

Traduzindo o texto teatral: o desafio dos atos de fala

João Augusto Lira*

Resumo

O objetivo deste trabalho é focalizar aspectos da problemática do traduzir um texto teatral. A idéia que estimulou este breve "inventário", veio a partir do exercício de traduzir a peça *"The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore"* do dramaturgo norte-americano *Tennessee Williams* e de ter-se observado uma série de particularidades quanto ao comportamento das falas, condutoras dos diálogos, quando são traduzidas do inglês para o português.

A natureza do fenômeno teatral é tradutória por excelência. O texto teatral é produzido sob a orientação de outra realidade semiótica. É criado para ser "traduzido" em cenas, em ação. O conjunto de elementos exigidos para ser realizada uma encenação, assim como, cenários, figurinos, iluminação, sonoplastia, servem para traduzir um universo determinado na escritura do texto. Os atores, dotados de direitos lingüísticos específicos (ver anexo), o traduzem em falas, gestos, ou mesmo no silêncio ou em um simples olhar. Para orquestrar este conjunto, não podemos esquecer da unidade rítmica que costura as suas partes. E por trás de tudo, a voz do autor, a sua carpintaria artística e as suas ressonâncias culturais e ideológicas.

A tarefa de transpor um texto teatral de uma língua para outra, implica na transposição de todas as suas indicações dramáticas. O desafio do tradutor de um texto para teatro está na tentativa de aglutinar, no ato de traduzir, todo um conjunto de manifestações que se volta para a ação, para o movimento, para a elocução, para a concretização real do texto no espaço, juntamente com as sutilezas do constante jogo de causa e efeito que fundamenta o texto dramático. As falas das personagens são os seus condutores em potencial. A indicação das condições em que elas se realizam e de que forma se apresentam, determina uma série de *fatores caracterizantes*, indispensáveis à compreensão da identidade social e psicológica de uma determinada personagem e do seu papel dentro da trama. As características enunciativas formadoras dos atos de fala imprimem um *estatuto personificador*, responsável pelo desenho da personagem no espaço teatral. Ao serem traduzidas para outra língua, estas características permanecem, revestidas de uma nova forma, procurando agir nas mesmas condições em que se realizam na língua original.

Observemos este exemplo, tirado da peça *Desire Under The Elms (Desejo)* (1924), de Eugene O'Neill :

* Trabalho realizado nas disciplinas Tradução Orientada e Tópicos de Lingüística, sob orientação, respectivamente, dos professores Francisco Gomes de Matos e Judith Chambliss Hoffnagel, em 1999.2.

(original)

"PETER: He's our Paw.

EBEN: (violently) Not mine!

SIMEON: (dryly) Ye'd not let no one else say that about yer Maw! Há! (He gives one abrupt sardonic guffaw. PETER grins)

EBEN: (very pale) I meant – I hain't his'n – I hain't like him – he hain't me!

PETER: (dryly) Wait till ye've growed his age!

EBEN: (intensely) I'm Maw – every drop o'blood! (A pause. They stare at him with indifferent curiosity.)"

(tradução – Miroel Silveira)

"PEDRO: Afinal é nosso pai.

EBEN: (violentamente) Meu, não!

SIMÃO: (secamente) Se outra pessoa dissesse isso de sua mãe, você não gostaria! Ah, ah, ah! (Solta uma inesperada gargalhada, enquanto PEDRO faz uma careta.)

EBEN: (muito pálido) Eu quis dizer...que...Não sou como ele...nem ele como eu...

PEDRO: (secamente) Quero ver quando você tiver a idade dele...

EBEN: (intensamente) Eu sou como mamãe! Gota por gota de sangue! (uma pequena pausa. Os dois se olham com curiosidade indiferente.)"

