

TEXTO TEATRAL: TRADUÇÃO, VERSÃO OU ADAPTAÇÃO?

Mônica Zardo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

A tradução do teatro estrangeiro penetrou mais lentamente que o resto das literaturas nas culturas nacionais. Na França, Shakespeare ainda era pouco conhecido quando outros aspectos da cultura inglesa já se haviam difundido. O teatro veneziano de Goldoni não conseguiu ter êxito em Paris, apesar de o autor ter traduzido lá suas próprias obras. Como exceção, pode-se citar a *commedia del'arte*, que dispunha de teatro próprio em Paris, desde o reinado de Henrique IV até o de Luis XVI, provavelmente pelo papel preponderante desempenhado pela linguagem universal da pantomima e da mímica em um espetáculo que devia, por condição expressa do privilégio real, fazer-se unicamente em italiano. Tal fato põe em relevo que, em alguns casos, o texto – e a própria língua na qual se expressa – pode ter um valor secundário desde o ponto de vista da eficácia dramática do espetáculo. Traduzir uma obra de teatro não é somente traduzir um texto, é também vencer as resistências surdas que oferecem os hábitos de recepção de um público que não percebe a estrutura invisível que sustenta teatralmente um texto concebido para outro público e em outra língua (Ribas 1995: 29).

No es novedad alguna afirmar que, en general, la historia de la literatura ha tenido poco en cuenta la actividad traductora. Centrándonos en la época que nos ocupa, un examen detenido de distintos manuales de historia de la literatura española muestra con bastante claridad el escaso espacio concedido a las traducciones en el contexto de un estudio del teatro español del siglo XVIII (Lafarga 1986-87: 219).

Se a tradução poética tem sido objeto de inúmeros estudos teóricos, o mesmo não tem ocorrido com a tradução de textos dramáticos. Há muitos trabalhos de investigação literária sobre aspectos históricos e literários da recepção de obras de teatro estrangeiras, porém as observações sobre as quais se pode constituir uma doutrina teórica sobre a especificidade da tradução de textos dramáticos não são muito abundantes (Ribas 1995:28).

Nesse sentido, Bassnett observa que “Whilst it seems that the bulk of genre-focused translation study involves the specific problem of translating poetry, it is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas” (2008: 119).

Como se pode verificar, há pouco material teórico sobre os problemas específicos de tradução de textos dramáticos, e a metodologia usada no processo tradutório normalmente é a mesma usada para os textos em forma de prosa.

A peculiaridade dos textos teatrais, cuja finalidade é a representação cênica, os reveste de uma série de características próprias que condicionam sua tradução e lhes conferem especificidade.

Porque al hablar de teatro, es inevitable referirse a los dos aspectos que definen el género dramático y que van indisolublemente unidos: el teatro como literatura y el teatro como espectáculo; es decir, lo que se conoce como texto impreso (página) y representación escénica (escenario).

Resulta inevitable pensar que una obra de teatro ha sido o puede ser representada, que su autor la concibió para un escenario. La estructura misma del teatro dramático indica que esta dualidad está presente. Al contrario de lo que ocurre en la narrativa o en la poesía, en la pieza dramática la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo que no es diálogo. El diálogo o texto principal correspondería a todo el material lingüístico que los actores declaman, y el marco, o texto secundario, estaría compuesto por las indicaciones escénicas que el autor escribe pensando fundamentalmente en el desarrollo de la acción en el escenario y en el modo en que los actores han de declamar el texto. Cualquier obra de teatro, en mayor o menor medida, utiliza estos dos niveles de lengua y, en ellos, se refleja la doble naturaleza del texto teatral, escrito para ser leído y representado, y la especificidad de este género literario (Merino apud Hurtado 2007: 66-67).

No que se refere aos dois aspectos que definem o gênero dramático, o teatro como literatura e o teatro como espetáculo, Ján Ferencík observa que o tradutor, se trabalha para o primeiro, deve estar consciente de que sua tradução corre o risco de ser rechachada por quem se ocupa do segundo, ou seja, o diretor de cena e os intérpretes. Estes adaptam ou subordinam, sozinhos ou com a ajuda do tradutor, as traduções existentes à sua própria concepção da obra dramática, sem levar em conta que foram publicadas em forma de livro. Para tanto, o tradutor de teatro deve ter um conhecimento prévio da realização funcional e da concepção dramática para a qual prepara sua tradução. Sua posição entre o autor, por um lado, e o diretor, os intérpretes e os espectadores, por outro, é sumamente complexa e difícil (Ferenčík apud Ribas 1995: 27-28).

