

TRADUZIR O TEXTO OU A CENA? TRANSLATE TEXT OR THE SCENE?

Amanda loost da Costa

Mestre em Estudos da Tradução pela
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Resumo: A prática de tradução de texto dramático tem gerado críticas que acusam a tradução como muito fiel ao texto original, e portanto difícil de ser encenada, ou muito próxima da cultura alvo e desviada do texto original. Este artigo apresenta uma reflexão sobre a problemática enfrentada pelos tradutores em relação à função e o lugar do texto na tradução ou representação cênica, através de diferentes visões de teóricos e estudiosos da área.

Palavras-chave: Tradução, texto dramático, encenação.

Abstract: The traduction of dramatical texts had been criticized due to fact that they are too literal and close to the original language and very distinct from the original text. In this paper, it is show a reflection about the problem faced by translators related the functions and scenic representation. This problem is pointed out through different theoretical visions of the theoretical researchers.

key-words: translation, staging, dramatic text.

Introdução

Frequentemente, as traduções de textos dramáticos podem apresentar projetos distintos, que estão normalmente relacionados aos diferentes objetivos que as envolvem, ou seja, a tradução pode ser orientada para a leitura ou voltada para a encenação. Visando a *performance* no palco, muitos tradutores de texto dramático produzem uma tradução próxima à cultura alvo no intuito de tornar a peça acessível para o público. Esta prática de tradução muitas vezes restringe detalhes estilísticos fundamentais da obra, limitando-se a transpor apenas o sentido geral da mesma.

De outro lado, tradutores preocupados em preservar a fidelidade ao texto original produzem traduções

difíceis de serem encenadas em função da distância de espaço e tempo. Tendo em vista esta problemática em torno da tradução de texto dramático, o presente artigo apresenta uma discussão sobre as diferentes posições de tradutores de texto dramático, entre eles, Susan Bassnett e Patrice Pavis, a fim de contribuir na discussão sobre a função e o lugar do texto na tradução ou representação cênica.

As particularidades do texto dramático

Alguns estudiosos consideram o gênero dramático como uma arte separada da literatura, já que é somente na encenação que a peça escrita se concretiza como teatro. Moisés (2008) defende que o teatro participa das manifestações literárias na medida em

que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. É no palco que o texto escrito perde seu aspecto propriamente literário para adquirir os caracteres da dramaticidade.

Sendo o texto dramático criado para ser representado, sua composição possui algumas particularidades que lhe são inerentes e o distinguem dos demais gêneros literários. O texto teatral é composto por diálogos, que consistem na fala das personagens que é caracterizada pelo ritmo, padrões de entonação, grau de intensidade e altura, e por didascálias. Estas últimas são as indicações cênicas do autor, que podem ser referentes ao ambiente, à época, aos gestos, aos objetos e à maneira como os atores devem pronunciar suas falas ou réplicas, podendo aparecer em maior ou menor grau dentro do texto, variando principalmente de acordo com o período histórico do teatro.

Enquanto nas didascálias a enunciação pertence ao autor, no diálogo, são as personagens que falam constituindo praticamente a totalidade da obra, uma vez que é através do diálogo das personagens que tudo existe em uma peça de teatro. A personagem teatral dispensa, portanto, a mediação do narrador para transmitir as mensagens, sendo o diálogo o elemento determinante da ação dramática. É através dele que as

personagens se confrontam retórica ou passionalmente, revelam suas características morais e psicológicas e informam ao espectador ou leitor os episódios significativos da ação da peça.