As condições em que se realizam a ação são expressas pelas rubricas (*stage directions*), que no exemplo anterior, não se preocupam com indicações do espaço nem dos movimentos da ação, enfatizando a maneira como as falas são emitidas, demonstrando como as personagens se comportam uma com as outras e o estado em que elas manifestam os seus discursos. No original, o autor procura na escritura das falas, imprimir marcas próprias da oralidade, dotando-as de uma coloquialidade denotativa do universo lingüístico onde elas ocorrem. Já o tradutor não teve esta preocupação. Ele foi fiel às rubricas, mas deixou a desejar em relação à engenhosidade criativa do autor, ao traduzir as réplicas de uma forma bastante linear.

Na tradução de outro texto de Eugene O'Neill, *The Emperor Jones* (*O Imperador Jones*) (1921), identificamos uma maior preocupação do tradutor em dar um tratamento mais adequado às características do original, quando ao traduzir para o universo da língua portuguesa, procura estabelecer um *paralelo lingüístico* que acompanhe a originalidade das falas das personagens:

(original)

"JONES: (Seeing anyone – greatly irritated and blinking sleepily – shouts): Who dare whistle dat way in my palace? Who dare wake up de Emperor? I'll git de hide frayed off some o' you niggers sho"!

SMITHERS (Showing himself - in a manner half afraid and half defiant): It was me who whistled to yer. (As JONES frowns angrily) I got news for yer.

JONES (Putting on his suavest manner, which fails to cover up his contempt for the white man): Oh, it's you, Mr. Smithers. (He sits down on his throne with easy dignity).

SMITHERS (Coming close to enjoy his discomfiture): Don't yer notice nothin'funny

today?

JONES (Coldly): Funny? No. I ain't prceived nothin'of the kind!

SMITHERS: Then yer ain't so foxy as I thoought yer was. Where's all your court? (sarcastically) The general, the Cabinet Ministers and all?

JONES (Imperturbably): Where dey mostly runs to minute I close my eyes – drinkin'rum and talkin'big down in the town. (sarcastcaly) How come you don't know dat? Ain't you sousin' with' em most every day?"

(tradução – Luiz Drummond Navarro)

"JONES (Sem ver ninguém, muito irritado e ainda piscando sonolento, grita): Quem Qui tem a osadia de assubiá assim no meu palácio? Quem Qui tem o tupete di acordá o Imperadô? Mando já isfolá uns di vocês, seus negro sujo!

SMITHERS (Mostrando-se, com um jeito meio assustado, meio provocante): Fui eu que assobie pra lhe acordar. (Ao ver Jones franzir a testa) Tenho novidades pra você.

JONES (Assumindo sua maneira mais suave, que não chega a encobrir o desdém que lhe inspira o branco): Ah! É tu, seu Smithers...(Senta-se em seu trono, muito à vontade e cheio de dignidade.) Qui nuvidades tu tem pra mi contá?

SMITHERS (Aproximando-se bem de Jones para saborear seu embaraço): Não está achando nada de esquisito hoje?

JONES (friamente): Isquisito? Não, num notei nada disso!

SMITHERS: Então, você não é tão esperto como eu pensava. Onde está tôda a sua côrte? (Sarcático) Os Generais, os Ministros, etc.?

JONES (Impertubável): Donde acostumam ir quando eu fecho os óio...bebericando rum e bancando os importante na cidade. (Sarcático) Cum' é que tu num sabe disso? Tu num anda di súcia cum eles todo santo dia?"

A partir dos exemplos citados, podemos afirmar que os maiores desafios de traduzir um texto teatral está na busca de uma estratégia eficaz de tradução das falas que conduzem o diálogo, e portanto a ação. Não estamos afirmando que as indicações contidas nas rubricas devam ser colocadas em um segundo plano, mas normalmente elas seguem uma estrutura de narrativa, o que as deixa livre de grandes complicações tradutórias. É menos complicado traduzir a descrição de ambientes, movimentos e reações, do que a natureza e as intenções trazidas na palavra falada, por um personagem desenhado e representante de uma realidade cultural específica, não esquecendo a multiplicidade estilística inerente à natureza do homem social, produtor de linguagem, e a complexidade de certos universos elaborados pela liberdade artística de um autor dramático. As obras citadas são dois bons exemplos. A peça *Desire Under The Elms* (O'Neill 1924), se passa em um ambiente essencialmente rural, com características particulares de um segmento cultural, social e econômico, englobando tipos humanos rudes, grosseiros, sendo esta *tonificação* transmitida pela forma como as personagens se expressam, através das palavras que dizem e como são ditas. Na peça *The Emperor Jones* (O'Neill 1921), o autor constrói um universo particularmente singular, quando desloca a ação para uma ilha do Caribe, onde um negro, Jones, um escravo rebelado, resolve ser um imperador, apesar de toda a precariedade

