

SOBRE A TRADUÇÃO DO DRAMA: REFLEXÕES TEÓRICAS PARA O PROJETO DE TRADUÇÃO DE WIDOWERS' HOUSES DE GEORGE BERNARD SHAW



NANA IZABEL PONTES COUTINHO

Resumo: No presente trabalho exponho algumas questões acerca da tradução teatral, considerando que o texto dramático pode ser visto sob duas perspectivas: como uma obra literária, independente de sua finalidade primordial – a encenação, ou a partir dessa finalidade, como base para a montagem de um espetáculo. Diante disso, a discussão gira em torno do papel do tradutor nesse processo. A noção de *performabilidade* surge como um conceito-chave, que provoca reflexões importantes sobre o tema, e uma amostra de estratégias de tradução teatral sugere algumas pistas que esclarecem essa prática.

Palavras-chave: Tradução Teatral, Encenação, Performabilidade

Abstract: In this work I present some topics about drama translation, considering that we can see Drama from two perspectives: as a literary work, independent on its main purpose – staging, or from this purpose – as a script for the stage. Bearing that in mind, the discussion revolves around the translator's role in this process. The notion of *performability* arises as a key concept that provokes valuable ponderings on the theme, and a sample of drama translation's strategies suggests some clues that clarify this practice.

Keywords: Drama Translation, Staging, Performability

Os estudos críticos dedicados ao Drama estabelecem uma distinção entre texto escrito e encenação, o que os levam a adotar métodos distintos de análise: ora o Drama é uma 'arte prática', vista a partir de uma função subordinada a um propósito cênico, ora é 'arte literária', considerada em toda sua elaboração estilística¹. O crítico literário Raymond Williams (1967) contribui com essa afirmação por meio de sua definição de literatura ficcional, que vem a ser "a form of communication of imaginative experience through certain *written organiza-*

¹ Este texto foi publicado originalmente como capítulo da dissertação "A tradução teatral – Widowers' Houses de George Bernard Shaw, uma tradução comentada", orientada por Mauri Furlan e Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos, PGET/UFSC.

tions of words”² (Ibid., p.16). Esta descrição inclui o Drama desde o surgimento de seu registro escrito; contudo, o material escrito em gênero dramático compreende dois formatos distintos e complementares de comunicação denominados, respectivamente, *signo verbal* e *signo não-verbal*. Os *signos não-verbais* fazem parte de um sistema de comunicação externo; são aqueles que interferem potencialmente no texto escrito, direcionando-o para o espetáculo. Dessa forma,

Drama, as a literary form, is an arrangement of words for verbal performance; language is the central medium of communication. But there are in drama other means of communication which are capable of great richness of effect. There are those elements derivative from the *dance*, such as *movement* and *grouping* applied by several actors, and *movement* and *gestures* applied by the single actor. There are also *design*, as it appears in the construction of *sets* and *scenery*, and in all the related *effects of lighting*; and there is *costume*, either integral to the dance or to the design or to both. There is also, in certain forms of drama, *music*.³ (WILLIAMS, 1967, p. 32)

Somam-se a estes elementos cenográficos (gesto, dança, cenário, iluminação, figurino, som) alguns conceitos construídos pelo leitor a partir do texto – “ação”, “enredo” “personagem”, “situação” etc. – e que, por serem frutos de uma interpretação relativamente individual, são considerados abstratos. Algumas correntes da crítica literária qualificam os elementos cenográficos como recursos meramente técnicos e não literários. A encenação, por sua vez, torna palpáveis todos estes elementos latentes que envolvem a representação.

Assim, os estudos referentes ao Drama se encontram divididos. Por um lado, é tratado como uma ‘arte prática’, em que se observa como os *signos verbais* e *não-verbais* são utilizados em favor do espetáculo, isto é, o texto escrito é analisado a partir de sua *função* diante de uma proposta de encenação, que pode dar ênfase a alguns daqueles elementos citados acima, que estejam disponíveis, e que lhe sejam úteis. Por outro lado, uma outra vertente concede ao texto escrito um maior status: há uma preocupação em observar as *questões estilísticas* na escrita do autor (na avaliação dos diálogos, principalmente) e a relação de proximidade ou distanciamento com a direção proposta pelo dramaturgo, no caso de um estudo sobre a representação.

Segundo Williams (1967, p. 15), não há um consenso quanto ao fato de a análise do Drama caber à crítica literária ou se a crítica estritamente teatral lhe é mais adequada. Ele afirma ainda que a qualidade de uma peça de teatro não tem a ver necessariamente com o seu valor literário; a ence-

² “uma forma de comunicação de uma experiência imaginativa por meio de certas *combinações de palavras escritas*”. (grifo meu)

³ “O Drama, enquanto forma literária, é uma combinação de palavras para uma *performance* verbal; a língua é o principal veículo de comunicação. Mas existem outros meios de comunicação no Drama que são capazes de grande riqueza de efeito. Há aqueles elementos derivados da *dança*, como por exemplo, os *movimentos* e *agrupamentos* realizados por vários atores, e os *movimentos* e *gestos* realizados por um só ator. Há também o *desenho*, que se mostra na construção de *sets* e *cenários* e em todos os *efeitos de iluminação*; e há o *figurino* integrado ou à dança, ou ao desenho ou aos dois. Há também, em certos tipos de Drama, a *música*”. (grifos meus)

nação pode ser bem sucedida ainda que o texto dramático da qual ela partiu não atenda às expectativas da crítica literária; além disso, o espectador de teatro, não é necessariamente um leitor de dramas. Portanto, tentar sobrepor a qualidade do texto escrito à sua performance, ou vice-versa é, sob o ponto de vista crítico, improdutivo, conclui Williams. Em torno a essa problemática é que se encontram as teorias literárias referentes ao Drama, porque a relação texto-encenação ainda não se configura como ponto pacífico.

