



DOCUMENTA

TEATRO E TRADUÇÃO: EXPERIÊNCIAS
NO LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Desde sua fundação o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI) tem trabalhado com diversas modalidades de relações entre línguas e linguagens. Neste texto, algumas dessas modalidades e experiências serão comentadas.

Palavras-chave: Teatro, Tradução, Dramaturgia.

ABSTRACT

Since its founding, the Laboratory of Dramaturgy of the University of Brasília (LADI) has been working with various modalities of relations between languages and languages. In this paper, some of these modalities and experiences will be commented on.

Keywords: Theatre, Translation, Dramaturgy.

Como artes de contato e trocas, as artes da cena, as artes performativas ou qualquer outra qualificação que se dê ao ato de se propor e realizar um evento multissensorial interativo, tem historicamente enfrentado questões de tradução em suas mais diversas modalidades. Tendo de ir ao encontro de suas audiências, artistas de todas as épocas enfrentaram a babel linguística e cultural do mundo, muitas vezes até criando novas línguas.

No LADI, desde 1998, um dos principais foi desafios foi o tradução de textos escritos para cena. O ponto de partida foi a situação mesma de um professor que, junto com seus alunos, analisa obras de Shakespeare, Ibsen, Brecht, Beckett, Ésquilo, Arisfófanos, entre outros¹.

À época, era responsável por trabalhar a leitura e interpretação de textos da tradição ocidental teatral. Ou seja, lidar com obras do repertório europeu, originalmente escritas em grego, latim, espanhol, inglês, italiano, francês, dinamarquês e alemão².

Como se pode observar, o primeiro limiar/obstáculo para o acesso às obras teatrais era a tradução. No contexto da dramaturgia ateniense, havia muita dificuldade pois as traduções eram movidas por um senso de monumentalização dos originais, de ‘eterno’ classicismo. Para os alunos de artes cênicas produzia-se uma terrível descontinuidade: a narrativa da glória da dramaturgia ateniense se chocava com o texto muitas vezes empolado da tradução. Assim, no lugar da leituras das obras impulsionarem processos criativos, tais traduções ratificavam uma postura de se colocar o material escrito em segundo lugar frente a outros materiais da atividade cênica. Ao se depararam com textos desconectados de sua teatralidade, leitores imergente em ou emergente de experiências teatrais passam a ratificar as ideias de A. Artaud em seu ensaio “Para acabar com as obras primas”³.

1 Comentei essa experiência em “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas”. In: VILLAR, F. P.; CARVALHO, E. F. (Org.). **Histórias do teatro brasileiro**. Brasília: 2003. No anexo I, segue a lista das traduções realizadas no LADI.

2 Em outro momento, a questão do ensino de textos dramáticos poderia ser discutida, com análise dos programas e das estratégias de leitura utilizadas. Parte desse *know-how* está no meu livro **Dramatugias. Conceitos, Análises, Experiências** (Editora UnB, 2018).

3 Texto incluído na coletânea **O teatro e seu duplo**. Na abertura de seu ensaio, Artaud vocifera “Uma das razões da atmosfera asfíxica, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio — e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós —, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tornou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se

O meu modo de enfrentar a questão não foi a de um atalho: antes, se a questão residia na tradução, se o meu acesso a uma cultura teatral rica e complexa era limitado em função da tradução, o que deveria ser feito era estudar novas maneiras de se traduzir.

Meu primeiro e intenso experimento foi com outro repertório: o da dramaturgia trágica de Federico Garcia Lorca. O contexto das traduções realizadas foi o do centenário de seu nascimento. O LADI foi organizado muito em função das atividades em torno das traduções realizadas entre 1997 e 1998, mas que só foram publicadas em 2000, pela Editora UnB⁴. Ainda mais, Lorca foi uma inspiração não apenas por sua recepção da tradição ateniense: ele foi também um organizador, um gerente cultural, em torno do teatro universitário com o grupo La Barraca⁵.

