

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Imaginações sobre a tradução
dramatúrgica

Guilherme O. Mello
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: guilherme_omello@hotmail.com

Resumo

Este artigo é um breve estudo prático e teórico sobre tradução de dramaturgia ainda em andamento, de nossa autoria e intitulada tradução dramática, em cujo âmbito pontuamos elementos e procedimentos de escrita dramática que, aliados às técnicas de tradução, possam servir para contribuir como instrumentos ao exercício de tradução de um texto voltado para a *mise-en-scène*. Aqui abordaremos o postulado de tradução de Henri Meschonnic (2010), para o qual a tradução é a ‘reenunção de um sujeito histórico’, e os signos acústicos da semiótica teatral de Erika Fischer-Lichte (1992) em favor de um possível tradutor-dramaturgo que opera um fazer tradutório interlingual e intrasemiótico, a ser exemplificado por um exercício prático ao fim do artigo. Não há intenção em esgotar o tema, mas contribuir com os Estudos da Tradução no tocante à crescente prática do que se vem intitulando Tradução Teatral.

Palavras-chave: Tradução interlingual. Semiótica teatral, Estudos da tradução, Dramaturgia, Tradução de dramaturgia.

Abstrakt

Es ist ein praktisch-theoretischer einleitender Artikel zur spezifischen Dramaturgie-Übersetzung, im Rahmen deren wir uns mit Elementen und dem Schreibvorgang der Dramaturgie anhand Übersetzungstechniken befassen, mit dem Zweck, Werkzeuge für eine Übersetzung von Texten gezielt auf Mise-en-scène zu systematisieren. Hierbei thematisiert werden die Überlegung vom Theoretiker Henri Meschonnic (2010) rund um die Übersetzung, für den sie „eine Wiederrenunziation eines historischen Subjekts“ ist, und die Semiotik des Theaters von Erika Fischer-Lichte (1992). Damit beabsichtigen wir einen Dramatiker-Übersetzer, seinen entsprechenden interlingualen und intrasemiotischen Übersetzungsvorgang nach einem praxisorientierten Übersetzungsübung am Ende des Artikels auszudenken. Keinesfalls besteht die Absicht das Thema auszuschöpfen, sondern zu den Forschungen im Bereich von der Übersetzungswissenschaft beitragen, was derzeit bezüglich unter Dramen-Übersetzung verstanden wird.

Schlüsselwörter: Interlinguale Übersetzung, Semiotik des Theaters; Übersetzungswissenschaft, Dramaturgie, Dramaturgie-Übersetzung.

Discussões acerca da constituição de um texto literário e sua categorização em gêneros não escasseiam e sequer são de fácil conciliação. Elas, longe de se circunscreverem à trindade “Épico, Lírico, Dramático”¹ herdada dos gregos, têm hoje um contorno mais descritivo, que prescritivo. Este texto, na busca por investigar os processos de significação estrutural envolvidos na escrita de um dado texto literário, se coloca um entre muitos. Avançamos igualmente com o olhar voltado para a tradução literária (delimitada à interlingual neste artigo, do texto-fonte ao texto-alvo), recorreremos às análises e críticas empreendidas ora pelo tradutor ora por críticos literários, à cata de “tensões” estético-textuais legíveis e histórico-subjetivas a serem interpretadas com coerência. Ou seja, pontuamos elementos e procedimentos de escrita dramatúrgica que, aliados às técnicas de tradução, possam servir para contribuir como instrumentos para o exercício de tradução voltados para a *mise-en-scène*.

Conceitos-chave a serem trabalhados e discutidos aqui serão: a tradução interlingual, a escrita dramatúrgica e alguns aspectos da semiótica teatral, a serviço de uma reflexão prático-teórica sobre possíveis caminhos na tradução de dramaturgia.

Para esta tarefa, nosso escritor imaginado será o dramaturgo, e o tradutor a viver seu ofício, o tradutor-dramaturgo, com seu respectivo material literário em experimentação e ensaio, a tradução-dramatúrgica. Abramos com as perguntas motivadoras: (1) há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena, ou sua identidade manifesta-se apenas na performance? (2) Há especificidade na escrita e realização de textos dramáticos?

1 “Devir cênico” é um conceito registrado no *Léxico do Drama Moderno* a expressão perspectiva a potência de um texto, opõe-se a uma montagem (ou a um conjunto de montagens) específica prevista no texto. O devir cênico pode ser entendido como “reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu ‘Outro’ exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.” É ainda algo que “não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a ‘fortuna cênica’ de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.” (Devir cênico: SARRAZAC 1999).

Dramaturgia

Para evitar confusões esclareçamos algumas palavras acerca da dramaturgia, ou dramaturgias, como material literário. Propõe-se que se considere pelo menos algumas premissas para pensar se há ou não peculiaridade na dramaturgia segundo seu modelo de trabalho, isto é: (1) há dramaturgias com maior devir cênico.² De forma objetiva, sugerimos pensar que essas dramaturgias inscrevem em seu corpo linguístico sugestões rítmicas, articulatórias da palavra, ambiguidades, cacofonias e outros elementos subsidiários à materialidade cênica; (2) outras trazem consigo menor devir cênico, quiçá nenhum, mas que, nada obstante, apresentam-se ao diretor e atores que ao experimentar seu impacto sentirão “modos e formas” próprias de apropriação do texto para a representação. Este devir cênico pode estar ligado, na técnica de escrita dramática, à experiência proposta e visada pela dramaturgia.