de sua situação. Repleta de tipos estranhos, provenientes de realidades adversas, a peça é elaborada com componentes lingüísticos que marcam a estranheza e a complexidade do universo criado. O “inglês” falado pelas personagens foge, não só dos padrões da língua, como também de qualquer padrão de realidade cultural. A liberdade criativa do autor implica, neste caso, uma situação problemática para o tradutor de sua obra, que deverá se desdobrar em busca de estratégias pertinentes para traduzí-la.

EM BUSCA DE UM MODELO ESTRATÉGICO

No universo dos estudos tradutórios, encontramos uma série de modelos de análises, consagrados por pesquisadores como Eugene Nida – modelo de base lingüística (Nida 1996) – e Vinay – modelo de base estilística (Vinay 1958). Quando nos dirigimos para o território dos atos de fala, estamos lidando com um modelo de base semiótica, calcado em manifestações de ordem pragmática, onde o constante jogo de causas e conseqüências põe em cena uma série de fatores que determinam o contexto de uma determinada realidade.

Se estamos trabalhando dentro da perspectiva de que a tradução do texto teatral tem a sua maior problemática na tarefa de traduzir os atos de fala contidos na elaboração dos seus diálogos, o nosso caminho é o de uma perspectiva pragmática de análise. O conjunto de signos utilizados em uma língua perderá a sua forma original e transportará a sua bagagem referencial para as formas da língua a que será traduzida, passando por uma série de processos com variadas exigências, principalmente aquelas relacionadas com a elaboração artística dos diálogos no texto teatral. Por exemplo, o ritmo, o tom, a musicalidade das palavras e o efeito dramático exigido. Porém, no lastro em que é edificada esta organização artística estão os *componentes intencionais* impressos na multiplicidade dos atos enunciativos, dos mais simples como afirmar, perguntar e responder, a muitos outros, próprios das nossas experiências comunicativas, como solicitar, questionar, objetar, condenar, ironizar, exigir, humilhar, reivindicar, desculpar-se, implorar, desejar, odiar, execrar, mandar, disfarçar, e tantos mais. Transportar a bagagem referencial determinada por estes atos, tentando preservar a identidade das suas nuances e susceptibilidades, é o principal desafio do tradutor.

A tradução é uma atividade essencialmente estratégica. O desafio que a caracteriza é algo de natureza problemática; daí a tradução ser considerada um processo de *resolução de problemas*. Os tipos de resoluções determinam os *processos decisórios* enfrentados pelo tradutor. Decisões que são tomadas a partir do maior entendimento possível sobre o espaço do problema, seja ele uma palavra, uma frase, uma expressão idiomática, ou uma interjeição. A partir da apreensão deste conhecimento, do *saber o quê (know-what)* é que o tradutor parte para o *saber como (know-how)*, quando organiza as suas estratégias de tradução, o que vai determinar os limites da sua competência; o que se chama *competência tradutória estratégica*.

Como ir em busca destas estratégias? Quais os recursos disponíveis nos esquemas dos estudos tradutórios que possam auxiliar nesta tarefa? No caso específico de tradução do texto teatral, além do referencial teórico próprio dos estudos tradutórios,

inevitavelmente o tradutor estará envolvido com os universos da Enunciação, da Oratória, da análise da conversação, dos processos de criação do texto dramático, não só no que diz respeito aos gêneros, como também aos recursos de efeitos cênicos, juntamente com a “teoria dos conflitos” urdida no drama. Tudo isto ligado pelos recursos lingüísticos associados à composição destas manifestações, e principalmente pela exigência de uma familiaridade multidimensional (cultural, social, ideológica, etc.) para com as duas línguas confrontadas.