A teoria da tradução do drama, por sua vez, herda da teoria literária praticamente o mesmo conflito. Diante da possibilidade de tradução do texto teatral há uma intensificação do dilema, isto é, se para um diretor levar um texto de sua mesma língua-cultura ao palco implica questões cênicas já bastante complexas, para o tradutor de um texto de teatro acrescenta-se a esta complexidade questões propriamente lingüísticas e de especificidades culturais das línguas-culturas envolvidas. Fazer tradução teatral ou pensar a respeito requer uma reflexão sobre duas operações simultâneas, porque “drama is a process of translation”⁴ (GOSTAND, 1980, *apud* ANDERMAN, 2001, p. 71).

Nos Estudos da Tradução alguns trabalhos estudam o texto dramático com o enfoque em sua categorização, empreendendo um esforço teórico para classificar os diversos tipos de textos a serem traduzidos a partir da análise de suas estruturas. Entre eles, encontram-se os de Karl Bühler (1965) e Katharina Reiss (1971). Esta última complementa a primeira classificação de Bühler – que categoriza os textos como operativos, expressivos e informativos – e acrescenta mais um, que ela define como *audio-medial*, e que viria a contemplar aqueles tipos de textos feitos para serem falados ou cantados e que, ao se integrarem a elementos acústicos, alcançariam a sua realização total (REISS, 1971, *apud* SNELL-HORNBY, 2006, p. 84). Posteriormente, Reiss (1990), objetivando incluir nessa nova classificação os textos carregados de elementos visuais, re-avaliou a sua denominação e modificou a categoria de *audio-medial* para *multi-medial*, ao perceber que entre esses textos existem características comuns, uma vez que todos eles mantêm uma relação estreita com *signos não-verbais*, isto é, são textos que vão *além da língua* (*beyond language*, SNELL-HORNBY, 2006, p. 85). Assim, essa nova categoria contempla as canções, peças de teatro, roteiros de filmes, *opera libretti*, material de propaganda, história em quadrinhos etc. Porém, alguns teóricos da tradução consideraram essa nova categorização ainda confusa, e uma das razões se deve ao fato de que o termo *multi-medial* (multimídia) implicaria diretamente uma referência ao uso de recursos eletrônicos e tecnológicos ligados à mídia televisiva, ao ensino e à tecnologia da informação – o que não se aplica a alguns dos textos; por isso, a nova denominação de Reiss exigiu uma sub-classificação como vemos a seguir⁵:

⁴ “o teatro é um processo de tradução”.

⁵ Snell-Hornby (2006) não explica se essa classificação é sua contribuição, é um apanhado de vários teóricos, ou resultado de grupos de discussão: “[...] it was gradually realized in Translation Studies that the range of texts as listed by Reiss in 1990 was so varied that a good deal of confusion existed and a further subdivision were necessary”/“Foi sendo compreendido gradativamente nos Estudos da Tradução que a série de textos catalogados por Reiss em 1990 era tão variada que causava bastante confusão, e foi necessária uma outra subdivisão” (p. 85)

Multi-medial texts (textos multimídias): material para filmes e televisão, legendas, dublagens.

Multimodal texts (textos multimodais): peças de teatro, óperas.

Multisemiotic texts (textos multisemióticos): quadrinhos, material de propaganda.

Audio-medial texts (textos audiomediais): discursos políticos, trabalhos acadêmicos.

Em outra linha surgem estudos relativos à discussão da tradução teatral agora direcionados a definição de um projeto de tradução. Nesse sentido, a autora Susan Bassnett-McGuire dedicou-se a este tema em três artigos – *Ways Through the Labyrinth, Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* (1985), *Translating Dramatic Texts* (1988) e *Translating for the Theatre: The Case Against Performability* (1991) – em que discute possíveis problemas que o tradutor de um texto dramático enfrenta, e expõe aspectos importantes sobre a natureza deste gênero. Em sua primeira reflexão, a autora considera a relação dialética entre texto e performance como preceito fundamental para o tradutor, opinião sustentada no texto seguinte, mas revisitada e rediscutida no último texto citado, quando ela se propõe a uma reavaliação cuidadosa acerca do conceito de *performabilidade*, sobre o qual, segundo ela, as práticas de tradução para performance têm sido baseadas até então.

A primeira questão que merece destaque em seu estudo é a de que em termos metodológicos, o texto dramático é freqüentemente traduzido como um texto em prosa. Um dos aspectos problemáticos desta prática é o de que o texto de teatro não é lido da mesma maneira que um romance ou um conto, pois “it is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized”⁶ (BASSNETT-McGUIRE, 1988, p. 120). A autora reconhece ser fundamental perceber a conexão entre o texto escrito e a sua potencialidade para encenação, que se realiza por meio dos elementos próprios do Drama, e é a partir desta percepção que os questionamentos sobre a sua tradução se estabelecem.