Lembro bem das dificuldades para realizar tais traduções. Creio que o enfrentamento da obra de Lorca produziu algumas decisões interpretativas que até hoje levo em conta e as quais agora explicito⁶:

1 TRADUÇÃO COMO APRENDIZAGEM DE DRAMATURGIA

Quando passei a traduzir, eu transitava de um professor de textos teatrais a um dramaturgo. Assim, os contextos de ensino/aprendizagem e criação estavam sobrepostos. Eu traduzia para ter um texto mais atual, mais dinâmico que os disponíveis no mercado. E eu traduzia porque era um escritor e estava cada vez mais me inserindo no universo das Artes Cênicas. De leitor de textos dramáticos de outras pessoas em me tornava em autor de textos teatrais.

Como leitor profissional, pude arregimentar um enorme repertório de referências textuais, fazendo convergir para um mesmo texto obras de outras épocas. Assim, ao traduzir **Yerma** ou **A Casa de Bernarda Alba** fui capaz de estabelecer *links* entre o texto de agora e as técnicas dramáticas da dramaturgia ateniense, e mesmo figuras e falas dessa mesma dramaturgia. Movendo no tempo das obras, para além das cronologias, pude estabelecer um diálogo não apenas intertextual mas, e sobretudo, um diálogo formal e recepional. E a percepção de que a obra traduzida estava em contato com o repertório ateniense, entre outros, fez com que algumas de minhas opções tradutórias fossem mais definidas.

E creio que é assim mesmo: no ato tradutório, o intérprete tem diante de si várias opções. Resta a ele ter consciência disso, de saber que são opções e que depois de um tempo se tornam seus pressupostos de leitura e tradução. Ao me situar diante do diálogo entre uma obra e a tradição, entre o texto e o repertório, vi que havia um mundo de possibilidades, o encontro exponencial entre a infinitude da tradição e a multiplicidade de opções. Seriam então os textos tra-

começar tudo de novo. É preciso acabar com a ideia das obras-primas reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não entende; e admitir que não existe, no espírito, uma zona reservada, como para as ligações sexuais clandestinas. As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. (...) Sófocles talvez fale alto, mas com modos que já não são desta época. " V. Comento essa estratégia de reação ao chamado 'teatro literário' no meu livro **Imaginação dramática**. Brasília: Texto&Imagem, 1998.

4 As traduções publicadas foram: A casa de Bernarda Alba, Yerma, Assim que Passarem Cinco Anos e Conferência.

5 Sobre este aspecto, veja a dissertação de mestrado de minha orientanda Gisele Cristina Rosa dos Santos, que trabalhou comigo no projeto das traduções dos textos de Lorca: "As palavras não morrem jamais: análise e comentário de textos não literários de Federico García Lorca. Link: <http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/19108>

6 Não pude discorrer sobre o tema na introdução de cada obra. A orientação da coleção era para realizar um texto enxuto, sem notas, e com breve introdução mais centrada no conteúdo da obra que nas decisões interpretativas. No anexo III, publico um texto que procura alinhar algumas de minhas ideias sobre tradução.

duzidos mais flexíveis do que eu pensava? Seriam eles montagens, jogos, operações a partir das escolhas, demonstrações mesmas dessas escolhas?

Isso me levou à questão do tradutor-autor, no caso do dramaturgo-tradutor. No ato tradutório tenho a possibilidade de escolher a cada instante o que vai se tornar a versão finalizada da tradução. Alguma hora tenho de chegar ao texto finalizado (não o texto final, última palavra, claro...). Cada sentença pode ser traduzida de várias maneiras. Mas o que vai para a impressão é uma escolha. Olha quem faz essa escolha? Apenas o tradutor? Ou o autor? O autor do texto traduzido já fez todas as escolhas? Para mim algumas dessas perguntas nem eram questões. Eu traduzia como um dramaturgo, como um autor. Para mim, uma tradução era um modo de estudar mais detalhadamente uma dramaturgia. Em sala de aula, era impossível ficar horas em uma passagem, discutindo suas possibilidades de leitura. Mas no trabalho de gabinete, na exumação e ressurreição do texto, ali havia um outro tempo, o tempo do detalhe, dos comentaristas, dos dicionários, das gramáticas, de outras traduções. O mesmo trecho era lido e relido e reescrito. No lugar da linearidade, da sucessão do texto em sua ordem, havia a experiência da acumulação, da simultaneidade. E o que fiz então?

