

O GTT e os desafios da tradução teatral

Anna Palma

Universidade Federal de Minas Gerais, Professora Adjunta

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais, Professora Titular

RESUMO: O Grupo de Tradução de Teatro (CNPq/UFMG) tem como objetivo principal pensar e realizar a tradução de teatro a partir do texto literário até a sua performance ou realização cênica. Para isso, conta com a colaboração de pesquisadoras da área de Letras que trabalham com textos teatrais, de atrizes e diretoras de cena também pesquisadoras. Nos encontros quinzenais, são analisados e comentados textos teóricos sobre tradução em geral e outros mais específicos sobre tradução teatral. Além disso, os encontros proporcionam oportunidade para a realização de traduções em movimento, no sentido que circulam entre os integrantes do grupo até serem consideradas prontas para a teatralização. Assim aconteceu com a tradução dos monólogos “Kanashimi” e “El Borde” que foram apresentados, durante a SevFale de 2015, nas performances de Jéssica Tamietti e Anita Mosca. Neste artigo serão apresentadas algumas das referências teóricas de base das poéticas de tradução teatral desenvolvidas no grupo.

Palavras-chave: tradução teatral; poéticas da tradução; teatro.

RIASSUNTO: Il Gruppo di Traduzione di Teatro (CNPq/UFMG) ha come obiettivi principali pensare e realizzare la traduzione teatrale dai testi letterari fino alla loro performance o realizzazione scenica. Infatti tra i suoi partecipanti può contare ricercatori dell’area di Lettere che lavorano con testi teatrali, attrici e direttrici di scena. Durante gli incontri quindicinali sono analizzati e commentati testi teorici sulla traduzione in generale ed altri più specifici sulla traduzione teatrale, e sono realizzate anche traduzioni in movimento, nel senso che circolano tra gli integranti del gruppo fino ad essere considerate pronte per il teatro. Così è avvenuto per le traduzioni dei monologhi “Kanashimi” e “El Borde” que sono stati presentati, durante la SevFale del 2015, nelle *performance* di Jéssica

Tamietti e Anita Mosca. In questo articolo saranno presentate alcune tra le bibliografie di riferimento teorico base delle poetiche di traduzione teatrale.

Parole-chiave: tradução teatral; poetiche della traduzione; teatro.

O Grupo de Tradução de Teatro (CNPq/UFMG), coordenado pelas Professoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Anna Palma, tem como objetivo principal pensar e realizar a tradução de teatro em processo e execução textual e cênica simultaneamente, ou seja, desde o enfrentamento do texto literário até a sua oralização com sucessivos testes de realização. Esse procedimento teve início com as traduções de teatro antigo realizadas de forma coletiva, colaborativa e na perspectiva cênica e funcional que culminaram com a produção da tradução e do espetáculo *Medeia de Eurípidés* (2012, Editorial Ateliê) e *Electra de Eurípidés* (2015, Editorial Ateliê). Os mesmos procedimentos tradutórios foram, posteriormente, aplicados na tradução de Anita Mosca com colaboração do GTT para o texto teatral de Enzo Moscato, *Scannasurice*. Alargados os escopos, atualmente desenvolvemos teoria e tradução de teatro de forma coletiva, colaborativa, funcional e cênica.

O grupo espelha a prática multidisciplinar do fazer teatral e realiza um trabalho de pesquisa em conjunto com os profissionais das várias áreas que envolvem essa arte. Desse modo, conta-se com a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras da área de Letras e de História que trabalham com textos teatrais e Artistas (atrizes, diretoras de cena, produtores, músicos etc). Nos encontros quinzenais, são analisados e comentados textos teóricos sobre tradução em geral e outros mais específicos sobre tradução teatral. Além disso, nesses encontros, pratica-se traduções em movimento (*work in progress*), no sentido que as propostas tradutórias circulam entre os integrantes do grupo até serem consideradas funcionais para o teatro, quando após o espetáculo são reanalisadas e, se necessário, mudadas.

O suporte teórico do grupo é variado. Recorremos prioritariamente a todos os autores que discutem a tradução teatral na perspectiva de uma poética, ou seja, uma maneira de fazer – ou refazer – um texto esteticamente comprometido. Um bom autor para este viés é Henry Meschonnic. Para ele, e isso é importante, a maneira de se fazer e refazer uma tradução não deve ser encarada como uma ciência mas como um

exercício crítico, crítico de si mesmo e crítico do outro. Com este escopo, estar em um grupo onde se divide confiança e transparência é altamente positivo para o exercício da criatividade crítica.

Meschonnic afirma igualmente que a poética da tradução é “uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, e também no sentido em que ela se funda como teoria da historicidade radical da linguagem”. (MESCHONNIC, 2010, p. 4-5).