Em primeiro lugar, é exigida uma definição prévia sobre a finalidade da tradução: ela servirá apenas à leitura do texto ou irá promover a encenação? Se a segunda opção for a elegida, o tradutor deve aceitar o fato de que o material escrito no texto teatral (que é o que existe de material concreto, a princípio, e é de onde o tradutor deve partir) está posicionado em meio a esta complexidade de *signos não-verbais* que o afetam, e, portanto, cabe a ele conciliar no texto escrito estas interferências, o que caracteriza, além de um desafio, um problema de tradução. Em contrapartida, uma consequência provável da primeira opção de tradução – que busca uma relação de proximidade com o texto escrito – é que esta pode vir a superdimensionar o valor do *signo verbal* em detrimento dos outros elementos, e ao tornar o texto restrito apenas à leitura fere, em certo grau, as particularidades do gênero dramático.

⁶ “É lido como algo *incompleto*, em vez de uma unidade completamente redonda, já que é só na encenação que todo o potencial do texto é realizado”. (grifo meu)

Mary Snell-Hornby (2006) retoma, duas décadas depois, o dilema que surge diante de uma tradução dessa natureza, e volta à questão: o texto será traduzido para ser lido, colocando a sua estrutura lingüístico-textual acima da sua potencialidade de encenação, ou será pensado a partir de ou para essa potencialidade, tornando o texto mais suscetível a alterações motivadas por circunstâncias de produção, local de apresentação, público-alvo? Snell-Hornby apresenta duas abordagens que podem ser norteadoras no caso de uma tradução voltada para a encenação: a *semiótica* e a *holística*. A primeira busca ressaltar no texto escrito os seguintes elementos: símbolos, índices, ícones, *paralanguage* (que inclui o timbre de voz, a entonação, o ritmo etc), e por fim, as *características cinésicas* (os gestos, a postura, as expressões faciais e corporais). Nessa abordagem considera-se que a interpretação desses signos teatrais muda, substancialmente, conforme a cultura, as convenções e estilos de atuação envolvidos na tradução. Já na segunda, são os elementos que acabam por promover a sua representação que sobressaem, e, além disso, a abordagem permite que o tradutor participe ativamente do processo de montagem como um dos membros da equipe, saindo da posição clássica do profissional *lingüisticamente habilidoso*.

Constato que, até esse momento, as reflexões feitas tanto sobre o Drama quanto à sua tradução tendem a circular sobre o mesmo eixo: supremacia vs subordinação do texto escrito. E, ainda considerando estas duas orientações extremas, Bassnett-McGuire (1985) descreve uma série de estratégias adotadas em traduções de textos dramáticos a partir do contexto europeu, que exponho aqui acrescidas de algumas reflexões e, por vezes, de exemplos de traduções realizadas no Brasil, com o intuito de clarificar essas práticas:

1. Tratar o texto de teatro como uma obra literária

A busca por uma proximidade para com a forma escrita do texto fonte é um dos métodos mais utilizados; a atenção do tradutor não está voltada, a princípio, para os *signos não-verbais*; dá-se importância à publicação do texto que, frequentemente, está incluído em uma antologia de um mesmo autor.

José Roberto O'Shea (1996), tradutor e estudioso da obra de Shakespeare, ao falar sobre a sua experiência com a tradução anotada de *Antony and Cleopatra*, ilustra a discussão sobre este procedimento, porque em seu estudo preliminar, usou como suporte doze traduções de peças de Shakespeare para o português brasileiro, com publicações que datam, a partir da metade dos anos 50, até o início dos anos 90. Este estudo o permitiu atestar que

em sua grande maioria, seja em verso ou em prosa, as traduções existentes das peças de Shakespeare para a língua portuguesa falada no Brasil encerram um texto hoje arcaico, impenetrável, em termos de sofisticação lexical e sintática, produzindo grande dificuldade de comunicação, tanto na página quanto no palco (O'SHEA, 1996, p. 182).

O'shea usa como um critério de avaliação da prática de tradução a capacidade de comunicação que um texto teatral deve possuir, independen-

temente do fato de seu público alvo ser o leitor, ou o espectador; conclusão importante, que vai de encontro aos procedimentos utilizados no Brasil na tradução de um autor canônico, como Shakespeare, e que perduraram durante um período significativo de quatro décadas. O'shea (1996) discorda desta prática, que segundo ele, “prejudica ainda mais o entendimento do texto” (p. 184).

2. Usar o contexto cultural da língua fonte como moldura do texto

Acentua o caráter cômico do texto utilizando estereótipos da língua-cultura de origem. Esse procedimento, segundo Bassnett-McGuire (1985), tornou-se comum na década de setenta com as produções britânicas da dramaturgia italiana de Dario Fo e De Filippo. Um bom exemplo, citado pela autora, é o da produção inglesa de *Filomena Maturano*, de Dario Fo, em que os diálogos em inglês ganharam sotaques italianos fajutos, através dos quais enfatizou-se a visão estereotipada que o público inglês tinha sobre os italianos.