“[...] el hecho teatral requiere la confluencia de diversos participantes (el autor, el director, los actores, los decoradores, etc.), que conforman toda una cadena

de emissores interpretantes de ese texto, pudiéndose considerar el teatro un verdadero ‘proceso de traducción’” (Gostand apud Hurtado 2007: 67).

O critério definidor da tradução teatral é a representabilidade, e, por suas peculiaridades, é um caso híbrido de tradução que participa de características da modalidade de tradução escrita e da tradução oral (Hurtado 2007: 67).

Mesmo as considerações mais superficiais sobre o assunto devem mostrar que o texto dramático não pode ser traduzido como prosa. Para começar, o texto teatral é lido de forma diferente. Ele é lido de forma *incompleta*, já que é somente na sua apresentação que o seu potencial completo se mostra. Isso representa, para o tradutor, um problema central: se deve traduzi-lo como um texto literário ou se deve tentar traduzi-lo em sua *função* como um elemento dentro de outro, um sistema mais complexo (Bassnett 2008: 120).

Ainda sobre a “incompletude” do texto dramático, Hewson e Martin afirmam que

A dramatic text is by nature incomplete. It is limited to the strict linguistic content of the characters’ expressions. The totality of the surrounding context is left unreferenced or rather given over to the actualizing function of the staging team [...]. Besides, the translator must make the characters’ expressions compatible with speech patterns, inflections, and idiomatic idiosyncrasies more or less identifiable in keeping with potential audiences (1991: 187).

Newmark descreve os problemas específicos da tradução dramática:

A translator of drama inevitably has to bear the potential spectator in mind [...]. Further, he works under certain constraints: unlike the translator of fiction, he cannot gloss, explain puns or ambiguities or cultural references, nor transcribe words for the sake of local colour: his text is dramatic, with emphasis on verbs, rather than descriptive and explanatory. [...] Finally a translator of drama in particular must translate into the *modern* target language if he wants his characters to ‘live’, bearing in mind that the modern language covers a span of, say, 70 years [...] (1988: 172).

“As works in theatre semiotics has shown, the linguistic system is only one optional in a series of interrelated systems that comprise the *spectacle*” (Bassnett 2008: 120).

Anne Ubersfeld observa que é impossível separar o *texto* da *performance*, já que o teatro consiste na relação dialética entre ambos, e também demonstra como uma distinção criada artificialmente entre eles levou o texto literário a atingir um status mais elevado. Um dos resultados da supremacia do texto literário, acredita Ubersfeld, tem sido a percepção da performance como meramente uma “tradução” (Bassnett 2008:120).

Como mostra Ubersfeld, o perigo de tal atitude é imediatamente óbvio. A pré-eminência do texto escrito leva a uma assunção de que há uma única maneira *correta* de ler e, conseqüentemente, de representar o texto, situação na qual o tradutor está mais rigidamente limitado a um modelo pré-concebido do que o tradutor de textos poéticos ou da prosa. Além disso, qualquer afastamento, tanto do diretor quanto do tradutor, pode estar sujeito a um julgamento de valor que avaliará ambas as traduções como mais ou menos “afastadas” da norma dita correta. Uma noção de teatro que não entenda o texto escrito e a performance como indissolúvelmente conectados, então, inevitavelmente, conduzirá a uma discriminação contra qualquer pessoa que pareça transgredir a pureza do texto escrito (Bassnett 2008: 120).

O texto teatral é uma mescla de códigos e de modos. Para ele, confluem o código lingüístico e o cênico (visual acústico), porém o código lingüístico mostra-se complexo, já que se trata de um texto escrito para ser representado; cabe ressaltar, pois, a importância da oralidade nos textos teatrais e, por conseguinte, dos elementos prosódicos e paralingüísticos, dos mecanismos conversacionais, etc. A estrutura do texto teatral apresenta também algumas características próprias, existindo microunidades e macrounidades específicas: a réplica, a cena e o ato, sendo a réplica a unidade estrutural mínima (Merino apud Hurtado 2007: 67).