Embora a encenação revele-se parte constituinte do gênero dramático, que se alicerça na relação texto/ator/público, tríade essencial para que se processe o fenômeno teatral, nada impede que se leia um texto de teatro como um romance. Porém a ausência dos outros elementos que compõem o teatro exigiria o esforço do leitor para montar em sua mente um palco imaginário, com as indicações cênicas que em um contexto real de encenação seriam traduzidas de forma não verbal. Segundo Ubersfeld (2005), o texto de teatro possui as seguintes características que expressam a necessidade de representação:

Sua matéria de expressão é linguística (a da representação é múltipla, verbal e não-verbal); ele se diz diacronicamente, de acordo com uma leitura linear, em oposição ao caráter sincrônico dos signos da representação; o texto literário supõe uma leitura segundo a ordem do tempo (ainda que a releitura ou o recuo inverta essa ordem), enquanto a percepção do que é representado supõe da parte do espectador a organização espaço-temporal de signos múltiplos e simultâneos (UBERSFELD, 2005, p. 07).

Estas características também expressam a diferença da experiência do

leitor e do espectador diante de uma peça de teatro, diferenças essas que fazem com que os tradutores tenham dúvidas quanto ao caminho que deve ser trilhado ao se traduzir este gênero.

O impasse dos tradutores

Segundo Susan Bassnett (2005, p. 157), “o grande problema do tradutor de texto teatral é saber se deve traduzir como um texto puramente literário, ou tentar traduzi-lo a partir de sua função como um elemento em um outro sistema mais complexo”.

Anderman (2001) argumenta que a plateia ocupa uma posição diferente do leitor de um livro, que, ao se fazer necessário uma explicação adicional, pode decidir por parar e refletir ou até mesmo consultar trabalhos de referência. Sendo assim, o leitor se encontra em uma posição mais favorável que o espectador, já que pode contar com uma série de artifícios que facilitam a compreensão do texto, como consultar notas de rodapé ou enciclopédias que informem sobre os aspectos sociais e culturais do texto, além da possibilidade de recuar a leitura e da disponibilidade de tempo de reflexão.

A problemática enfrentada pelos tradutores sobre como proceder em uma tradução de texto teatral está diretamente vinculada a um antigo conflito entre

autores e profissionais do teatro, em relação a definir a função e o lugar do texto na representação cênica. Segundo Ubersfeld (2005), a primeira atitude possível é a atitude clássica que privilegia o texto e considera a representação apenas a expressão e a tradução do texto literário. A outra atitude, bastante comum na prática moderna, é a recusa, por vezes radical, do texto, considerando-o apenas um dos elementos da representação, podendo ser reduzido ao elemento menos significativo ou até mesmo passível de ser eliminado.

Segundo Roubine (1998), no século XVII se inicia uma tradição de sacralização do texto, que teve repercussões sobre a teoria e a prática da cenografia, considerando-se o cenógrafo um artesão, cuja função era apenas materializar o espaço exigido pelo texto. No século XVIII, essa tradição se amplia de tal modo que os autores multiplicam as indicações cênicas detalhadas, não deixando nenhuma margem à invenção do cenógrafo. Cria-se então, uma espécie de hierarquização das competências, em cujo topo ficará o autor, sendo que o encenador só ascenderá a essa posição dominante no século XX, quando sua arte vai assumir mais importância.

Em uma carta de 29 de março de 1904, Tchecov acusa Stanislavski de deturpar suas obras através da

encenação, revelando uma mudança, embora ainda latente, nas posições hierárquicas de autores e diretores. Stanislavski considera que colocar-se a serviço do texto não o impede de propor sua visão pessoal da obra, impondo assim uma evolução na arte de representar que eleva a função do encenador, de mero artesão a criador. A teoria de Stanislavski transforma a relação do intérprete com a personagem, à medida que estimula a criação do ator no empenho de conseguir sinceridade e autenticidade na interpretação (ROUBINE, 1998).