O DESAFIO DE TRADUZIR UMA OBRA DE TENNESSEE WILLIAMS

Segundo os críticos, a maior contribuição de Tennessee Williams à dramaturgia norte-americana foi o seu modo de manipular o diálogo. Cena após cena de suas peças, não importando as diferenças de clima e assunto, dá-nos a impressão de contato com a linguagem viva. Está aí o tamanho do desafio de traduzí-lo: tentar manter o padrão de qualidade que o consagrou - a engenhosidade com que compunha os seus diálogos.

A peça “The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore”, traduzida por “O Leiteiro Não Passa Mais Aqui”, é uma obra singular, trazendo consigo problemas singulares de tradução. Primeiramente, pelo ambiente da ação: a *Divina Costiera* italiana. O fato das ações ocorrerem em um ambiente estranho à língua do texto original, leva o autor a criar elos com a língua deste ambiente, o Italiano, criando um jogo de familiaridade entre as personagens, que são forçadas a se adaptar e a se expressar, ora em inglês, ora em italiano. Fato este que transforma um desafio ainda maior para o tradutor de uma terceira língua, como no caso, o Português.

A peça conta a história dos dois últimos dias de vida da Sra. Sissy Goforth, uma famosa estrela de cinema, dona de uma luxuosa propriedade em uma das montanhas da *Divina Costiera* italiana, que recebe a visita de um jovem poeta, que possui a vocação de acompanhar pessoas condenadas à morte nos seus derradeiros momentos. O autor considera o texto um “s sofisticado conto de fadas”, ou uma “alegoria”, com indicações para ser encenado de forma não convencional, utilizando, inclusive, recursos do teatro Kabuki japonês e do teatro grego.

Entrando diretamente na análise dos problemas enfrentados na tradução das primeiras partes do texto, é necessário fazermos algumas considerações quanto a uma tipologia própria do texto teatral. Normalmente, um texto teatral inicia-se com um conjunto de indicações do autor sobre personagens, locais, cenários, e também o estilo com que ele gostaria que o texto fosse encenado. Nesta peça, antes de qualquer indicação de movimentação cênica, Tennessee Williams pede a palavra (*Author’s Note*) para explicar o porquê da utilização de alguns recursos muito particulares, como é o caso do uso de Contra-regras (*stage assistants*) participando da ação, juntamente com os outros atores, fazendo uma referência direta ao Kabuki japonês. Na mesma “Nota do Autor”, ele apresenta o cenário e sugere, aos possíveis diretores, algumas resoluções quanto à estruturação do espaço cênico e à circulação dos atores pelas suas áreas. O nosso primeiro problema tradutório se deu quanto à denominação das áreas da propriedade da Sra. Goforth, que são chamadas de *villa* e *villinos*, no original em italiano. Embora “villa” já seja um verbete incorporado aos dicionários de

língua inglesa, significando “palacete”, “casa luxuosa em estilo mediterrâneo”, o mesmo não acontece com a palavra *villinos*, que significa pequenas casas que fazem parte da “villa” e normalmente são utilizadas para acomodar hóspedes. O problema é que estes termos estão presentes durante toda a peça, principalmente quando as cenas mudam de ambiente e são indicadas pelas rubricas, e outras vezes referidas pelos personagens. Como não dispomos, em português, de palavras que correspondam a estas habitações, pois a nossa “vila” é algo muito mais simples, a nossa solução para este caso foi manter os termos em italiano, sempre grifado em itálico. Porém, tivemos a necessidade de explicar, acrescentar uma informação extra, mesmo ainda na nota do autor, quando abrimos apostos nos seguinte casos: “...e o quarto da *villa*, um *palacete em estilo mediterrâneo*,... e os quartos das *villinos*, *pequenas casas para hóspedes*,...”. Tais esclarecimentos interculturais podem esclarecer dúvidas de compreensão de um leitor em língua portuguesa. Essa pessoa, por uma questão de bom senso e pelo desenvolvimento da trama, se familiarizará com os termos.