O texto teatral não é um todo unívoco e existe uma grande diversidade de gêneros e subgêneros textuais: comédia, tragédia (grega, humanista, isabelina, francesa clássica, do absurdo, etc.), drama (melodrama, tragicomédia, moralizador, etc.) e gêneros menores (entremez, farsa e *vaudeville*) (Hurtado 2007: 67).

A tradução interlingüística está condicionada a todas essas características do texto teatral, associadas aos aspectos não-lingüísticos, tais como os estilos de interpretação dominantes em cada país. “La impenetrabilidad inglesa, la exuberancia italiana y la estática austeridad alemana en la representación de obras clásicas es un ejemplo; a menudo la solemnidad francesa es para los actores ingleses y alemanes pura y simple grandilocuencia (Bassnett 1978 apud Ribas 1995:31).

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. O caso, citado por Susan Bassnett, da tradução inglesa de Ben Bellitt de *Fulgor y muerte de Joaquin Murieta*, de Neruda, é um exemplo do que pode ocorrer quando o tradutor escolhe o sentido da aceitabilidade. Ao querer facilitar a compreensão da obra ao público norte-americano, acostumado às histórias de índios e vaqueiros, o tradutor reduziu a tradução inglesa aos velhos tópicos do mexicano primitivo e exagerado. O conteúdo verbal e dramático do texto de Neruda perde-se na loquacidade e na agitação da tradução inglesa (Ribas 1995: 32).

A dificuldade em traduzir para o teatro tem levado a reiteradas críticas que ou atacam a tradução por ser muito literal e irrepresentável, ou por ser muito livre e afastada do original. O pedantismo inerte de muitas versões inglesas de Racine, por exemplo, é testemunho apropriado da falha da excessiva literalidade, mas o problema em definir “liberdade” numa tradução teatral é mais fácil de discernir (Bassnett 2008: 122).

Se tomarmos a cena inicial de *Phédre: Lê dessein em est pris; je pars cher Théramène*, de Racine, uma série de problemas semânticos, sintáticos e estilísticos imediatamente emergem, juntamente com as dificuldades adicionais causadas pelo teatro clássico francês e as vastas diferentes audiências do século XVII (Bassnett 2008: 123).

Para exemplificar, Bassnett utiliza três diferentes traduções de uma mesma fala:

I have resolved, Theramenes, to go. (John Cairncross)

No, no my friend, we're off. (Robert Lowell)

No. No. I can't. I can't. How can I stay? (Tony Harrison)

As três versões traduzem a intenção de Hippolyte de partir, mas enquanto as duas primeiras mostram o relacionamento entre Hippolyte e seu amigo Théramène como sendo um fator chave, a terceira não o faz. No nível estilístico, a primeira e a terceira versão seguem a prática comum de traduzir o francês alexandrino em versos pentâmetros jâmbicos, já que ambos têm em comum a preeminência como métrica do teatro clássico nos respectivos sistemas de suas línguas. Mas em termos de teatro,

somente a segunda e terceira versões traduzem a estrutura gestual interna do teatro francês (Bassnett 2008: 123).

Se a tradução dissesse respeito apenas às relações entre dois sistemas lingüísticos, deveríamos concordar com aqueles que têm sustentado que uma língua natural impõe a cada falante uma própria visão do mundo, que tais visões do mundo são mutuamente *incomensuráveis* e que, portanto, traduzir de uma língua para outra nos expõe a incidentes inevitáveis. Isso equivaleria a dizer, com Humboldt, que toda língua tem seu próprio gênio – ou melhor ainda – que toda língua exprime uma visão diversa do mundo (é a chamada hipótese Sapir-Whorf¹) (Eco 2007:42).

Afinal, o que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer quase a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a *mesma* coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa das operações que chamamos paráfrase, definição, explicação etc., isso sem falar das supostas substituições sinonímicas. Some-se ainda o fator de que normalmente não sabemos o que é a *coisa*, e, em muitos casos, é duvidoso até mesmo o que quer dizer *dizer* (Eco 2007: 9).

A todos os fatores supramencionados acrescenta-se o fato de que o tradutor deve analisar e decidir qual a abordagem que dará ao texto dramático: tradução propriamente dita, versão ou adaptação (considerando-se a finalidade da tradução dramática para ser encenada).