O primeiro fruto dessa experiência tradutória foi a primeira versão de *A casa de Bernarda Alba*, a qual foi recusada por um parecerista, um especialista em Garcia Lorca. Decepção. Minha primeira tradução foi recusada. O parecerista indicou dois problemas: irregularidade e literalidade. Falei com o editor, e o que era um fracasso seria minha motivação para nova empreitada. Não iria ficar ali detido no momento de me ultrapassar.

No mesmo tempo, começamos a usar a tradução para montagens em torno do centenário de Garcia Lorca, eventos conduzidos por Hugo Rodas. Junto com os ensaios e com novas leituras, refiz a tradução. Com certa desconfiança o Editor a recebeu e encaminhou para o parecerista. Esse intervalo foi para mim terrível: estava em jogo continuar ou não com essa atividade tão trabalhosa, a de traduzir e a de escrever para o teatro. Menos de 15 dias e a resposta: o parecerista gostou muito da nova versão. Era como se tivesse sido realizada por outra pessoa. “Meus parabéns!”

E o que dera errado antes que agora fora corrigido? O que eu fiz de diferente agora?

A minha primeira versão, que, infelizmente (ou não) perdeu-se, continha bons e maus momentos. Daí a irregularidade apontada. Venho da poesia da intensidade, um caminho próximo ao de Lorca⁷. Traduzir e escrever, é reescrever. Então eu não tinha o fôlego necessário para uma obra tão complexa e tão multidimensional como **A casa de Bernarda Alba**. Esse tema muitas ve-

7 V. meu livro de poemas *A Idade da Terra & Outros Escritos* (Texto&Imagem, 1997).

zes é pouco comentado em obras sobre tradução. Foi o meu trabalho em teatro que me fez compreender melhor o que é este ‘fôlego’, essa continuidade qualitativa que atravessa partes diferenciadas. O cotidiano dos ensaios, passando e repassando cenas, às vezes horas e horas para produzir um minuto, tudo isso começou a ser realidade para mim na mesma época em que comecei a traduzir. Embora vista como experiências antípodas por alguns, a atividade textual e atividade cênica possuem muitas interseções. Era o que eu experimentava nesse momento.

Da irregularidade para a literalidade: o que consegui vencer em minha segunda versão de **A Casa de Bernarda Alba** foi o apego à imagem do autor materializada na correspondência estreita entre a ordem dos itens na língua fonte para a língua alvo. Eu queria ser fiel a Lorca sem questionar o que seria essa transposição, ou melhor, sem de fato compreender o que acontecia no caminho dessa transposição. Assim, eu procurava eliminar de meu trabalho quaisquer sinais de interferência. Mas isso era absurdo e sofrido. Quando passei a interferir mais, a de fato assinar minha tradução foi que melhor dialoguei com Lorca. Isso se materializa melhor na escolha de palavras, virgulação, e estruturação das sentenças. É na morfossintaxe que eu me vi menos um amanuense que um dramaturgo-tradutor. Eu sentia que era um trabalho de faca, de escrita como recorte, que deixa suas marcas, sua força. Era assim que eu reagia a uma dramaturgia igualmente navalhada, incisiva.

Assim, as traduções de Lorca me serviram para me reafirmar como autor dramático. Pude ver um texto final, acabado, com toda sua dramaturgia ali presente e ainda mais — com minha efetiva participação nisso.

Mas é preciso deixar claro esse ponto. O que eu intendo por interferências? No meu caso, valho-me desse termo para deixar claro que meu trabalho é vibrar com o texto, de reforçar sua organização, suas escolhas, pois eu as entendi. A compreensão da dramaturgia do texto fonte determina que a dramaturgia do texto alvo seja efetivada. A minha tradução não é uma nova obra, ou novo original. Assino como tradutor e não como autor, embora tenha assumido e realizado atos autorais. Eu compreendo por atos autorais o conjunto de decisões que dispõem o arranjo de uma obra. Eu não modifiquei o arranjo: são as mesmas cenas em sua ordem, são as mesmas personagens com suas falas na mesma ordem.

Um passo além dessa postura seria o da adaptação ou de uma versão. Aí teríamos uma série de modificações de um texto prévio que justificam a identificação de uma nova modalidade textual que a da tradução. Eu realizei isso no contexto das produções de ópera no LADI. Por exemplo: na montagem de **Carmen**, algumas cenas foram cortadas, encurtadas, personagens que cantavam passavam a atuar.