3. Traduzir a *performabilidade* do texto

Tradução que objetiva a encenação do texto, tendo como base uma idéia amplamente discutida e controversa de uma *performabilidade* submersa no texto fonte, e possível de ser gerada intencionalmente no texto alvo. A princípio, esta estratégia autoriza a busca por uma fluência na linguagem em favor de uma maior facilidade na dicção dos atores; permite a re-locação de um registro/dialete por um correspondente na língua-cultura alvo, e também certas omissões de trechos no texto fonte que acentuariam as suas especificidades culturais.

Pygmalion (1913), traduzida para o português brasileiro por Miroel Silveira como *Pigmalião – comédia em cinco atos* (1973), serve aqui como um exemplo. Nessa tradução, os personagens ganham nomes brasileiros, a ação é re-locada de Londres para o Rio de Janeiro, com o objetivo de dar sustentação ao projeto de Silveira de reproduzir uma “gíria” com a qual o leitor brasileiro se identificasse facilmente, o que possibilitaria realizar no Brasil a proposta didática de Shaw de discutir a diversidade lingüística. ‘Elisa’, transformada em uma espécie de vendedora ambulante e moradora de uma favela carioca, é uma personagem típica brasileira e de fácil identificação popular. Essa mudança de ambientação feita por Silveira foi mal recebida pela crítica: “me acusaram de haver banalizado Shaw”⁷ (SILVEIRA, 1973). Apesar de figurar como tradução para o palco, por ter de fato sido representado em setembro de 1942, o texto integral de Silveira foi publicado numa antologia de Bernard Shaw, em uma série dedicada aos escritores agraciados com o prêmio Nobel; ou seja, esta mesma tradução serviu, em momentos distintos, a fins também distintos.

⁷ Prefácio da tradução.

4. Recriar o drama em verso na língua fonte em versos diferentes

Objetiva uma tradução em forma de verso, servindo-se de outros tipos de métrica em poesia na cultura alvo. O exemplo fornecido por Bassnett-McGuire (1985) é o dos versos alexandrinos de Racine vertidos em versos brancos no inglês.

5. A tradução cooperativa

Considerada pela autora como a estratégia mais bem sucedida (idéia corroborada pela abordagem *holística* de Snell-Hornby em 2006), este procedimento é o que traz o tradutor para dentro do processo de montagem do espetáculo, incluindo-o num trabalho de equipe (diretores, atores, técnicos de som, luz etc.) onde cada um contribui com suas competências para a efetivação do texto em cena.

Esta situação de tradução foi vivenciada, em parte, pela escritora Clarice Lispector que, em 1968, escreve um ensaio onde relata a sua experiência na tradução de *As gaivotas*, de Chekhov, feita em parceria com Tati Moraes:

Traduzimos Chekhov, eu com um esforço tremendo, pois parecia estar me descrevendo. Depois, por motivos externos, a peça passou para as mãos de outras pessoas, e perdemo-la de vista. Um dos motivos externos consistia no fato do diretor querer interferir demais na nossa tradução. Não nos incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias. Entre outras, ele achava que em vez de “angústia”, usássemos a palavra “fossa”. Ora, nós discordávamos: um personagem russo, ainda mais daquela época e ambiente, não falaria em fossa. Falaria em angústia e em tédio destruidor. Mas, para falar a verdade, em termos atuais, ela estava era na fossa mesmo (LISPECTOR, 1968).

Uma prática comum no Brasil atualmente, que considero uma ‘variação’ da tradução cooperativa, acontece quando o próprio diretor da peça se encarrega também da tradução. Como na montagem da Cia. Ludens de *The Simpleton of the Unexpected Isles* (1934) uma das últimas peças de Bernard Shaw – dirigida e traduzida por Domingos Nunez como *Idiota no país dos Absurdos* (São Paulo, 2008, tradução inédita). O espetáculo é resultado de um Ciclo de Leituras de autores irlandeses, e Nunez explica a motivação para a montagem deste texto em especial: “A leitura extremamente contemporânea que a peça suscita nos pareceu propícia para o momento social e político que estamos atravessando”⁸ (NUNEZ, 2008). *The Simpleton...*, peça denominada pelo próprio Shaw como ‘extravagante’, traz à cena temas como ‘a luta pelo poder’, ‘a corrupção’, ‘a pedofilia’, ‘o incesto’, ‘a homossexualidade’, assuntos indiscutivelmente relevantes na atualidade. Segundo o diretor, este texto sem enredo foi considerado um precursor da estética do ‘teatro do absurdo’, com episódios intercalados e desprovidos de sequência lógica – uma outra tendência na obra de Shaw, especialmente no fim de sua car-

⁸ Texto publicado no programa da peça *Idiota no país dos Absurdos*, São Paulo, 2008.

reira. Quando questionado sobre as modificações operadas no texto fonte, Nunez afirmou:

Acho que os textos de Shaw de um modo geral não são muito performáticos para um público brasileiro contemporâneo. Considero necessário ajustes para facilitar a fluência do texto em consideração ao público. Shaw é muito prolixo para o público brasileiro.⁹

E, para tanto, “efetuei mudanças radicais no texto original com o propósito específico da encenação [...] apropriações e supressões. Trata-se mais de uma releitura”¹⁰.