A primeira cena é riquíssima em diálogos, e conseqüentemente, em problemas tradutórios. A Sra. Goforth é uma personagem muito bem construída, representante de um glamour e de um esnobismo que chega perto do ridículo. As suas falas, mesmo as mais desesperadas, são dotadas de afetação e ferocidade, como se a sua montanha fosse a residência de uma deusa cruel. Ao mesmo tempo, por trás de toda a sua falsa determinação, existe uma mulher apavorada pela proximidade da morte, que se recorda apaixonadamente do último dos seus maridos em meio a uma sôfrega vontade de viver. Nas suas falas não faltam citações esnobes, algumas bem desafiadoras para traduzir. Por exemplo, ao referir-se aos seus três primeiros casamentos, ao dizer “*My first three marriages were into Dun and Bradstreet’s, and the Social Register, both!*”, que por não termos referências culturais, decidimos por “... meus três primeiros casamentos foram com homens da mais alta condição e estirpe”. Em outro momento, ao se referir a sua secretária Blackie, ela detona “...*on your Vassar-girl face, in your Vassar-girl voice, and I WILL NOT TOLERATE IT!*”. Ao pesquisarmos sobre o significado de “Vassar”, chegamos ao conhecimento da existência do “Vassar College”, um famoso instituto educacional para moças, dotado de grande prestígio pelo seu método de ensino. Desta forma, a nossa solução, para não explicitar uma instituição específica, que pudesse ser referencial dentro da nossa realidade cultural - poderia haver muitas - e por serem tantas, poderiam confundir, optamos por traduzir em “...com este seu ar intelectual, com esta sua voz de quem sabe tudo! EU NÃO VOU TOLERAR ISTO!”.

A força dos diálogos impõe dinamismo ao desenvolvimento da ação. Williams utiliza muito bem alguns componentes da coloquialidade própria da sua língua, o que pode causar problemas sérios a um tradutor. Começamos pelo solucionável. O uso das expressões “*I’m hitting the silk*”, “*Get that straight!*” e “*Just stay on your feet!*”. Ao pesquisarmos, optamos por “Eu vou já pra cama”, “Fique sabendo!” e “Não saia daqui!” (que também poderia ser “Fique onde está!”). Porém, esbarramos em uma expressão como “*High, low, Jack and the game!*”. Tudo indica ser algo referente a jogo de cartas, por “Jack” ser o “valete” e o “...*the game!*”, que vem em seguida, ser algo parecido com o nosso “...e bati!” ou “...e ganhei o jogo!”. Mas o contexto em que ocorre na peça não nos mostra nenhum caminho para uma remodelagem. Por isto, foi

preferível deixá-la como no original, por enquanto.

Os maiores problemas e as maiores ponderações ocorreram em relação às muitas passagens em que as personagens falam em italiano, ou o mais grave, quando as personagens italianas falam um inglês com sotaque, incorrendo em erros estruturais. Como transpor para uma terceira língua, a Língua Portuguesa, esta artimanha lingüística? A estratégia usada foi a de imaginar um italiano falando errado o Português. Mas como fazer isto, tendo por base uma fala em Inglês? A responsabilidade aumenta a cada passo em busca de uma saída eficaz, para não resvalar em uma forçosa resolução descabida. As falas em italiano foram mantidas no original, grifadas em itálico, sendo fiel à intenção do autor de que assim permanecessem. Até porque não teria o menor sentido em traduzi-las para o Português com um sotaque italiano, o que seria uma caricatura barata. Aquelas faladas em inglês por personagens italianas nos levariam à liberdade de escolha de fazer um paralelo com a nossa língua, seguindo as falhas cometidas com as colocações verbais, juntamente com o acréscimo de alguns termos em italiano. Elas, como as deixadas no original, foram grifadas em itálico. Exemplifiquemos:

“GIULIO: Man bring this up road.” em “GIULIO: Uomo, trazer questo aqui em cima.”

“GIULIO: This, this, brings! Up mountains!” em “GIULIO: Questo, questo, traz! Aqui à montanha!”