Nesta acepção temos aquelas escritas que almejam sua enunciação na leitura e outras na expectativa, conservando ainda, por vezes, configurações textuais próprias de dramaturgia na materialidade textual propriamente dita: lista de personagens, indicações de tempo, lugar, monólogos ou diálogos e orientações para a construção cênica por meio de rubricas de emoções e entonações, salvo exceções, é claro, pois as técnicas adotadas pelo dramaturgo muitas vezes podem ser muito particulares, variando largamente entre o que se entende por tradicional e experimental.

Além disso, parece-nos custoso, neste fluxo de trabalho entre dramaturgia e encenação, ignorar que a dramaturgia chega à mão do tradutor em materialidade textual escrita. Acrescente-se que o devir cênico potencial estará, em parte, também regido por outros fatores sob os quais não temos domínio. Isto é, o texto eventualmente nos chegará escrito conforme as normas editoriais em uma língua culta à risca da gramática tradicional, talvez até mesmo enfraquecendo estes traços frutíferos à construção cênica, mas nem sempre.

Ao pensarmos em dois modelos de trabalho e de texto à luz do devir cênico, se nos é permitido esta reflexão, revelam-se pelo menos dois labores tradutórios interlinguais correspondentes. Ou optamos, como sugere Cláudia Soares Cruz (2019: 267), por uma “tradução para a página” ou por uma “tradução para a cena”. E continua:

2 “Devir cênico” é um conceito registrado no *Léxico do Drama Moderno* a expressão perspectiva a potência de um texto, opõe-se a uma montagem (ou a um conjunto de montagens) específica prevista no texto. O devir cênico pode ser entendido como “reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu ‘Outro’ exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.” É ainda algo que “não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a ‘fortuna cênica’ de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.” (Devir cênico: SARRAZAC 1999).

Uma das diferenças fundamentais entre a tradução para a página e a tradução para a cena diz respeito à recepção de uma e de outra. Enquanto a primeira pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, na segunda, o espectador entrará em contato com a tradução na efemeridade da encenação, e deverá compreender e assimilar o texto no momento da enunciação. (2019: 268).

Neste caso, mesmo enquanto tradutores somos leitores receptores deste texto, e nosso olhar, já em um primeiro momento, é norteado por uma destas duas técnicas de trabalho. Independentemente das qualidades dramáticas do texto, de estarmos objetivando a cena (ou não) há um diferencial para os próximos receptores, os artistas que irão dar-lhe corpo cênico e, ao fim, para os espectadores. Ou seja, não há fórmula milagrosa. Mas um procedimento técnico diante do devir cênico. Talvez se possa arriscar dizer que quem traduzirá e como este alguém realizará sua “tarefa de tradutor” dependerá amiúde do olhar clínico adotado, da finalidade pretendida e das técnicas praticadas. Assim é que não se traduziria um poema com o mesmo arsenal de técnicas da prosa — sem significar uma divisão sumária, pois muitas vezes estas técnicas são prolíferas.

Portanto, admite-se aqui que, para a tradução dramaturgicamente em investigação, a dramaturgia seja pensada para a cena e não para a página, sem excluir as preocupações literárias envolvidas na escrita, e que este tradutor-dramaturgo tenha em mente o devir cênico com vistas a trazê-lo para seu texto, vestindo-se ora de ator, ora de diretor. Excetue-se, porém, que o tradutor tome tal posição deliberadamente, de forma a compor um texto dirigido, pois pressupõe-se que ele não estará escrevendo do nada, mas negociando com o material fonte e que, por isso, não deveria se dar ao luxo de inserir orientações cênicas não previstas pelo texto. Trata-se de um espelhamento da prática literária do dramaturgo. Tentaremos esboçar então parâmetros — mas não prescrições — aplicáveis à tradução e ancorados no texto e em interpretações coerentes que busquem lidar com os processos de significação da dramaturgia e da cena para uma materialidade final textual. Vejamos, a seguir, um engajamento possível do tradutor-dramaturgo.

Um tradutor-dramaturgo?

Meschonnic (1973: 305) estabelece a tradução como uma *reenunciação específica de sujeito histórico* a partir da qual, tanto o tradutor quanto o texto, estariam sendo pensados como sujeitos históricos, isto é, com identidade composta e atravessada por contexto histórico, social, e outros sistemas paralelos ao seu tempo. Então, se concordamos, enquanto tradutores e carregando uma perspectiva proveniente da sociedade em que vivemos a experiência

subjetiva individual, o nosso engajamento no processo tradutório muda significativamente. Assim, propõe Meschonnic:

se a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha papel de um texto, é a escrita de uma leitura-escrita, aventura histórica de um sujeito. Não é transparente em relação ao original. (MESCHONNIC 1972: 81)

Contudo, não nos passa despercebido o risco presente a todos os tradutores, de hiper-interpretação e nem presumimos a “tradução ideal” como caminho único. Por isso, por estarmos alinhados a Meschonnic, a posição que visamos aqui assumir é, simultaneamente, a de dramaturgo e tradutor. O teórico, sobre a relação tradutor-texto, afirma:

