutório, incluindo processos de apagamento simbólico, como o caso da invisibilização de Bárbara Duvivier, única mulher entre os tradutores analisados, cuja atuação efetiva nem sempre encontra reconhecimento proporcional nos espaços editoriais.

Por fim, acreditamos que as análises aqui propostas contribuam para o campo dos Estudos da Tradução ao oferecer subsídios para a compreensão da manipulação tradutória não apenas como instrumento de legitimação de sistemas dominantes, mas também como possível forma de resistência estética e ideológica. Ao esclarecer alguns dos procedimentos utilizados para lidar com as inovações linguísticas e formais operadas por Jarry, esperamos ter contribuído para uma melhor compreensão das relações que as retraduições de *Ubu Roi* estabelecem entre si, bem como para o aprofundamento das reflexões sobre tradução teatral e retradução no contexto brasileiro. Finalmente, é necessário ressaltar que este trabalho foi conduzido com rigor analítico, mas também com profundo envolvimento afetivo com o teatro e com a obra de Alfred Jarry, convicção que sustenta a nossa pesquisa acadêmica não apenas como exercício metodológico, mas como forma de diálogo vivo com os textos e com a cena.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, S.. **Estudos de Tradução**. Fundamentos de uma disciplina. Trad. de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.
- BERMAN, A.. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.
- BERMAN, A.. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro, 7Letras/PGET, 2007.
- CALAZANS, S.. “Grotesco”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coord. Carlos Ceia. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco>. Acesso em 06 dez. 2025.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – FERREIRA GULLAR. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 6, 1998.
- CARPEAUX, O. M.. *Happening Ubu*. In: JARRY, A. **Ubu rei**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 9-18.
- CAVENDISH, G.. **Traduzir o Auto da Compadecida: o teatro e a letra**, 2019, 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- COCHAR MAGALHÃES, T. A.. A teatralidade de Cyrano de Bergérac. **Itinerários: Revista de Literatura**. São Paulo, Unesp, n. 6, p. 179-190, 1993.
- ESSLIN, M.. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018 [1961].
- FALEIROS, A.; MATTOS, T.. A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico. **Revista Letras Raras**. Campina Grande, v. 3, n. 2, p. 35-57, 2014. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1824/1740>. Acesso em: 12 out. 2025.
- FALEIROS, A.; MATTOS, T.. **A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.
- FOUCAULT, M.. **Terror ubuesco**. In : Jarry, A. **Ubu rei ou Os poloneses**. São Paulo, Ubu Editora, 2021.
- GUEDES, L. N. M.. **Ubu Rei e os avatares de uma personagem cênica**. 2020. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 2020.
- GULLAR, F.. **Arte neoconcreta**. In: Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 246
- HELIODORA, B.. Meus motivos para traduzir Shakespeare. In: **Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros**. GUERINI, Andréia e MARTINS, Marcia A. P. (org.). Florianópolis: Editora da USFC, 2018, p. 175-191.

JARRY, A.. **Ubu Rei ou os poloneses**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

JARRY, A.. **Ubu Rei**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

JARRY, A.. **Ubu Rei ou Os poloneses**. Trad. Bárbara Duvivier, Gregório Duvivier. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

LANIUS, M.. Reflexões sobre a tradução no Brasil. In: **Resumos do XXI Seminário de Iniciação Científica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2013/relatorios_pdf/ctch/LET/LET-Marcela%20Lanius.pdf Acesso em: 02 dez. 2025.

LEFEVERE, A.. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Trad. de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].

LIMA, F. A.. Do Grotesco: Etimologia e conceituação estética. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016.

LISPECTOR, C.. Traduzir procurando não trair. In: **Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros**. GUERINI, Andréia e MARTINS, Marcia A. P. (org.) Florianópolis: Editora da USFC, 2018, p. 103-105.

MAGALDI, S.. Ubu Rei. In: Edla Van Steen e José Eduardo Vendramini (Org.). **Amor ao Teatro: Sábato Magaldi**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

MATTOS, T.. A relação entre poética e sistema literário em André Lefevere. **Tradução em Revista**, v. 20, Rio de Janeiro, 2016.

MUNHOZ, E.; ECKERT, K.. Observatório de neologismos: um estudo a partir de publicações on-line da revista Mundo Estranho. **Revista Afluente: revista de Letras e Linguística**. UFMA/CCEL, v. 8, n. 23, p. 459-475, jun/dez. 2023.

NIDA, E.. **Towards a Science of Translating**. Leiden: Brill, 1964.

ROSTAND, E.. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Ferreira Gullar. São Paulo: José Olympio, 1985.

RAMOS, P.; RAMOS, M. M.; BUSNELLO, S. J.. **Manual prático de metodologia da pesquisa: artigo, resenha, projeto, TCC, monografia, dissertação e tese**. Blumenau: Acadêmica, 2005.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, D.. **Introduction à l'analyse des oeuvres traduites**. Paris: Armand Colin, 2008.

SILVA et al. Arcaísmos e neologismos com o sufixo – vel em adjetivos da Língua portuguesa. **Revista Aracê**, São José dos Pinhais, v. 6, n. 3, p. 6645-6661, 2024.

SIRJACQ, L. C.. **Les pays des éléphants**. Paris, L'Avant Scène, 1989.

WILSS, W.. **The science of translation problems and methods**. bingen: Narr, 1982.

ZARDO, M.. **Tradução do texto teatral:** novos desafios da investigação tradutória. Tese. 2012. 311 f. (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66289/000870716.pdf>. Acesso em: 12 out. 2025.

ZURBACH, C.. **A Tradução teatral:** o texto e a cena. Caleidoscópio Editora, Lisboa, 2007.