Según la finalidad de la traducción, el traductor puede utilizar métodos diferentes: una adaptación, cambiando a lo largo de toda la obra la época, el medio sociocultural, el verso por la prosa, etc., o incluso efectuar una versión libre, más alejada del original. Habrá que estudiar en cada caso concreto las diferencias entre el original y la traducción, analizando qué se cambia y qué se mantiene (la acción, la intriga, el conflicto, los polos temáticos, las funciones de los personajes) para ver si se trata de una traducción, una adaptación o una versión libre (Hurtado 2007: 68).

¹ A hipótese foi elaborada pelos lingüistas americanos Edward Sapir e Benjamin Lee, na década de 1930. Segundo eles, as categorias mentais utilizadas pelas pessoas para perceber o mundo são definidas por sua linguagem, de tal maneira que é possível presumir que as pessoas que falam línguas diferentes pensam de modo diferente (Jornal da Ciência 2003).

O tradutor não pode deixar de levar em consideração o fato de que há textos muito enraizados na cultura de partida ou pertencentes a culturas muito distantes, os quais requerem mais mecanismos pontuais de adaptação para chegar ao público, sem que por isso se efetue uma adaptação de toda a obra. Nesse caso, o tradutor pode usar de artifícios tais como aproximar da cultura-alvo somente as partes do texto que causarão um estranhamento muito grande, ou mesmo sua incompreensão. Por outro lado, existem também alguns textos (por exemplo, uma comédia urbana de crítica social, enraizada na cultura de partida) cuja única solução tradutora, para não perder sua funcionalidade, é a adaptação de todo o texto ao meio de chegada (Hurtado 2007: 68).

Chekhov did not believe that non-Russian audiences could possibly understand the full meaning of the selling of the estate in *The Cherry Orchard*. So worried was he about his plays being misunderstood in foreign tongues that he regretted not being able to prevent their translation and translation abroad. Chekhov's repudiation of translation represents an extreme position: a total denial of the possibility of transferring a play from one culture to another (Scolnicov e Holland 1989: 1).

O problema da tradução de peças teatrais de cultura para cultura é visto não somente como uma questão de traduzir o texto, mas de transmitir seu significado e adaptá-lo ao seu novo ambiente cultural, assim como criar novos significados (Scolnicov e Holland 1989: 1).

A relação entre o diálogo e os fatores extralingüísticos é intensa e recíproca. O contexto freqüentemente estipula o diálogo à essência do seu tema. Entretanto, seja lá qual for o tema do texto dramático, as circunstâncias interferem no diálogo de forma variada, afetam a forma na qual ele se desdobra, traz à tona mudanças ou inversões, e algumas vezes o interrompe completamente. Por sua vez, o diálogo ilumina progressivamente a situação e freqüentemente a modifica ou mesmo a transforma. O sentido real das unidades individuais do significado depende tanto da situação extralingüística quanto do contexto lingüístico (Vestrusky 1977: 10).

O diálogo será caracterizado pelo ritmo, padrões de entonação, diapasão e sonoridade, elementos que podem não ser imediatamente aparentes numa leitura direta do texto escrito (Bassnett 2008: 121). “[...] at all times the translator must *hear* the voice that speaks and take into account the ‘gesture’ of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken” (Corrigan apud

Bassnett 2008: 121). O texto dramático está inserido num universo de signos estruturais composto por outros signos, tais como a linguagem corporal dos atores, o figurino, o cenário, etc., os quais são igualmente signos de uma situação social. O texto teatral, que foi escrito visando à encenação, contém características estruturais perceptíveis que tornam essa encenação possível. Conseqüentemente, a tarefa do tradutor deve ser determinar quais são estas estruturas para transpô-las para a língua-alvo, mesmo que isso possa levar a mudanças lingüísticas e estilísticas significativas (Bassnett 2008: 122).

O problema da performabilidade na tradução é, também, complicado por conceitos de mudança da performance. Dessa forma, uma produção contemporânea do texto de Shakespeare será projetada através dos variados desenvolvimentos no estilo de atuação, espaço cênico, o papel da audiência e os conceitos alterados de tragédia e comédia que têm ocorrido desde o tempo de Shakespeare. Adicionalmente, os estilos de atuação e os conceitos de teatro diferem consideravelmente em diferentes contextos nacionais e isso introduz um outro elemento para o tradutor levar em consideração (Bassnett 2008: 122).