(...) isso exige o engajamento máximo de um sujeito específico, para que o sujeito do traduzir seja o sujeito do poema, para que haja invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito desta atividade. (MESCHONNIC 2010: 52)

Sujeito duplo da atividade ele, no seu labor dobrado, desvela um compromisso especializado com o texto, assim como o seria para um poeta, um cancionista, um romancista, e outros autores especializados:

A “poesia” não é mais “difícil” de traduzir que a “prosa”. A noção de dificuldade da poesia que se apresenta, hoje em dia, como algo que sempre se verificou, é datada [...] A especificidade prática e teórica da tradução varia em função da especificidade da prática da linguagem a traduzir. Para a tradução de qualquer texto, o lugar da prática e da teoria é o lugar de sua prática. (MESCHONNIC 1972: 84)

Pois trataremos a dramaturgia segundo a prática e especificidade de sua linguagem na materialidade textual, em operação intrasemiótica e interlingual, de dramaturgia para dramaturgia, de uma língua a outra, negociando formas de significar da prática dramatúrgica e da língua, sem assepsia. Assim, não mais um texto genérico, mas investigado e analisado por sua especificidade mediante aquilo que lhe dá as condições particulares de acontecimento (enunciação específica), por sua identidade histórico-social (sujeito histórico), em um processo de tradução interlingual para seu reacontecimento como texto-alvo (tornando-se enfim reenunciação), do qual não será possível evitar nossa presença enquanto sujeito produtor da atividade tradutória.

E na medida em que a participação do sujeito, sua atividade criativa — a escrita —, tempo e cultura que gestaram o texto são confrontados na prática da tradução, admitimos ser impelidos a exceder o signo linguístico. Em lugar da tradução se deter sobre um ou outro caco do corpo textual em virtude de um dualismo e do medo de tirar-lhe a vida, seu objetivo passa a não ser “mais o sentido, mas bem mais que o sentido e que o inclui: o modo de significar”

(MESCHONNIC 2010: 43). O tradutor sai à cata de outros elementos em consonância e conciliação com o significado e o significante à luz da postulada especificidade: no caso da dramaturgia, o devir cênico deste texto, a ser procurada em seu corpo linguístico ora na escrita, ora na experimentação dramática, no corpo-físico do leitor específico (um ator, um narrador, um contador de histórias). Os signos linguísticos do corpo textual, por sua vez, passam a ser pensados em consonância com a extrapolação da letra escrita, a um só tempo com a extrapolação e participação da gramática.

Isto é, pois pressupomos que há um modo de significar ligado ao devir cênico que traz consigo sugestões rítmicas, articulatórias da palavra, ambiguidades, cacofonias, ênfases e outros elementos subjacentes à materialidade cênica. Com eles, signos paralelos ao linguístico, mas transformadores, criadores e questionadores dos significados previstos no texto a serem presenciados no ato de fala. Por exemplo, um monólogo prosaico e reflexivo à luz de uma leitura silenciosa, pode se tornar sofrimento e autoflagelo na boca do ator, a depender das marcas que contribuem para evidenciarmos, no corpo textual, rastros de emoções, ou mesmo acentuar pelo ritmo o que a palavra traz em seu espectro semântico. E não só na direção de apurar os sentidos despercebidos na leitura silenciosa do tradutor, mas também para a retificação de efeitos indesejáveis do ato de performance do texto, o devir cênico talvez seja um elemento-chave. Pois aí parece exigir um cuidado peculiar para o tradutor dramaturgo, e conforme afirma Barbosa (2014: 28-29), “[e]is o que distingue o teatro como arte particular, na qual não se separam palavra, gesto e ação sem mutilar o sentido...”

Para esse confronto e cruzamento oral e escrito, elegemos neste estudo, dentre outros vários, apenas os signos linguísticos e paralinguísticos sobre os quais falaremos adiante. Pois aquilo que Erika Fischer-Lichte intitula *signos paralinguísticos* (1992: 22) parece ser boa ferramenta na tarefa de um tradutor ariscado a instrumentalizar signos para uma reenunciação específica de um sujeito histórico de uma dramaturgia. Buscamos pensar e elaborar na tradução textual da dramaturgia de devir cênico um corpo textual não estranho à enunciação cênica e nem restrito a ela. Estamos atrás do modo de significar através de tom, intensidade, sequência sonora, duração, articulação, ênfase, qualidade, ritmo, ressonância, velocidade, tempo, silêncio, dentre outros efeitos.

E o sujeito do traduzir de uma dramaturgia veste então sua máscara de tradutor-dramaturgo, sem negar que haja influência subjetiva de si próprio no texto, mas cuidando para não agir deliberadamente. Ele é um agenciador que conhece, pensa e escreve com a linguagem específica, lapida a forma, e persegue a reenunciação específica do gênero. Ele almeja ser um tradutor-dramaturgo de um tempo, cultura e sociedade, negociando e compondo uma dramaturgia de devir cênico de outros tempo, cultura e sociedade com e através de técnicas especializadas de tradução e dramaturgia. Para continuar a discussão, recorreremos à semiótica teatral.