Por fim, após toda a discussão e descrição das práticas, Bassnett-McGuire (1985) diz ser preferível escolher a forma considerada por ela a mais usual de tradução, (a do texto escrito *per se*), ao invés de utilizar, por exemplo, o conceito de *performabilidade* como base de uma estratégia, já que, na sua opinião, uma saída para conciliar a multiplicidade de signos que o texto teatral contém, numa tradução entre línguas, ainda não foi encontrada.

O conceito de *performabilidade* apóia-se na idéia de que o texto escrito no Drama está sobreposto a uma dimensão espacial e outra gestual e contém dentro de si uma série de pistas possíveis de serem extraídas dele para trabalhar em favor da encenação. Esta idéia amplamente difundida nos estudos semióticos do Drama (a exemplo de Tadeusz Kowzan, 1975 e Anne Ubersfeld, 1977) e que foi assumida por diversos diretores, dramaturgos e atores em suas produções, não parece servir, segundo Bassnett (1991), com o mesmo êxito às traduções entre línguas. A maior crítica recai principalmente sobre a noção de um suposto ‘texto gestual’ submerso em um ‘texto escrito’. Partindo deste princípio, ela alega que:

[...] 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 performance dimension. Common sense should tell us that this cannot be taken seriously¹¹ (BASSNETT, 1991, p. 100).

Bassnett (1991) afirma ser a tarefa do tradutor de textos dramáticos algo ‘sobre-humano’, porque ele parte de um texto considerado incompleto de antemão por sua própria estrutura, que guarda uma série de signos submersos, para uma recriação numa outra língua, a qual resulta em um texto também incompleto com a sua série de signos submersos. Assim, apesar de proclamar toda a importância da ‘dialética texto-encenação’, a autora parece desautorizar a *performabilidade* como base para uma estratégia e/ou finalidade de tradução, porque esse conceito surge exatamente da tentativa

⁹ Entrevista concedida a mim por email em setembro de 2008.

¹⁰ Ibid.

¹¹ “Considerando que Stanislavsky ou Brecht teriam suposto que a responsabilidade de decodificar o texto gestual caberia aos *performers*, a suposição no processo de tradução é a 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 à sério”.

de ressaltar no texto escrito os elementos implícitos que podem ser úteis no palco, e conclui:

In the years that I have been involved both as a translator of theatre texts and as a theoretician, it has been this term that has consistently caused the most problems. It has never been clearly defined, and indeed does not exist in most languages other than English¹². (BASSNETT, 1991, p. 102)

Contudo, segundo ela, o conceito tem sido utilizado para diversos fins, como por exemplo, para uma insistente definição imprecisa do termo que tenta descrever o indescritível: um texto submerso dentro de outro; para uma discussão superficial sobre a busca de uma fluência na tradução dos diálogos, e, até mesmo como uma justificativa para operar as modificações no texto alvo (adições e cortes no texto) por parte de diretores, tradutores e afins. Bassnett (1991) acrescenta:

If a set of criteria ever could be established to determine the ‘performability’ of theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type¹³ (BASSNETT, 1991, p. 102)

A *performabilidade* apresenta-se com um conceito-chave que concentra discussões importantes em torno da teoria e prática sobre a tradução do Drama, uma vez que se mostra recorrente entre alguns autores.

Sirkku Aaltonen (2000) discute a *performability* a partir da idéia de que é um conceito inter-relacionado com outros dois denominados *speakability* e *playability*. A autora se apóia em reflexões que há muito tempo fazem parte do repertório de alguns teóricos importantes. Jirí Levy (1969, *apud* Aaltonen, 2000), por exemplo, define a linguagem teatral como uma forma estilizada da linguagem falada, sujeita às restrições das convenções teatrais, e que se relaciona funcionalmente com os falantes, os ouvintes e as normas da língua falada. Levy estabelece como critério de avaliação do texto dramático traduzido as capacidades de os diálogos serem pronunciados e compreendidos, que se configurariam no texto por meio de frases curtas, pela forma de encadeamento das sentenças, pela preferência por alguns vocábulos mais recorrentes no lugar dos menos usados e pela não utilização de agrupamento de consoantes que dificultariam a dicção. Já Patrice Pavis (1989, *apud* Aaltonen, 2000) questiona o perigo de uma facilitação aleatória da linguagem, que pode resultar em uma banalização, e afirma que a comunicação no palco é o resultado da união entre a fala e a linguagem gestual, e não se resume a uma pronúncia facilitada. Também Brigitte Schultze (1990, *apud* Aaltonen, 2000) discorda da idéia de que o texto teatral deva ser sempre fácil de ser proferido, a não ser que esta característica

¹² “Nos anos em que estive envolvida como tradutora de textos teatrais e como teórica, este tem sido o termo que consistentemente causou os maiores problemas. Ele nunca foi claramente definido, e não existe em outras línguas além do inglês”.

¹³ “Se, de qualquer forma, uma lista de critérios fosse estabelecida para determinar a performabilidade de um texto teatral, ela iria variar constantemente de cultura a cultura, de período a período, de tipo de texto a tipo de texto”.

do texto cumpra uma função específica na produção de significados. Aaltonen (2000) conclui que perceber estes três conceitos sob uma ótica de facilitação da linguagem é reduzi-los a uma simplificação. Contudo, ela afirma que não há uma base teórica consistente para defini-los.