Porém, é nessa intervenção no texto, provocada pela liberdade de criação dos encenadores, que reside a fonte do conflito que irá dividir opiniões entre os homens de teatro e diversificar as concepções e práticas ao longo do século, intercalando os períodos de maior ênfase no texto com outros em que a prioridade é a encenação. Esta divergência de opiniões pode ser percebida nas seguintes declarações de Jean Vilar (1912-1971), ator e diretor teatral francês, e do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski (1933-1999):

O criador, no teatro, é o autor – na medida em que contribui com o essencial. Quando as virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não nos concedem nenhuma possibilidade de criação, ainda assim nos sentimos depois de cada apresentação, seus devedores

(VILAR, 1963 *apud* ROUBINE, 1998, p. 56).

Essas obras me fascinam, por que me proporcionam a possibilidade de um confronto sincero, brutal e repentino, entre, por um lado, as crenças e experiências de vida das gerações que nos precederam, e, por outro, as nossas próprias experiências e preconceitos (GROTOWSKI, 1968 *apud* ROUBINE, 1998, p. 72).

Nas citações de Vilar e Grotowski, os respectivos termos “devedores” e “confronto”, evidenciam claramente as diferentes visões dos homens de teatro ao lidar com o texto teatral, revelando uma problemática bastante similar à enfrentada pelo tradutor. De um lado o sentimento de rivalidade, de outro um sentimento de dívida para com o autor. O tradutor e o encenador (que podem também, em alguns casos, ser a mesma pessoa) ou priorizam a supremacia do texto, ou sua subordinação. A esse respeito, Susan Bassnett (2005, p. 160) afirma que “a dificuldade em traduzir para o teatro levou a um acúmulo de críticas que atacam a tradução como sendo muito literal e impossível de ser encenada, ou como muito livre e desviada do original”.

Patrice Pavis (2008) argumenta que a teoria da tradução em geral, e da tradução teatral em particular, mudou de paradigma, não estando mais assimilada a um mecanismo de produção de equivalências semânticas calcadas no

texto fonte, concebendo-se como apropriação de um texto para outro em função da recepção concreta do público teatral. Segundo Kruguer (*apud* PAVIS, 2008, p. 126), “a significação do texto traduzido provém não tanto daquilo que se pode recuperar do original, mas sim daquilo que se possa fazê-lo suportar”.

Pavis, para abordar alguns problemas específicos da tradução para a cena, leva em conta duas evidências:

No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo (PAVIS, 2008, p. 124).

Na visão de Pavis, o tradutor tem a difícil tarefa de adaptar uma situação de enunciação passada a qual ele desconhece e que, portanto, é virtual (cabendo a ele imaginá-la a partir do texto escrito) a uma situação de enunciação atual que ele ainda não conhece. Para interpretar o texto fonte, Pavis considera necessário que o tradutor se aproprie do texto, ou seja, traga-o para a língua e para a cultura alvo. Neste processo de apropriação, o texto dramático passa por etapas de transformação que vão desde o texto e a cultura fonte até a recepção concreta do

público, como podemos ver no esquema abaixo proposto por Pavis (2008, p. 126):

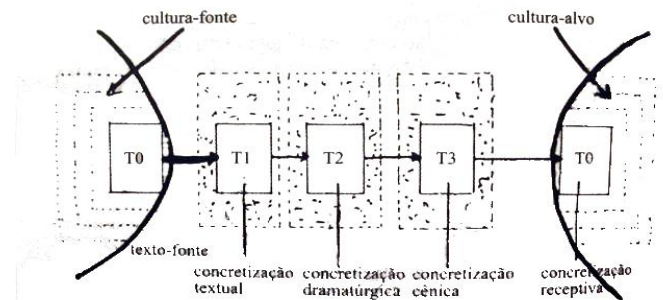


Fig. 1: Série de esquematizações proposta por Patrice Pavis (2008).