Outro passo seria uma nova obra ou novo original. Foi o que fiz com **Sete** (2013).⁸ Eu havia traduzido **Sete contra Tebas** e publicado a obra⁹. Era mais um dos materiais de meu doutorado (1999-2002). Aliás, fui estudar **Ésquilo** e traduzir **Ésquilo** para ter mais fôlego para escritura, coisa que comecei com as traduções de Lorca. Quando apresentei esse material traduzido para Hugo Rodas, ele rejeitou e me pediu que eu reescrevesse, que fizesse outra coisa. Eu achava que estava tudo resolvido e vem o diretor e me pede um outro texto¹⁰.

Uma rejeição chama outra: se no passado minha primeira tradução de Lorca me levava para um melhor material, agora esta outra recusa me direcionou para outra realização bem sucedida. Creio que ambas as rejeições se complementam: ambas se relacionam reações de especialistas. A primeira, mostrou que não era um bom resultado escritural; a segunda, não era um bom material cênico¹¹. Assim, entre insucessos e novas tentativas, me vi submetido ao duplo domínio da escrita e da cena.

E o que fiz em **Sete**, que se diferencia do que realizei com Lorca, ou com os as óperas? **Sete** reencena a mítica luta fratricida entre Etéocles e Polinices, transpondo para um jogo cênico atemporal da briga eterna entre dois irmãos. Eu me vali de trechos de minha tradução de **Sete Contra Tebas** e de trechos de **As Fenícias**, de **Ésquilo**. Embora trechos contínuos dessas peças sejam encenados, toda a dramaturgia foi por mim escrita e músicas foram por mim compostas para o espetáculo. Tudo se deu a partir do processo criativo. Foi como um dramaturgo dentro do processo criativo que **Sete** foi elaborado.

Ou seja, **Sete** não é uma versão ou adaptação ou ainda uma tradução de **Sete contra Tebas**. A ordem das cenas, a escolha das personagens e suas ações e sua disposição em sequência, a ordem e o material das canções, tudo isso não foi decidido por Sófocles ou **Ésquilo**. **Sete** possui passagens traduzidas de textos escritos por estes autores, mas não se confina a estes documentos. Para ampliar ainda mais a questão, durante os ensaios, tivemos os protestos contra o aumento das passagens em São Paulo, com lutas em manifestantes e polícia. A repressão policial fez multiplicar esses protestos, que passaram a incluir toda a insatisfação da sociedade com corrupção generalizada, entre outras coisas. Parecia guerra civil. Era irmão contra irmão, o país contra si mesmo. Cenas desses embates foram mostrados ao fim do espetáculo. Essa catarse e auto-identificação coletivas faziam reverberar a transhistoricidade da dramaturgia ateniense.

Outro caso: em 2006 deu-se a montagem de um texto meu elaborado a partir de **Otelo**, de Shakespeare¹². O metadrama Iago apresentava um grupo de atores encenando **Otelo** e sendo influenciados pelas situações do drama shakespeariano. A abertura e a conclusão da peça foram elaborados a partir

8 Apresentado no I Festival Internacional de Teatro Antigo, Brasília, 2013. Direção de Hugo Rodas. Com Dênis Camargo, Pedro Silveira e Fernanda Jacobs.

9 Revista Archai 10(2013): 145-168. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/9020>.

10 Discurso sobre o contexto dessa montagem da obra de **Ésquilo** em "Teatro e erudição: implicações de um experimento recepciona". In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 7., Belo Horizonte, 2013a. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.htm>>.

11 O mesmo texto foi todo encenado do modo como está publicado por Márcio Meirelles no Teatro Vila Velha, em Salvador, Bahia, em 2016. V. "Os Sete Contra Tebas, de **Ésquilo**", Caixa de Ponto n.3(2016)p. 26.

12 Sobre essa dramaturgia, v. **Revista Dramaturgias** n. 1(2016), especialmente os textos entre as páginas 87-230.

dos textos traduzidos que eram apresentados tanto como estavam no original, ou modificados, invertidos, subvertidos: na cena final, o papel de suplicante de Desdêmona é realizado pelo ator do século masculino que faz o papel de Otelo, e o papel de Otelo é feito pelo ator que faz o papel de Iago. Ou seja, temos uma outra dramaturgia na qual se inserem cenas traduzidas de outra obra. Além das cenas inteiras traduzidas, há algumas frases de Otelo que foram inseridas nas falas das personagens da nova peça. Essas interferências aproximam e distinguem ao mesmo tempo ambos espetáculos. O interessante é que as frases insertadas provocam uma mudança de tom nas falas: transita-se da cotidianidade para um tom mais elevado, declamativo, sapiencial.