Semiótica teatral

Antes de imergir no estudo da dramaturgia e seus processos de significação, precisaremos aqui alguns termos para o nosso recorte. Semiótica figura neste texto como o estudo dos códigos de significação de um sistema cultural, como delimitado por Erika Fischer-Lichte. O teatro, por sua vez, é também um destes sistemas que,

entendido como um dentre vários sistemas culturais, pode ser pensado como a observância de um conjunto de regras de geração de significados baseados em um código interno. Que rege (a) o que é válido como unidade de significado — como signo — no teatro; (b) em qual meio e sob quais premissas cada um destes signos pode ser combinado a outro; e (c) quais significados se encaixam aos signos tanto em contextos específicos quanto, em parte, de forma isolada. Contudo há uma aparente dependência do código teatral às regras do código externo não só para a produção como também para a interpretação de seus signos ou conjunto de signos. [...] o que sugere que o código teatral é um sistema cultural *sui generis*. (FISCHER-LICHTE 1992: 5)³

O código teatral de Fischer-Lichte tem como foco o acontecimento teatral, a *mise-en-scène*; seu apelo pretere um fazer teatral e centra-se nas condições sobre as quais a arte teatral se configura enquanto performance. Assim propõe a teórica, em uma ordem sistêmica, que o teatro ocorre na medida em que alguém interpreta um papel e um terceiro assiste, sob as condições mínimas: “(1) uma pessoa atua de uma forma específica, (2) uma pessoa tem uma aparência específica, (3) em um lugar específico” (FISCHER-LICHTE 1992:13-17). Com estas três condições, uma série de outros signos estão aptos (FISCHER-LICHTE 1992:15) a se envolverem no processo de significação. E, embora saibamos que vários outros signos estão envolvidos no processo de significação texto-representação, vamos, a partir de agora, nos dedicar a pensar alguns signos acústicos delimitados por Erika Fischer-Lichte.

3 Em todas as referências de língua estrangeira que não constar o tradutor responsável, as traduções são de nossa responsabilidade. “Theater, understood as one cultural system among Other, can therefore be construed as fulfilling the general function of generating meaning on the basis of an internal code. This code regulates (a) what is to be valid as a unit of meaning – as a sign – in theater; (b) in what way and under what conditions which of these signs can be combined with one another; an (c) what meanings can be accorded these signs both in specific contexts and, in part, in isolation, Furthermore, the theatrical code may depend on the rules of an external code with respect both to the production and to the interpretation of ist signs and/or sets of signs. These conclusions [...] already provide the justification for suggesting that theater is a cultural system *sui generis*.”

Signos acústicos

O ator, ou outro ser animado por algum meio técnico, poderá produzir voz (ou silêncio) diante de uma plateia ou mesmo antes de figurar-se sobre o palco. Como presença invisível a olho nu e independente da presença corpórea visual do ator em cena, a figuração produzida é capaz de chegar ao espectador em forma de fala, canto, música e ruído e mesmo como silêncio calmo, inquieto, angustiante, etc. Enquanto signos, sugere Erika Fischer-Lichte (1992: 15) que os acústicos se organizam em *sons*,⁴ *música*, *signos linguísticos* e *signos paralinguísticos*. Sem dar os dois primeiros por irrelevantes, cabe-nos, para fim de delimitação, trabalhar com os dois últimos. Por isso, preciso-os:

- Signos linguísticos: unidades significativas compostas de duas partes interdependentes, significante — ou imagem acústica — e significado — ou conceito —, resultantes de uma convenção arbitrária de sua comunidade linguística. Estes signos formam o que chamamos de palavras, frases e textos, em sua letra, e são interpretadas por uma comunidade linguística. Ou seja, sabemos que com ‘mesa’ nos referimos ao objeto conceitualmente associado à sequência de sons que proferimos, pois a nossa comunidade assim o convencionou. Isto vale também para conceitos abstratos como ‘tristeza’. Embora não tenhamos uma imagem única da tristeza, há uma convenção de traços que são interpretados coerentemente como tristeza em nossa sociedade. No teatro, esses signos são usados não apenas como texto proferido por atores, mas também graficamente, como parte do cenário, banners, slogans.
- Signos paralinguísticos: sons vocais não produzidos em forma de signos linguísticos; signos musicais; onomatopeias. Que compostos de características acústicas e substantivas, são perceptíveis por meio de tom, intensidade, sequência sonora, duração, articulação, ênfase, qualidade, ritmo, ressonância, velocidade, tempo, frequência base, sequência de frequência base, frequência formadora. (FISCHER-LICHTE 1992: 23-27)

Estes últimos estão inseridos numa interação entre espectador e ator, regidos por regras tácitas de uma comunidade linguística e contribuem para expressar o humor, o sentimento, a posição física no palco e a intenção do ator perante seu interlocutor, ou espectador, por exemplo. O silêncio, se bem usado, pode ser um gerador valioso de ansiedade ou de presença.

Em um ato de fala, ambos os signos mencionados ocorrem em simultaneidade e em prol da expressão comunicativa humana espontânea. Na boca do

4 Embora não discutamos a questão neste artigo, assumimos a “ausência de som” como signo sonoro tal como a faz Ésquilo, na entrada de Cassandra na tragédia *Agamêmnon* da trilogia *Orestia*.

ator, esses signos, são por vezes, dotados de uma orientação criadora (do ator, do diretor, de coadjuvantes em jogo dialógico) que em confronto com a interpretável trama textual do escritor se submete à metamorfose sobre o palco, através do irrepitível, noutros termos, dos diferentes imprevistos do acontecimento cênico.