Em resumo, os problemas específicos da tradução teatral, na visão de Hurtado (2007: 68-69), estão relacionados com diferentes aspectos, os quais estão relacionado a seguir.

O primeiro deles diz respeito às características da linguagem teatral, já que o tradutor se encontra com um texto escrito que representa situações onde os personagens *falam* (diálogos, monólogos). Em primeiro lugar, problemas relacionados com o modo particular, com características próprias da comunicação escrita, mas também da comunicação oral, dos gestos, etc. Por outro lado, problemas relacionados com a aparição de dialetos sociais, geográficos e temporais, para caracterizar as personagens e a situação de comunicação, que cumprem uma função no teatro e que o tradutor deve resolver; sem esquecer dos problemas derivados da dimensão diacrônica quando se trata da tradução de um texto antigo.

O segundo refere-se às características de cada gênero textual, já que os mesmos problemas de tradução não se delineiam num texto clássico ou contemporâneo, em uma tragédia e uma comédia, um drama em prosa ou em verso, etc.

O terceiro está intimamente ligado à representabilidade da tradução, já que, como sucede na tradução oral, o destinatário da tradução deve compreender e reagir

“**Transfer**” III: 2 (noviembre 2008), pp. 14-24. ISSN: 1886-5542

(emocionar-se, rir, etc.) de modo imediato à recepção da tradução, condicionando as soluções tradutoras.

Por fim, deve-se levar em conta o tipo de transposição cênica. Quando se trata de uma tradução para uma determinada montagem teatral, existem elementos (derivados da produção, da direção cênica, da cenografia, etc.), que podem condicionar o trabalho do tradutor e introduzir modificações no texto traduzido.

O aspecto chave, quando discutimos a tradução de textos dramáticos, é a função do texto a ser traduzido. Uma das funções do teatro é operar em outros níveis além do lingüístico, e o papel da audiência assume uma dimensão pública não compartilhada pelo leitor individual, cujo contato com o texto é uma relação privada. O tradutor, na visão de Steiner, “debruça-se” sobre o texto confrontado, invade-o cognitivamente, causando um desequilíbrio no sistema ao tirar do “Outro” e, ao mesmo tempo, dar algo em troca. O ato hermenêutico da tradução deve compensar o desequilíbrio causado no texto. “The enactment of reciprocity in order to restore balance is the crux of the métier and morals of translation” (Steiner 1976: 300).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASSNETT, Susan (2008). *Translation Studies*. 3. ed. London: Routledge.
- . (1978). “Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance”. Em: Holmes, James S.; Lambert, José; Broeck, Raymond van den (eds.). *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco.
- CORRIGAN, Robert (1961). “Translating for Actors”. Em: Arrowsmith W; Shattuck R. (eds.). *The Craft and Context of Translation*. Austin: University of Texas Press.
- ECO, Umberto (2007). *Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar*. Rio de Janeiro: Record.
- GOSTAND, R. (1980). “Verbal and Non-verbal Communication: Drama As Translation”. Em: Zuber, O. (ed.). *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.
- HEWSON, Lanc; MARTIN, Jacky (1991). *Redefining Translation: The Variational Approach*. London and New York: Routledge.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2007). *Traducción y Traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- LEVY, Jiří (1967). “Translation as a Decision Process”. Em: *To Honour Roman Jakobson III*. The Hague: Mouton.
- “Jornal da Ciência”. Órgão da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. 2003. Disponível em <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=9519>> Acesso em 25 Out 2008.
- LAGARFA, Francisco (1986-1987). “Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español”. Em: *Anales de Literatura Española* [Publicaciones periódicas]. N° 5.
- MERINO, Álvarez R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. Universidad de León-Universidad del País Vasco.
- RIBAS, Albert. (1995). “Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. Em: *Teatro y Traducción*. Lafarga, Francisco; Dengler, Roberto (eds.). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 25-35.

“**Transfer**” III: 2 (noviembre 2008), pp. 14-24. ISSN: 1886-5542

- SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter (1989). *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINER, George (1976). *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.
- UBERSFELD, Anne (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- VESTRUSKY, Jiří. (1977) *Drama as Literature*. Lisse: Peter de Ridder Press.