Ora, de acordo com a citação, traduzir é um ato poético consciente de uma política do pensamento tanto com relação ao autor quanto com relação ao tradutor; ato poético e político onde o estatuto do sujeito é capital. Por isso, desde a escolha dos textos, a dicção, a destinação através da tradução dessa ou daquela maneira a tradução é para nós um fazer político.

Privilegiamos igualmente aqueles teóricos que veem o texto teatral como um discurso contextualizado já que, ainda como Meschonnic, “o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, [com] sua oralidade, sua física.” (MESCHONNIC, 2010, p. 16).

De fato, é impossível pensar funcionalmente a tradução teatral sem contextualizá-la e tal como exorta Patrice Pavis (2008, p. 127), admitimos que o tradutor de teatro é “um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrotextual [e] uma análise dramatúrgica da ficção veiculada no texto [olha-se] a totalidade artística, o sistema de personagens, o espaço e o tempo, o ponto de vista ideológico, traços da época do autor e traços específicos da personagem.” E entendemos que a tradução teatral é uma atividade do discurso que só se realiza, plenamente, em cena.

Texto e cena não são lugares distantes de um reino do descontínuo com fronteiras nítidas (MESCHONNIC, 2010, p. 21) e desse modo exercitamo-nos na redescoberta do pensamento-ação que é contínuo e que o texto carrega em si.

Mas quando falamos de contínuo, falamos sobretudo de ritmo. O ritmo do texto é o ritmo da cena, o ritmo da cena é o da comunicação estabelecida com o público. O texto-cena é calcado na oralidade e é só através de um ritmo calculado e determinado como unidade de sentido que o espetáculo acontece, veja-se, por exemplo, a importância de sabermos, nos espetáculos que vamos apresentar, a duração da “função”. Evidentemente não estamos falando de métrica, de longas e breves ou coisas do tipo.

Consoante outra vez com Meschonnic e guiados por Benveniste entendemos o ritmo “como a organização e a própria operação do sentido no discurso. [...] Não mais um oposto ao sentido, mas a significação generalizada de um discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43), pois a duração da enunciação cênica é parte da sua mensagem, assim como a assimilação rápida da mensagem por parte do espectador é parte da mensagem do próprio espectador para o ator afirmando: “Continue! Está ótimo!”

E com a preocupação rítmica do texto cênico, ao traduzir, observamos até mesmo uma possível performance respiratória e articulatória da frase no corpo do ator. O ritmo, quando contemplado em macrosentido, faz até mesmo a crítica das categorias sintáticas e da pontuação estabelecida pelo editor e, desse modo, “refaz a história da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 43), impõe um outro saber e mostra que não basta o saber da língua, mas carece perceber, por exemplo, no acender de um cigarro, que ritmo, que palavras (dissílabas, trissílabas?) compoem um entorno talvez de ansiedade, de relaxamento, de tensão que farão uma única unidade falada, gestualizada e escrita.

Nesse espaço intertextual, entendendo o corpo como texto, nasce o texto escrito como texto e a vocalização sonora, ou seja, o som ele mesmo como texto. Como se vê, aplicamos também a interpretação de Peeter Torop que afirma que “O espaço intertextual é para todos os aspectos da arte uma realidade dúplice.” Isto é, as inter-relações possíveis podem se dar como ligações regulares com a tradição, ou como ligações casuais, mais subjetivas, relativas à visão do mundo do autor.

Em um outro espaço que não o de origem, um texto teatral pode ser recebido com “uma série de ligações mais ou menos casuais com os outros textos, adquirindo novos sentidos e muitas vezes perdendo os originários” (TOROP, 1993, p. 117) ou mantendo-se preso ao passado de sua tradição. A tradução também pode resultar numa intersecção que cria um terceiro espaço mais largo o do texto originário, o da intersecção propriamente dita e o do texto reverberado em outra cultura. Mas lembremos-nos do que disse Torop “a própria cultura é intertextual” e “todos os expoentes de um certo grupo cultural-linguístico existem em um espaço intertextual geral” (TOROP, 1993, 17).

Disto tudo o que é alerta para nós é o espaço concreto das culturas onde se instauram contatos não somente entre textos inteiros, mas também entre os seus signos discursivos, os grupos dominantes e

dominados, os códigos de comunicação. Daí ser possível, por exemplo, traduzir teatro grego produzindo uma intertextualidade com a Música Popular Brasileira, como fez a Trupersa na *Electra* de Eurípidés. Pelo procedimento alcança-se tomar o discurso do dramaturgo grego e inseri-lo no discurso do brasileiro comum que ouve um samba-canção e associa o significado-significante de um sentimento a ser veiculado.