Contudo, os signos linguísticos são mais objetivamente medíveis do que os paralinguísticos, pois estes muitas vezes partem de uma série de sugestões no momento das primeiras interpretações, na espontaneidade do jogo dialógico, no estudo prático do texto pelo corpo artístico, negociando sentido com marcações gráficas trazidas pelo texto, como as rubricas. Nestes casos, nada se pode fazer, quando o texto não traz marcas gráficas; além disso, corre-se o risco de alterá-lo e acrescentar elementos dos quais não temos conhecimento e partem tão somente da nossa interpretação.

Por outro lado, conseguimos ter alguma ideia de ritmo, intensidade, ênfase, velocidade ao lê-lo em voz alta apenas no texto-fonte, referência *sine qua non* para tentar incorporar estas propostas no texto-alvo. Por exemplo, se identificamos um diálogo de frases curtas e rápidas, que sugerem um ritmo lépido, buscaremos no texto-alvo medidas semelhantes para valorizar o jogo. Ou seja, sob esta perspectiva seria possível analisar uma cena temática e semanticamente, identificar os jogos dialógicos envolvidos e, dentro de uma coerência, traduzir as palavras e frases com articulação semântica e rítmica como sugestão no corpo linguístico ao corpo artístico, conjugando a polissemia criada por um jogo rítmico, ou a junção de duas palavras em pronúncia que acaba por criar uma terceira, etc.

Quanto ao léxico, onde há um rompante de raiva é possível selecionar palavras motivadoras aproximáveis com sons que no português vemos associados à “dureza”, “desconforto”, guardando vigilância para com o vocábulo do texto fonte e dentro do campo semântico deste. Tudo isso conciliado com o que é possível articular, sem entraves, sobre o palco, cuidando para não atrapalhar a pronúncia e evitar dar motivos para quaisquer intervenções por parte do corpo artístico. Pensemos juntos o envolvimento crítico e criador do tradutor-dramaturgo.

Engajamento do tradutor-dramaturgo

Dissemos, anteriormente, que estamos alinhados à reenunciação específica de Meschonnic, a partir da qual se procuram os meios de significação em consonância aos signos trazidos pelo texto-fonte, neste estudo, aqueles que possam contribuir para encontrar técnicas à tradução-dramatúrgica. Portanto, procuramos ancorar as escolhas tradutórias em um texto escrito alinhado a uma dramaturgia de referência, por isso a opção pelo esboço de uma tradução-dramatúrgica e não uma tradução teatral – apenas para fins de delimita-

ção. Isto é, procuramos pensar que há uma diferença entre o engajamento do sujeito tradutor-dramaturgo e do tradutor-encenador.

O tradutor-dramaturgo, diferente do tradutor-encenador, está lidando com a escritura e, na medida em que se atenha aos limites textuais, relaciona-se como sujeito da atividade e realiza sua leitura-escritura da dramaturgia com rigor ao modo de significar em sucessivas camadas de trabalho e “retrabalho” textual. Por objetivarmos material textualizado com dimensão de uma materialidade externa à cadeia de significação de seu corpo textual, a performatização entra como prova de fogo, mas não se quer produto final. À prova de fogo: algumas técnicas nativas do labor do encenador podem ser muito bem-vindas. Sobretudo se, de fato, pensamos que há realmente o devir-cênico e buscamos analisar os rastros textuais e formular interpretações coerentes. Mas parece sensato tomar o conceito enquanto leitores e intérpretes. Procuramos nos servir dele em prol da experimentação do devir-cênico da dramaturgia, uma vez que estamos no lugar de receptores deste texto. Ou seja, objetiva-se uma reescritura lida no texto-fonte em forma potencial (devir cênico) e não um material que preveja toda a performance em si — um texto dirigido.

E para incorporar os dois leitores, adotamos, portanto, a leitura dramática⁵, umas das frequentes práticas de experimentação da dramaturgia pelo corpo artístico para aferição do caráter dramático do texto e de potencialidades cênicas.

Essa aferição do caráter dramático do texto, e da produção de sentido, vai além do signo linguístico no corpo do ator e, com isso, buscamos ter o cuidado de tentar reescrever uma dramaturgia potencial que engendre um gesto e ação disponível à apropriação do ator e diretor. Adiante, gostaríamos de propor um pequeno exercício prático.

Oficina de tradução dramaturgica

Em termos de signos linguísticos, uma dramaturgia em seu conjunto ou em cenas isoladas, conjuga indicações que podem ser interpretadas como potenciais à encenação para além da atuação. Os signos paralinguísticos, contudo, só podem ser parcialmente sugeridos por cadências rítmicas de fala e jogo dialógico, e se não estiverem presentes nas rubricas indicações mais específicas, não há muita certeza de como eles serão praticados. O que não quer dizer que o cuidado na hora da tradução seja descartável.