Diante disso, um novo paradigma é sugerido por Sophia Totzeva (1999) que arrisca um modelo de análise em que se propõe a ‘testar’ conceitos elaborados pelas teorias semiótica e semântica – contexto, implicação e pressuposição –, pretendendo alcançar resultados práticos e teóricos que venham servir como um possível guia para traduções dessa natureza. Ela descreve o seu projeto como um estudo parcial da questão da tradução do Drama, mas que vai além das noções sobre a função das unidades dêiticas e de discussões simplistas a respeito do tema.

Uma dificuldade logo se apresenta por conta da infinidade de características que os textos dramáticos possuem e das ‘normas estéticas’ que os regem, mas, diante de tais aspectos, ela adota uma descrição sistemática, descrevendo-os nos seguintes termos: “[...] texts conceived for *possible* theatrical performance, as *dominant verbal sign-systems* which rule and integrate all other theatrical sign-structures”¹⁴ (TOTZEVA, 1999, p. 81). A autora posiciona o *signo verbal* como elemento dominante no texto, concluindo que é por meio dele que os diferentes significados se combinam em favor da comunicação no palco, no caso de uma possível encenação; dessa forma, o desafio do tradutor é o de criar na língua alvo estruturas que ‘ofereçam’ e ‘evoquem’ esses significados.

Totzeva (1999) apresenta ainda algumas premissas acerca da estrutura do texto teatral que apóiam a sua teoria. A primeira delas é a de que os diálogos estão posicionados no limite entre o discurso coloquial e o literário, e, embora eles se refiram diretamente a uma situação de comunicação espontânea, fazem parte de uma obra literária com uma linguagem auto-reflexiva e ambígua, sendo assim, o aspecto literário do texto e suas implicações estéticas ocupam uma posição privilegiada sobre o discurso espontâneo. A segunda é a de que o texto dramático é caracterizado por estruturas sintáticas recorrentes e elípticas. As lacunas que as sentenças elípticas deixam têm a função de reduzir em uma única expressão múltiplos significados.

Totzeva (1999) adota um paradigma chamado *theatrical potential*¹⁵ (TP) que “refers to a semiotic relation between the verbal and non verbal signs and structures of the performance”¹⁶ (1999, p. 81). O TP trata da relação intensa e recíproca que existe entre os diálogos e as informações que as indicações cênicas fornecem. O potencial teatral é definido como a capacidade de um texto dramático de gerar e envolver os diferentes elementos que o compõem, sejam eles verbais ou não, numa relação semiótica em favor da realização do texto em cena. Uma alta potencialidade teatral é caracterizada pela possibilidade de gerar significados dentro de uma dinâmica textual interna que se efetua, por exemplo, através de mudanças de um meio de ex-

¹⁴ “textos criados para uma *possível performance* teatral, como sistemas de *signos verbais dominantes*, que regulam e integram outras estruturas de signos” (grifos meus)

¹⁵ Potencial teatral

¹⁶ “se refere à relação semiótica entre os signos e estruturas verbais e não-verbais da performance”

pressão verbal para um não verbal. Eis algumas sugestões para a prática de tradução extraídas das idéias da autora que partem desse paradigma:

- Ao tradutor cabe reconhecer os itens que no texto fonte concentram em maior grau os seus valores estéticos (*aesthetic dominants*); que, embora não sejam fixos e sejam relativamente dependentes de sua interpretação, influenciam todos os outros procedimentos de tradução adotados.

- Quando se relaciona à escolha lexical, no caso de uma palavra polissêmica, que tenha um mesmo valor e colocações semânticas nas línguas fonte e alvo, o tradutor pode optar por uma acepção na qual a ambigüidade lexical ainda permaneça permitindo ao *performer* eleger a acepção que lhe convier; ou optar por selecionar previamente uma determinada acepção onde essa ambigüidade seja de certa forma apagada em favor de um direcionamento maior sobre a encenação. A segunda opção afeta o TP, uma vez que restringe o número de significados.

- Quando se relaciona à escolha de estruturas sintáticas, sugere-se atentar para os padrões formais presentes no texto: *similative structures* (estruturas sintáticas recorrentes), e *reductive structures* (estruturas sintáticas elípticas). Uma supressão e/ou extensão nesses casos podem comprometer alguns dos efeitos do texto fonte, porque esses padrões são geralmente significativos para o enredo e personagens, pois servem para acentuar a gravidade de suas ações ou expressões orais (*idioleto*).

- Recomenda-se criar algumas lacunas, déficits ou omissões no texto escrito, o que permite, por exemplo, mudanças entre os meios de expressão – do verbal para o não verbal. Ex: substituir uma palavra dita numa fala por uma alusão a um gesto fora do diálogo.

Totzeva (1999) conclui que as modificações que o tradutor opera no texto alvo durante o processo de retextualização devem ser motivadas por um conceito de textualidade que vai além da visão restrita de que o texto é apenas um composto de signos verbais. Assim, a própria noção de retextualização acompanha esse raciocínio, e ao invés de se tentar transmitir verbalmente todos os significados presentes no texto, tenta-se representar em outra produção textual alguns deles e deixar os outros a cargo das pressuposições que se alcançam de forma indireta.

Considerando a menção de Totzeva às *normas estéticas* do texto teatral, e de Levy às *restrições das convenções teatrais* é pertinente, nesse momento, lembrarmos as características textuais estabelecidas pelo Naturalismo, movimento teatral da qual George Bernard Shaw – autor da peça *Widowers' Houses* (1892), corpus desta pesquisa – é um dos grandes representantes.