O tradutor ao utilizar-se desse recurso provoca um discurso brasileiro sobre o discurso grego e provoca uma tensão comunicativa que desencadeia e produz efeitos concretos. O conteúdo a ser veiculado – de difícil acesso por ser remoto no tempo e espaço – na expressão corriqueira de uma canção popular materializa uma interdependência positiva entre conteúdo e expressão.

Pensamos que dessa forma nos aproximamos do que Antoine Berman pretende com sua teoria sobre a letra, evitamos a racionalização que “recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de *ordem* de um discurso.” (BERMAN, 2007, p. 49); a clarificação que intensifica o “nível de ‘clareza’ sensível das palavras ou de seus sentidos”. (BERMAN, 2007, p. 50); evitamos o alongamento daquilo que pode ser designado como “vazio” e que coexiste com diversas formas quantitativas de empobrecimento, afinal, segundo Berman “(...) o acréscimo não acrescenta nada, só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância”. (BERMAN, 2007, p. 51); do mesmo modo rechaçamos o enobrecimento e o empobrecimento com a “substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou – melhor – icônica.” Enfim, estamos atentos aos processos arrolados por Berman. Mas para preservar a dramaticidade de nossa própria cultura, olhamos a pontuação como rubrica de cena e se for preciso alterar o exato local de uma exclamação ou interrogação, alteramos.

Entendemos que a “Letra” de Berman é composta por todas as dimensões que exigem uma literalidade carnal do texto. “O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna essa literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância (...) e realiza sua manifestação no mundo”. (p. 71)

A tradução teatral não foge portanto das reflexões teóricas sobre poéticas da tradução, pensadas para os textos literários de variados gêneros. Mas, sem dúvida alguma, quando se traduz um texto para a

cena, a dominante do processo tradutório (TOROP, 2010) deve ser sua “encenabilidade” (OSIMO, 2011) ou possibilidade de funcionar na cena, na frente de um público. É o que a Trupersa, Trupe de tradução de teatro antigo vem fazendo com sua de revitalização dos textos gregos, suas traduções são práticas teatrais, o mesmo propõe o GTT. Hoje, com as apresentações de dois monólogos por Anita Mosca e Jéssica Tamietti, expomos umas das etapas fundamentais desse *work in progress* tradutório, que é a primeira apresentação para um público externo ao grupo de tradução.

Citando Osimo (2011) vale a pena lembrar, para a tradução do texto cênico, as indicações que Pirandello dirige ao dramaturgo:

Mas para que, das páginas escritas, as personagens pulem vivas e se movam é preciso que o dramaturgo encontre a palavra que seja a própria ação falada, a palavra viva que age, a expressão imediata, inerente ao ato, a expressão única, que só pode ser aquela, isto é, a expressão própria para aquela determinada personagem naquela determinada situação; palavras, expressões que não se inventam, mas que nascem, quando o autor penetra na sua criatura até senti-la como ela se sente, querê-la como ela se quer. [tradução nossa] (PIRANDELLO, 1908, p. 235 apud OSIMO, 2011, p. 191).

As dificuldades principais das traduções dos monólogos “Kanashimi” e “O limite” são, na prática, as mesmas de qualquer outra tradução de teatro. Ou seja, a oralidade própria de qualquer texto literário (como antes citado a partir das palavras de Meschonnic) é representada na sua essência máxima no texto teatral, formado de monólogos e/ou diálogos. Aqui mais um dos autores citados por Osimo, no capítulo sobre tradução teatral de seu livro, traduz com suas palavras o que é também o nosso pensamento sobre a linguagem dentro do fazer teatral como um todo.

A linguagem da poesia dramática contém obviamente a semente da ação, mas só a passagem do texto à atualização cênica revela até que ponto a ação seja intrínseca em cada palavra. O palco – como um sismógrafo – registra as variações de energia da linguagem confirmando fisicamente a natureza peculiar da palavra dramática que é, por isso mesmo, palavra-ação. [tradução nossa] (LUZI, 1990, pp. 97-98 apud OSIMO, 2011, p. 192).

Vocês verão agora a palavra corporificada que criamos na tradução dos monólogos citados. Não vamos adiantar coisa alguma. Esperamos, com as performances, interpelar vocês e suscitar um bom debate.

Referências Bibliográficas

BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

EURÍPIDES. *Medeia de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo/Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

EURÍPIDES. *Electra de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo/Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSCATO, Enzo. *Scannasurice*. Tradução de Anita Mosca. Monografia. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

OSIMO, B. *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli, 2011.

PAVIS, P. Para uma especificidade da tradução teatral. In: _____. *Teatro cruzamento de culturas*. Tradução de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOROP, P. *La traduzione totale*. A cura di Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2010.