5 “Gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários atores e a espacialização ou encenação deste texto, a leitura dramática usa alternadamente os dois métodos. [...] A *espacialização*, que é a “apresentação de uma peça nova [...] sem cenário nem figurino” (*Europe* 1983: n. 648: 24). A *vocalização*, que é o processo de aprendizagem do texto, bem no início dos ensaios, antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas.” (*Leitura dramática*: SARRAZAC: 1999)

Logo, alguns elementos da dramaturgia investigados por meio de análise contribuem para as tomadas de decisões e serão assim exemplificados para maior clareza: Em âmbito da estrutura dramatúrgica, temos pelo menos a divisão de cenas, sua temática predominante e os papéis das personagens com seus traços característicos. No tocante aos signos linguísticos, analisa-se as estruturas sintáticas, as escolhas lexicais, os cumprimentos das falas nos jogos dialógicos e as didascálias. E com estes últimos, os paralinguísticos entram em jogo – em jogo dialógico - a partir do qual se interpreta o variado prisma de potencialidades rítmicas e produtoras de sentidos que nos escapam na leitura controlada do texto.

Observemos alguns excertos da peça “Draußen vor der Tür” de Wolfgang Borchert (1975), pontuando o que sabemos de antemão. Sobre a dramaturgia, sabe-se que há uma vinculação estética ao expressionismo em diversas camadas, indicada pela “atmosfera impregnada de irrealidade, sonhos, visões...” (MONETA 1974: 255), inscrita, sobretudo, formalmente, na divisão das cenas (Prólogo, sonho e cenas de 1 a 5). Seu tema é o do ‘retornado de guerra’, derrotado, destruído física e espiritualmente, incapaz de se reintegrar na sociedade pós-guerra. Os personagens tipos, entre os quais Beckmann e Frau Kramer são os únicos com nomes próprios. Discutamos a seguir a partir destes primeiros aspectos apresentados, mediante um excerto, e, assim, debateremos os outros traços supracitados.

No trecho abaixo, o protagonista Beckmann interrompe um jantar em família e preenche espaço com sua história, em tentativas precárias de estabelecer comunicação com seus antagonistas. Com sua história, ele cativa os ouvidos do coronel, mas não os dos outros integrantes da família e conduz o diálogo em torno de seu pesadelo. Tentamos, assim, inserir “didascálias internas” no corpo do discurso, orientados pelas rubricas presentes no texto-fonte, na tentativa de encontrar deixas estimulantes ao ator e diretor, no limite do campo semântico das palavras:⁶

Texto-fonte	Texto-alvo
BECKMANN (ganz weit weg): Herr Oberst? OBERST: Also, was wollen Sie nun? BECKMANN (ganz weit weg): Herr Oberst? OBERST: Ich höre, ich höre. BECKMANN (<i>Schlaftrunken, traumhaft</i>): Hören Sie, Herr Oberst? Dann ist es gut. Wenn Sie hören, Herr Oberst. Ich will Ihnen nämlich meinen Traum erzählen, Herr Oberst. Den Traum träume ich jede Nacht. Dann wache ich auf, weil jemand so grauenhaft schreit. Und	BECKMANN (absorto): <i>Sôr.</i> coronel? CORONEL: O que é que você quer agora? BECKMANN: (absorto): <i>Sôr.</i> coronel? CORONEL: Tô ouvindo, tô ouvindo. BECKMANN (sonolento, em devaneio): Tá ouvindo, <i>Sôr.</i> coronel? Pois bem. Se tiver ouvindo, <i>sôr.</i> coronel, o que quero é lhe contar meu sonho, <i>sôr.</i> coronel. O sonho que sonho toda noite. Aí desperto, porque alguém grita com pavor. E o sabe quem grita? Eu mesmo,

6 Todas as traduções dos excertos em cotejo são de nossa autoria.

<p>wissen Sie, wer das ist, der da schreit? Ich selbst, Herr Oberst, ich selbst. Ulkig, nicht, Herr Oberst? Und dann kann ich nicht wieder einschlafen. Keine Nacht, Herr Oberst. Denken Sie mal, Herr Oberst, jede Nacht wachliegen. Deswegen bin ich müde, Herr Oberst, ganz furchtbar müde.</p> <p>MUTTER: Vater, bleib bei uns. Mich friert.</p> <p>OBERST (<i>interessiert</i>): Aber von Ihrem Traum wachen Sie auf, sagen Sie?</p> <p>BECKMANN: Nein, von meinem Schrei. Nicht von dem Traum. Von dem Schrei.</p>	<p>sôr. coronel, eu mesmo. Doido, né, sôr coronel? Aí não consigo mais cair no sono. Sequer uma noite, senhor coronel. Pensa sô, sôr coronel, a noite toda em claro. Por isso ando cansado, sr. coronel, tremendamente cansado.</p> <p>MÃE: Pai, fica com a gente. Tô congelando.</p> <p>CORONEL (<i>interessado</i>): E desperta por causa do sonho, você diz?</p> <p>BECKMANN: Não, por causa do grito. Do sonho, não. Do grito.</p>
--	--

O pouco que há de rubrica explícita nessa passagem está alinhado, assim como outros aspectos da peça, a alguns recursos expressionistas. E como pode se observar, as rubricas concisas que orientam acerca do estado físico e espiritual das personagens, traduzimos por ‘interessado’, ‘absorto’, ‘sonolento’, ‘em devaneio’, já que elas nos permitem chamar atenção a dois aspectos desta interação e acentuar os aspectos estilísticos anteriormente citados. O protagonista Beckmann, neste movimento pendular encontra-se ensimesmado, mas assistimos reações e tentativas, por parte das personagens, de estabelecerem algum vínculo com o protagonista e entendê-lo, este último posterga seu relato. A ele correspondem indicações que acentuam seu distanciamento no jogo dialógico, enquanto há uma adesão ativa do coronel em escutar seu interlocutor.