Em primeiro lugar, é importante destacar uma observação feita por Bassnett (1991) de que o Naturalismo foi um movimento literário contemporâneo do conceito de *performabilidade*, que surgiu nos Estudos do Drama no início do século XX, período que coincide com a popularização do Drama Naturalista, tornando esse movimento o principal instrumento de sua aplicação.

O Drama Naturalista definiu claramente sua proposta de encenação: o escritor, principalmente no espaço das indicações cênicas, detalha

tudo o que planejaria ver encenado, do cenário a cada um dos movimentos dos personagens. A representação do texto se orientaria absolutamente segundo estas descrições minuciosas, caracterizando uma presença ainda mais significativa do autor teatral, que pretende estender seu controle sobre o texto, do momento da escritura até a encenação. Nesse caso, a idéia de que o texto dramático é algo incompleto merece nesse contexto uma reavaliação, pois, se o texto escrito traz as informações necessárias à sua compreensão em todas as suas dimensões, caberia ao futuro encenador apenas reproduzir no palco ‘exatamente’ o que está escrito.

Esta mudança pode ser percebida textualmente pela maneira como as indicações cênicas se tornaram mais extensas na época. Bernard Shaw e Luigi Pirandello (1867-1936) estão entre os autores representativos deste movimento literário:

Pirandello's vision of the play text is that it belongs primarily to the writer and that performance is a form of attack on the writer's intentions. Bernard Shaw, for example, does not go so far, but he does take inordinate care in his lengthy stage directions to control even the physical appearance of his characters¹⁷ (BASSNETT, 1991, p. 104).

Referindo-se à posição autoral defendida por Pirandello, e agora relacionada à tradução, Bassnett comenta:

the implications for the interlingual translators gradually emerged: if performers were bound in a vertical master-servant relationship to the written text, so also should translators be¹⁸ (Ibid., 1991, p. 105).

Portanto, a idéia de *performabilidade* serviu como um modo de os profissionais que lidavam de alguma forma com o teatro (tradutores, diretores, atores etc.) se libertarem dessa imposição autoral sobre o texto. A colocação da autora, citada acima, é pertinente, uma vez que ela contextualiza historicamente o conceito. Num momento de maior produtividade teatral, a que ela se refere, o número de traduções também crescia, na maioria das vezes por conta da urgência de atender a uma demanda comercial de produção. A questão de qualidade ou de ética com relação ao texto/autor não era levada em consideração, seja na tradução ou na encenação. Alterações, adaptações e versões do texto fonte foram amplamente realizadas em nome de uma *performabilidade* inerente a ele, e/ou de uma ‘liberdade’ criativa.

Porém, considerando a posição de Bernard Shaw diante da questão da autoria, percebe-se que, ao não ser tão radical, ele chega a problematizá-la, reconhecendo a impossibilidade de a representação ser um resultado fiel dos planos do autor: “Not even when a drama is performed without omission or alteration by actors who are enthusiastic disciples of the author does

¹⁷ “A visão de Pirandello do texto teatral é a de que ele pertence principalmente ao escritor e a encenação é uma forma de ataque às intenções do autor. Bernard Shaw, por exemplo, não vai tão longe, mas tem um cuidado descomedido nas suas longas indicações cênicas, em controlar até a aparência física de seus personagens”.

¹⁸ “As implicações para os tradutores surgiram gradativamente: se os encenadores eram obrigados a uma relação vertical de patrão e empregado, então os tradutores também o seriam”

it escape transfiguration”¹⁹ (SHAW [1898], 1986, p. 20). A encenação, segundo ele, é o resultado de um embate entre a originalidade do autor e a originalidade daqueles que irão levar o seu texto ao palco.

Um fato notável é o de que Shaw construiu uma carreira que ilustra, de forma veemente, o clássico dilema que caracteriza o texto de teatro; pois, ao mesmo tempo em que se manteve no centro das discussões literárias, foi uma testemunha prolífica dos acontecimentos que cercavam o fazer teatral de sua época. A sua participação ativa nesse processo foi elaborada de maneira singular: ele publicou mais de cinquenta peças, e esteve próximo a maioria de seus espetáculos, e, além disso, tomou parte nas discussões sobre o universo teatral, introduzindo-as em seus livros por meio de extensos prefácios de sua autoria; ou seja, assumiu como autor e fez questão de expor a dualidade própria ao tipo de texto que se propôs a escrever.

Retomando a questão da dualidade, novamente nos deparamos com o conflito: será que é possível arriscar um meio termo, um caminho de tradução que seja eficiente, ao mesmo tempo, para a publicação e para encenação?

Anderman (2001) procura esclarecer a razão pela qual se faz a distinção nas traduções teatrais entre texto para ser lido ou encenado:

The audience occupies a different position from the reader of a book who can decide where to stop and reflect, and even consult relevant works of reference if further clarification is required. The extent to which adjustments need to be made in order to enhance rapid understanding, however, tends to depend on the literary norms prevailing in given language community at a particular time²⁰ (ANDERMAN, 2001, p. 73).