Uma experiência extrema foi a da montagem de **O empresário**, de Mozart¹³. Eu traduzi do alemão o libreto. Mas não fazia muito sentido o humor. Comecei atualizando as partes engraçadas, seguindo a ordem das cenas do libreto. Depois, escrevi quase que um novo libreto. Aqui a experiência é muito radical: há a sobreposição entre o libreto original e o novo texto. Chamei de ‘adaptação’ o resultado desse trabalho intertextual, pois segui a ideia e a forma do libreto, conservado as personagens e as situações.

O que importa aqui reafirmar é que, diante desses exemplos, há distinções da atividade tradutória cênica que precisam ser melhor compreendidos antes que tudo se torne a mesma coisa. Ora, é claro que é preciso ser criativo em uma tradução, é claro que as decisões criativas são tomadas pelo tradutor. Mas há, pelo menos para mim, diferenças de papéis, funções, atributos e fazeres que indicam que há maior ou menor grau de transformação dos materiais prévios, ou do ponto de partida. Quando traduzi os textos de Lorca sabia que o resultado para prover leitores de um texto de boa qualidade de Lorca em língua portuguesa e que este texto funcionasse cenicamente, mesmo sabendo que em um processo criativo tudo pode ser modificado. Então, não alterei as decisões autorais.

Um caso extremo foi o de traduzir as canções em **Yerma**. Em alguns momentos tomei a decisão de manter um texto de bom nível no lugar de seguir a métrica das canções. E por quê? Se as músicas para as letras forem mesmo compostas, elas serão reescritas. Mantive o jogo das sonoridades (rimas, aliterações), mas não a mesma distribuição rítmico-silábica original. Quis prover um texto que seria legível para os que dele se aproximassem para compreender e encenar. Lorca era compositor. Mesmo que ele tivesse elaborado músicas, partituras para as músicas de suas peças e tais partituras estivessem disponíveis, para uma montagem em português este material seria transformado de alguma maneira. No meu caso, prevendo posteriores desenvolvimentos, eu explicito o que era necessário.

Dependendo da necessidade e do engajamento com o processo criativo, o trabalho de se tradutor varia. Como contraponto, eis o caso de **Sete**: eu traduzi o texto, escrevi uma tese sobre *Ésquilo*, cujo maior capítulo é sobre *Sete Contra Tebas*, material base para diversos cursos e palestras sobre a peça. Mas no processo criativo, todo esse material e experiência foi reprocessado e um novo texto com canções originais foram produzidos¹⁴.

Há, pois, diversos graus de interferência e variados modos de tradução. Defendo isso pois lidando com textos creio bem educativo e enriquecedor levar em consideração tal multiplicidade de papéis e práticas, para que não se defenda idealmente algo que está fora do alcance do tradutor ou simplesmente não interaja com o texto traduzido.

A tradução teatro é um caso especial dentro atividade tradutória ao articular duas tradições que entraram em entrecchoque no século XX. Argumentos antitextulistas foram e ainda são comuns entre diversos teatrólogos e popularizados entre atores e diretores. Há toda uma história do teatro que transmite bem enfaticamente a lição que a liberação criativa do teatro no século XX veio da negação de obras escritas como ponto de partida para o trabalho do ator. Em meio a oposições como fala X texto, ou corpo X fala, ou ainda texto X teatro, acumulam-se tensões e exclusões.

No meu caso, quando comecei a mais profissionalmente me envolver com teatro, eu não via de fora, de uma visão periférica ou contemplativa. Para mim era meu trabalho estar ali e escrever, no sentido de providenciar materiais para a cena, como o ator e o iluminador faziam. Traduzir para mim foi algo que amadureceu quando eu amadurecia como alguém integrado à cena. Então, para mim, os atos tradutórios cenicamente orientados precisam ser coordenados a esta experiência fundamental, essa pertença ao trabalho coletivo teatral. Creio que haja pessoas que sabem muito bem a língua fonte, mas que não entendem isso: que o ato tradutório para teatro é atravessado por uma materialidade cênica que não está nos livros, que há um mundo específico além das palavras. Uma imaginação material cenicamente orientada é disso que tradutores para teatro precisam. Por isso, é muitas vezes mais oportuno transformar pessoas do teatro em tradutores — eles mesmos trazendo sua bagagem para a página de papel.