Embora possamos analisar dramaturgicamente e linguisticamente a maneira como ele ‘não se conecta’ com seus interlocutores, não nos é facultado inserir a orientação de dois planos. Mas como há uma fratura potente que cinde o plano dramático instaurada pela estrutura das peças, em que o sonho está presente formalmente, tentamos deixar, na medida do possível, rastros para romper com o jogo dialógico: as escolhas lexicais como ‘sonolento’, ‘em devaneio’, buscam ancorar na materialidade do texto uma cisão que possa ser mais tarde recuperada ou não — claro, isso independe de nós, mas da interpretação do leitor deste ‘em devaneio’ em seu espectro semântico —. A ideia que se passa por trás é lembrar aos atores e encenadores que o sonho e o delírio integram a tematização da peça e têm rastros formais na estrutura da dramaturgia. A partir disto, o leitor, o ator e o diretor podem ser lembrados de que existem ou se pode instaurar dois planos sobre o palco: o dramático onde estão todas as personagens e o onírico, marcado pelo alheamento de Beckmann nas indicações de atuação e montagem. Mas, adverte-se que não operamos com acréscimos textuais não previstos na dramaturgia. Identificamos que as escolhas e tentativas de sugerir dois planos no corpo linguístico se justificam pelo próprio texto. Interessou-nos reforçar este espectro expressionista, como uma ponte entre a divisão formal da dramaturgia, em que o sonho está presente. Mesmo as cenas mais dramáticas revelam seu esgarçamento, mas não cisão total, das unidades dramáticas e pendor ao impasse, ao eu ensimesmado, como é de praxe nas

dramaturgias modernas. Notemos no excerto adiante que o protagonista desperta pela primeira vez de sua apatia, do seu estado de alheamento:

Texto-fonte	Texto-alvo
BECKMANN (<i>wacht auf und wacht auch zum erstmal aus seiner Apathie auf</i>): Ein Mensch? Werden? Ich soll erstmal wieder ein Mensch werden? (<i>schreit</i>) Ich soll ein Mensch werden? Ja, was seid ihr denn? Menschen? Menschen? Wie? Was? Ja? Seid ihr Menschen? Ja?!?	BECKMANN (<i>desperta e pela primeira vez desperta também de sua apatia</i>): Gente? Virar gente? Tenho que virar gente de novo? (<i>grita</i>) virar gente de novo? Claro, e o que são vocês afinal? Gente? Gente? Como? O quê? É? São gente? É?!?
MUTTER (<i>schreit schrill und gellend auf; es fällt etwas um</i>): Nein! Er bringt uns um! Neiiiin!!! (<i>Furchtbares Gepolter, die Stimmen der Familie schreien aufgeregt durcheinander</i>)	MÃE (<i>solta um grito estridente e esganiçado; Algo cai</i>): Não! Ele vai matar a gente! Nããã!! (<i>um alarido tremendo, as vozes da família gritam alvoroçadas e confusas</i>)

Além destas questões temáticas analisadas e inscritas nas rubricas, há um jogo rítmico e uma preocupação com a confecção de uma linguagem falada. Que, embora não possamos chamar de exclusivos da dramaturgia no caso de Borchert⁷, se adequa muito bem às preocupações com a performance do texto. Pois, como exemplifica Moneta (1974:263), traços importantes da criação poética verbal de Borchert são as marcas linguísticas da oralidade, vocabulário simples e cotidiano e privilégio da parataxe em detrimento da hipotaxe como recurso estilístico recorrente, elipses como “ne”, “na ja”, “türlich”, repetições, comparações e adjetivação criteriosa. Esse cuidado a fabricação e/ou simulação de uma linguagem falada poética desemboca em orações curtas e de pronúncia ágil.

Tentamos textualizar este ritmo em correspondências possíveis. Para ‘ulkig’ se elegeu ‘doido’, para ‘dann’, ‘aí’, para a sentença ‘denken Sie mal’, ‘pensa só’. Além de eventuais elipses em conjugações nos verbos ‘ser’ e ‘estar’. O recurso acaba por favorecer a rapidez da pronúncia oferecida ao ator na fibra textual.

Além disso, vemos em ambos os excertos apresentados as partículas alemãs⁸ *nähmlich, ja, denn*, etc., características da linguagem falada. Em correspondência, foram inseridas em formas de “cacos” de expressão oral de alguns falares brasileiros – sem localização regional – os respectivos ‘que’, ‘bem’, ‘é’, ‘só’, etc. Essas partículas alteram a informação de uma sentença dando ênfase ex-

7 Zelinda Moneta (2001) analisa em pormenores a obra e poética do autor.

8 As partículas são recursos expressivos da língua alemã, por vezes traduzidos por advérbios. Herbert Andreas Welker (2015:279) categoriza as partículas em cinco grupos: partículas de resposta, as de negação, as de intensidade e focalizadoras, as de exemplificação e de retificação e as modais. Nem todas são exclusivas da linguagem falada, mas as últimas três são as mais comuns e largamente adotadas, provavelmente por sua maleabilidade para usos enfáticos. Muitas vezes o falante dá o tom e a emoção, sem que as partículas tenham significados e estruturas fixas de uso.

pressiva e reforçando o conteúdo declarado, por exemplo, mas varia conforme o contexto e por isso dificilmente pode prescindir de uma leitura dramática, por mais mínima que seja, feita por atores colaboradores ou por um tradutor.