“GIULIO: Yes, this man. This man that dogs bite on mountain.” em “Giulio: Sim, este. Uomo, canni morde na montanha!”

Não podemos deixar de citar algumas palavras que foram deixadas no original, por já serem familiares em nossa língua, como é o caso de “gangsters” e “beatnik”. Um caso bastante particular é a menção a uma *lederhosen*, que não traduzimos por ser uma designação de um traje típico da Baviera. Apenas tentamos descrevê-la, usando aposto, nos dois momentos em que é citada no texto.

A principal conclusão que tiramos deste trabalho é que, enquanto tradutores, temos que nos aprofundar cada vez mais no universo da língua e cultura que iremos traduzir, juntamente com as estratégias oferecidas pela nossa própria língua. Não apenas isto, como também, aumentar cada vez mais o nosso conhecimento de mundo e de técnicas apropriadas para o nosso ofício. Se elas nos faltarem, tentemos criá-las a partir das nossas experiências e do nosso exercício constante de recriá-las em cada nova dificuldade que confrontamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MATOS, Francisco Gomes de (1999). Os Direitos de Alunos de Letras como Leitores de Obras Literárias. Recife. *Revista do Gabinete Português de Leitura*. Ano XV, no. 15.
- NIDA, Eugene A.(1996). *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruxelas. Collection Traductologie. Édition du Hazard.
- VINAY, Jean P. e DARLBELNET, J.(1958). *Stylistique Comparée du Français et de L'Anglais: Méthode de Traduction*. Paris, Didier.
- WILLIAMS, Tennessee (1963). *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*. Londres, Penguin Books.
- O'NEILL, Eugene(1921). *The Emperor Jones*, (1924) *Desire Under The Elms*. In: Modern American Drama. Chicago, Oxford University Press.

ANEXO

OS DIREITOS LINGÜÍSTICOS DO ATOR / LEITOR

QUANTO À LEITURA E REPRESENTAÇÃO DE UM TEXTO TRADUZIDO

Os direitos lingüísticos do ator frente a um texto teatral traduzido não diferem muito daqueles sistematizados pelo professor Francisco Gomes de Matos, em seu artigo sobre *“Os Direitos dos Alunos de Letras como Leitores de Obras Literárias”*, publicado na Revista do Gabinete Português de Leitura (Ano XV, No. 15, 1999). No entanto, é preciso acrescentar alguns direitos específicos deste profissional, necessários para a atividade do seu ofício. O ator tem uma leitura muito particular do texto teatral. Os recursos utilizados para a apreensão dos signos transmitidos em um texto dramático requerem uma específica experiência de assimilação, dotada de um conjunto de estratégias próprias para este fim.

Tentamos sistematizar alguns dos direitos lingüísticos, próprios da atividade interpretativa do ator ao ler um texto teatral. O ator tem o direito de:

1. Utilizar toda a sua capacidade imaginativa para visualizar cenários, figurinos e efeitos de iluminação; para imaginar a utilização de trilha sonora e efeitos cênicos que conduzam a ação.
2. Recorrer ao potencial da sua “memória das emoções” e “memória das sensações” para mergulhar no universo psicológico das personagens.
3. Incorporar, a partir da sua leitura sensorial, uma ou várias personagens do texto.
4. Utilizar-se do recurso do “*‘se’ mágico*”, para se perguntar enquanto ler: e se eu estivesse falando isto? E se eu estivesse ali? E se eu ouvisse isto? E se isto fosse comigo? etc.
5. Imaginar o universo social, cultural, econômico, lingüístico e ideológico em que se passa a ação da peça.
6. Adaptar algumas particularidades culturais do original traduzido e transportá-las para a sua própria realidade cultural, para tornar convincente e lógica a sua interpretação dentro do contexto desta realidade.
7. Imaginar a “quarta parede” cênica e concretizar, dentro do universo imagético da sua interpretação, a totalidade das sutilezas e indicações dramáticas criadas pelo autor.
8. Colocar-se no lugar de um encenador e imaginar as resoluções cênicas que ele teria para as cenas.