O texto-fonte T0 é o texto produzido pelo autor, que é resultado de suas escolhas, de sua interpretação da realidade que o cerca. T1 é o texto da tradução escrita, que depende tanto da situação de enunciação virtual e passada de T0, quanto do público futuro que receberá o texto em T3 e T4. T1 constitui a primeira concretização que é seguida imediatamente pela concretização dramática T2. Em T2 o tradutor deve efetuar uma análise dramática que, segundo Pavis, “consiste em mobilizar e apropriar-se do texto para torná-lo legível a um leitor/espectador de hoje” (2008, p. 128). Nesta etapa, o texto sofre modificações a fim de torná-lo próprio para a concretização cênica T3 e receptiva T4, momento em que o texto fonte alcança seu objetivo: chegar ao espectador.

Nesta mesma linha de pensamento, Susan Bassnett, no capítulo “Tradução de

textos dramáticos” que integra o livro *Estudos da tradução* (2005), diz que a metodologia utilizada no processo tradutório de um texto teatral não deve ser a mesma utilizada no texto em prosa, já que considera o texto teatral indissociável de sua representação. Segundo a autora, “com a tradução de teatro, os problemas de tradução dos textos literários se tornam ainda mais complexos, uma vez que o texto é apenas um elemento na totalidade do discurso teatral” (BASSNETT, 2005, p. 172). Para Bassnett (2005), a principal preocupação do tradutor de teatro deve estar no aspecto da encenação do texto e de sua relação com o público, e neste caso, a autora considera as modificações feitas no texto original totalmente justificáveis.

Anos após afirmar que o texto teatral não deve ser separado da representação, Bassnett, em *Translating for the Theatre: The Case Against Performability* (1991), mostra uma profunda evolução crítica em relação à tradução de texto dramático ao proclamar um retorno ao texto, sendo este o verdadeiro ponto de partida de toda tradução.

Neste artigo, Bassnett discute o conceito de *performability* (performabilidade) surgido no século XX, que parte do pressuposto de que o texto dramático comporta uma dimensão gestual submersa no texto escrito, a qual

deve ser identificada e trabalhada na encenação. Bassnett considera difícil a tarefa do tradutor de texto dramático, já que ele é incumbido da difícil função de traduzir para outra língua um texto considerado estruturalmente incompleto (já que a encenação é parte constituinte do gênero dramático), cujo resultado será um outro texto também incompleto.

Apesar de o texto dramático carregar uma série de signos submersos, ou seja, uma série de pistas possíveis de serem extraídas dele em favor da encenação, Bassnett se posiciona contra a performabilidade como base de uma estratégia de tradução, uma vez que este conceito visa ressaltar elementos que se encontram encobertos no texto original e que podem ser considerados úteis para a encenação. Para a autora esta suposta relação do texto com a encenação não deve ser considerada pelo tradutor:

Considerando que Stanislavski ou Brecht teriam suposto que a responsabilidade de decodificar o texto gestual caberia aos *performers*, a suposição no processo de tradução é de que esta responsabilidade pode ser assumida pelo tradutor sentado numa cadeira e imaginando a dimensão da performance. O bom senso nos garante que isso não pode ser levado a sério (BASSNETT, 1991, p. 100)¹.

¹ Whereas Stanislavski or Brecht would have assumed that the responsibility for decoding the gestic text lay with the performers, the assumption in the translation process is that this responsibility can be assumed by the translator sitting at a desk and imagining the

Segundo Bassnett, a noção de performabilidade é utilizada por tradutores, diretores e empresários como principal critério para o processo de tradução. O termo é frequentemente empregado para justificar variações substanciais no texto fonte, incluindo cortes e acréscimos. Essas modificações no texto original são tidas como necessárias, já que partem do pressuposto de que no teatro representado não pode haver distanciamento na comunicação com o público, sobretudo para não comprometer o sucesso da peça. Para Bassnett (1991), à medida que o principal critério que norteia a tradução for o tamanho da plateia e do preço que ela estaria disposta a pagar na bilheteria, a ética da tradução pode ficar comprometida.