Em seguida, a autora dá pistas de uma tal possibilidade ao afirmar que uma vez que se considera o *signo verbal* do texto teatral como parte de um todo do espetáculo,

greater demands are also placed on the translation with respect to its performability, thus increasing the tension between the target text and its source (the adequacy factor), and the need to formulate a text in the target language (the acceptability factor)²¹ (ANDERMAN, 2001, p. 71).

Anderman (2001) afirma ainda que “satisfying the linguistic requirements of performability may entail adjustments on a number of a different levels”²² (Ibid.). Estes ajustes se efetuam quando há inscritos no texto fonte, por exemplo, dialetos, gírias, insultos ou palavras de carinho – cu-

¹⁹ “Nem mesmo quando o drama é encenado sem uma omissão ou alteração de atores, que são discípulos entusiásticos do autor, consegue-se escapar de uma transfiguração”

²⁰ “A platéia ocupa um 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 importantes de referência. A proporção em que estes ajustes precisam ser feitos em favor de uma compreensão imediata, no entanto, tendem a depender das *normas* literárias prevalentes em uma determinada comunidade lingüística de um período específico”.

²¹ “exigências maiores são postas na tradução com relação à sua ‘performabilidade’, aumentando assim a tensão entre o texto alvo e sua fonte (o fator de adequação), e a necessidade de formular um texto na língua alvo (o fator de aceitabilidade)”

²² “satisfazer as exigências da ‘performabilidade’ pode requerer ajustes em vários níveis diferentes”.

jos efeitos sobre a platéia podem ficar comprometidos por uma tradução literal; alusões específicas de uma cultura também merecem especial atenção, assim como costumes locais, ironias etc.

Em suma, as idéias sobre o texto teatral, conforme foram expostas neste artigo, iniciam com a tentativa de analisá-lo a partir da descrição de sua forma, que é caracterizada por lacunas a serem preenchidas no momento da performance. As teorias de tradução do Drama ressaltam essa mesma característica analisando agora o papel do tradutor diante dessa questão. As estratégias apresentadas sugerem algumas possibilidades de tradução, e é por meio delas que surge o conceito de *performabilidade*. Nesse ponto, destaco um dos trabalhos da autora Susan Bassnett (1991), em que ela defende que o texto teatral traduzido deve ser considerado uma obra completa, apesar de sua inegável incompletude, e que suprir o texto teatral daquilo que lhe falta não é tarefa do tradutor. Uma possível saída para esse impasse se encontra na tradução cooperativa, que surge como um exemplo ideal, porque permite ao tradutor compartilhar com uma equipe de montagem a responsabilidade sobre as mudanças e adaptações operadas no texto em favor da proposta de um determinado espetáculo.

Os autores utilizados neste artigo compõem uma amostra bibliográfica que apresenta discussões importantes acerca do tema, e que vem a contribuir com trabalhos relacionados à tradução de gêneros textuais específicos. A abordagem teórica fez-se aqui, basicamente, de maneira expositiva, com o intuito de realizar um estudo preliminar direcionado para a elaboração de um projeto de tradução para a peça *Widowers' Houses* de Bernard Shaw. Tal estudo parcial incita uma exposição crítica posterior, bem como a delimitação da afiliação teórica que informa a cada um dos autores apresentados. Ademais, este estudo apresenta algumas pistas possíveis de serem consideradas na tradução, provoca reflexões fundamentais sobre certos limites da tradução do Drama, e, principalmente, traz uma conscientização importante para sua prática.

Nana Izabel Pontes Coutinho
nana.coutinho@gmail.com

Referências Bibliográficas

- AALTONEN, Sirkku. Theorising Theatre Translation. In: *Time-Sharing on stage. Drama translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2000. p. 28-46.
- ANDERMAN, Gunilla. Drama translation. In: Mona Baker (editor) *Routledge Encyclopedia of translation Studies*. London: Routledge, 2001. p. 71-74.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. Ways through the labyrinth – Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: Theo Hermans (editor) *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martin Press, 1985. p. 87-102.
- _____. Translating dramatic texts. *Translation Studies*. 3. ed. London: Routledge, 1988. p. 120-132.
- BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*. vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111. Disponível em:
<<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>>. Acesso em 26 fev. 2011.
- LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não traír. In: *Revista Jóia*, Rio de Janeiro, 1968.
- O'SHEA, José Roberto. Uma tradução anotada de *Antony and Cleopatra*: propósitos e procedimentos. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, n. I, p. 181-196, 1996
- SHAW, George Bernard. *Pigmalião – comédia em cinco atos / Santa Joana* [título original: *Pygmalion*, 1913 / *Saint Joan*, 1923]. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973. Tradução de Miroel Silveira e Dinah Silveira de Queiroz.
- _____. *Plays Unpleasant.: Widowers' Houses / The Philanderer / Mrs Warren's Profession*. 19. ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- SNELL-HORNBY, Mary. Translating multimodal texts. In: *The Turns of Translation Studies*. Amsterda: Benjamins, 2006. p. 84-90.
- TOTZEVA, Sophia. Realizing Theatrical Potential – The Dramatic Text in Performance and Translation. In: Jean Boase – Beier and Michal Holman (editors) *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Edited by. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. p. 81-90.
- WILLIAMS, Raymond. Introduction. In: *Drama from Ibsen to Eliot*. Hamondsworth: Penguin Books, 1967.