Para adotar muitas destas estratégias, precisamos recorrer à leitura em voz alta do alemão e depois do português, experimentando diferentes humores e testando a dicção do texto. A lepidéz e a cadência rítmica desestabilizam os significados estáveis e numa abordagem de tradução com a palavra como medida, elas acabam excluídas do cuidado da seleção lexical. Ademais, as partículas são amiúde contextuais e quando não degustadas na boca performática passam insuspeitadas, são suprimidas ou nem mesmo fazem sentido para a escrita em língua portuguesa brasileira. O que para a leitura silenciosa cria entraves, liberta o texto no palco, são antes sugestões, do que imposições. Afinal, o ator, ao entender que esses cacos relevam a oralidade, pode escolher movê-los dentro de uma fala, sem seguir à risca, mas ainda em observância ao tônus das informações.

Conclusão

Neste estudo tentamos esboçar caminhos para uma tradução específica de dramaturgia que se insere no que se entende atualmente como tradução teatral, tensionando os Estudos da Tradução e a Teoria da Dramaturgia. Desta forma, foi importante elencar a relação texto-representação como peça fundamental para a tradução, pois nos parece não dever passar despercebido que um texto literário como a dramaturgia por vezes fica restrito ao corpo textual e ignora ser tomado para futuras encenações. Prometê-lo textualmente à encenação, muda como iremos confrontá-lo. Recuperamos, pois, as perguntas lançadas para algumas considerações: (1) há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena, ou sua identidade manifesta-se apenas na performance? (2) Há especificidade na escrita e realização de textos dramáticos?

Sem incorrer em ingenuidades, todavia, relembremos que advertimos sobre dramaturgias que se propõem literárias e sem compromisso com a realização sobre o palco. Mas, para empreender a tarefa tradutória, assumimos como exemplo a dramaturgia com devir cênico em defesa da especificidade deste tipo de dramaturgia e da presença de recursos linguísticos que almejam interagir com o ambiente da cena. O texto-modelo trazia consigo marcas linguísticas que tanto na língua alemã quanto no português são férteis à encenação e engendram potencial para estimular o corpo artístico para uma montagem, sob os signos linguísticos e paralinguísticos. Reforçamos que os primeiros estavam intimamente ligados à estrutura formal da dramaturgia e os últimos à expressão do ator.

Apesar disto, nossa tarefa tradutória frente à dramaturgia, impôs algumas condições de acontecimento. Só nos foi possível imaginar e experienciar um

tradutor-dramaturgo a partir do conceito de tradução de Meschonnic, que admitiu a participação e o espelhamento ativos do tradutor enquanto sujeito histórico engajado com o texto. Ser ao mesmo tempo tradutor e dramaturgo, nos levou a questionar quais signos linguísticos deveriam atuar no texto, como eles deveriam atuar e, ao invés de intentar apagamento de nosso sujeito histórico, de que maneira empreenderíamos mediante análise dramatúrgica, escolhas coerentes com a temática da peça. Falamos, contudo, de uma posição suspeita, de quem fabricou o texto. Isto é, a posteriori, gostaríamos de legar a tarefa de analisar e cotejar também traduções de dramaturgia de devir-cênico, traçar convergências, divergências e especificidades de uma tradução-texto e de traduções-palco e apontar caminhos críticos contínuos em direção à tradução-dramatúrgica.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BARBOSA, Tereza Virgínia R. “O tradutor de teatro e seu papel”. In: *Itinerários*, nº 38. Araraquara: FCLAr/Unesp, 2014. p. 27-46. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212> Acesso em: 17 ago. 2021

BORCHERT, Wolfgang. *Draußen vor der Tür*. In: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1975.

CRUZ, C. S. *Tradução teatral – entre teoria e prática*. In: *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.35, 2019, p. 263-280.

DEVIR CÊNICO. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine. KUNTZ, Hélène. LOSCO, Mireille. LESCOT, David. *Lexico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of THEATER*. Tradução para o inglês de Jeremy Gaines e Doris L. Jones. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 1992.

LEITURA DRAMÁTICA. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine. KUNTZ, Hélène. LOSCO, Mireille. LESCOT, David. *Lexico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture – Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. 278 p.

MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, J. R. *A tradução e o seus problemas*. Tradução de Luísa Azuaga. Lisboa: Edições 70, 1972.

MONETA, Zelinda T. G. “Wolfgang Borchert em *Draussen vor der Tür*”. *Revista de Letras, Assis*, v. 16, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40194596>>.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. Coleção Estudos, v. 217, dir. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219 p.

MONETA, Z. T. G. Literatura alemã de após-guerra. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 20, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/356>