Sallenave corrobora essa posição de Bassnett, ao considerar que tradução não determina nem se compromete com uma futura encenação. Danièle Sallenave, contrária à visão de Pavis (2008, p.128) que afirma que “a tradução dramaturgica é necessariamente uma adaptação e um comentário”, diz que “traduzir ou encenar não é comentar um texto – não se comenta a não ser com palavras da mesma língua: é transpor para outra

língua ou para um outro sistema de expressão” (SALLENAVE, 1982 *apud* PAVIS, 2008, p. 132). Sallenave considera que uma das regras de toda tradução, inclusive da tradução teatral, é nunca deixar que a tradução pareça uma interpretação do texto original.

René-Jean Poupard defende que o tradutor deva estar atento aos limites que não devem ser ultrapassados pela tradução/adaptação teatral. Poupard afirma que uma tradução não deve ser um meta-texto do texto original, ou seja, uma tradução não deve comentar ou dizer além do que diz o texto de origem (POUPART, 1976 *apud* SARDIN, 2004).

Pascale Sardin (2004) também reflete sobre essa ideia que orienta a tradução teatral, de sempre tornar a peça acessível ao público alvo. Segundo Sardin, para a maior parte dos tradutores/adaptadores, quando a legibilidade está em jogo, todos os meios são válidos não só para ajudar o receptor a compreender a mensagem, mas também para ajudar o ator a passá-la para o espectador. Porém, para o autor, estes argumentos não são convincentes, já que os pressupostos pelos quais eles discutem suas práticas são um tanto questionáveis e levam sempre a uma tradução domesticadora.

Pavis, por exemplo, recomenda que, no caso de um comentário muito longo e

performance dimension. Common sense should tell us that this cannot be taken seriously.

incompreensível, o encenador procure uma espécie de correspondente objetivo destinado a atenuar visualmente ou auditivamente o que é omitido no texto traduzido, como, por exemplo, mostrar uma *step-dance* irlandesa ao invés de dizê-la. A esta colocação de Pavis, Sardin (2004) questiona porque esses meios, ou seja, as ferramentas visuais e audiovisuais que o encenador lança mão para produzir o espetáculo, não poderiam também ser utilizados a serviço dos particularismos socioculturais e linguísticos do texto em sua integralidade, justamente para ressaltar a “estrangeiridade” do texto fonte, tornando-a acessível.

Considerações finais

Em linhas gerais, constatou-se que a problemática enfrentada pelos tradutores sobre como proceder em uma tradução de texto dramático está diretamente relacionada a um antigo conflito entre autores e profissionais do teatro, no que concerne definir a função e o lugar do texto na representação cênica. Quanto maior a preocupação do tradutor de texto dramático com uma futura, ou possível futura, encenação, maior é a flexibilidade e necessidade de negociação com o texto, com vistas a sua aceitação no sistema literário receptor ou em sua adequação ao palco. Em contrapartida, o tradutor preocupado com a fidelidade linguística e

literária, deverá ter cuidado para que o texto não caia no abismo do incompreensivo, quando resultante de uma literalidade excessiva. Os dois casos necessitam, portanto, bastante cautela. A discussão apresentada mostra a necessidade de seguir um caminho intermediário, que consiste em transigir entre as duas culturas, original e alvo, respeitando, tanto quanto o palco consegue suportar, a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza, contribuindo assim para futuras reflexões.

Artigo recebido em 30/04/2012

Aprovado em 30/11/2012

Referências Bibliográficas

ANDERMAN, Gunilla. Drama translation. In: BAKER, Mona & MALMKJAER, Kirsten (Org.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 2001. p. 71-74.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. *Translating for the theatre: The case against performability*. *Erudit*. Montreal, vol. 4, n. 1, 1991. Disponível em: <
<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/>

v4/n1/037084ar.pdf > Acesso em 10 out 2010.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida *et al.* **Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROUBINE, Jean Jaques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARDIN, Pascale. Les traducteurs [de théâtre] sont-ils [nécessairement] de corsaires? *Palimpsestes*, Paris, n. 16, p. 31-44, janv. 2004.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.