De outro lado, que lida apenas com a língua pode se aproximar de grupos teatrais, de companhias e trabalhar e aprender com eles. Assim como para artistas o melhor é ter uma demanda, uma encomenda, para quem trabalha traduzindo para a cena é bem educativo também ser demandado, convidado. Isso evita que se transfira para o ato tradutório conceitos de autoria privativos, exclusivistas, como se quem domina o texto tivesse a última palavras.

14 V. anexo II para um projeto sobre tradução de textos da dramaturgia ateniense.

Na mesma época que essas questões foram se esclarecendo para mim, foi ampliando minha participação no teatro. A partir de 2004, passei a exercer regularmente a direção, iniciando com óperas, e depois fui para a composição musical. Em todas essas amplas demandas, o aprendizado do tradutor dramaturgo ecoou.

2 TRADUÇÃO COMO ENFRENTAMENTO DE PROTOCOLOS CÊNICOS

O caso de **Yerma** e outras obras de Lorca acercava-se de um ilusionismo perigoso: ao traduzir uma peça moderna e em uma língua próxima do português, a tarefa proposta, a entrega da encomenda, tudo parecia mais simples do que realmente era. Quão enganoso isso se mostrou... As diversas versões produzidas das peças e a recusa do material foram meus mestre iniciais. Todo o material produzido era lido em voz alto, chegado em duplas. Além disso, como relatei, parte do material foi encenado, com inserção de modificações na tradução a partir de processos criativos.

Uma das primeiras decisões criativas que me acompanhou foi o das pessoas do discurso. No português contemporâneo, vemos muito bem a complexa situação do pronome ‘você’: morfologicamente se articula como pronome de terceira pessoa do singular, mas semanticamente designa a segunda pessoa do discurso, “com que eu falo”. Essa ambivalência é muito presente nas interações verbais e dela eu me exploro de uma forma também ambivalente. Ou seja, para mim se tornou uma decisão justificada me valer de um sistema pronominal misto, já utilizado por falantes e descrito linguisticamente. Lembrar que antes de tudo temos uma fala em teatro, mesmo que uma fala que foi escrita. Não advogo simplesmente transpor para a cena o modo como se fala comumente (e muito menos os conteúdos dessas falas...). O que para mim em 1997 era relevante residia em romper com a dominante prática tradutória de textos fossilizados, muitas vezes não apenas incompreensíveis: não eram algo bom de se falar ou ouvir.

Estes artefatos impronunciáveis eram quebrados por decisões na escolha dos vocábulos e na estrutura pronominal. Passei a trabalhar com o seguinte modelo: usava o um preciso intercâmbio entre “você” e “tu” para marcar a pessoa com que eu falo. A precisão era assim realizada: se a cena articulava uma proximidade mais enfática, transitava-se do você para o tu. O “senhor” marcava a distância e respeito no tratamento.

Ora, este sistema diz respeito às relações interpessoais contemporâneas em português. Mas quando temos de trabalhar com textos que se relacionam com outras épocas, com culturas que trabalham com maior formalidade no tratamento? No meu caso, eu me utilizei desse sistema em **Sete con-**

tra Tebas por exemplo. Lá, basicamente temos as relações entre o líder e comandante da cidade (Etéocles), um coro de mulheres e um espião/mensageiro. Estas três perspectivas podem ser tratadas como duas: a do senhor e a dos soberanos. Como não há muitas gradações, e o soberano aqui é tratado como alguém com limitações de comando e críticas, o sistema Senhor X você/tu funcionou bem, dando ao texto clássico uma dinâmica cênica. Claro que poderia usar um sistema mais amplo. Mas essa abordagem que usei para as traduções é a que uso em minha dramaturgia. Não defendo a exclusividade, mas a possibilidade. Para mim, aproxima mais o leitor/ouvinte do universo dramático ao aproximar este universo dramático de grande parte de sua experiência cotidiana.

Há problemas nessa abordagem. A primeira é na sua monstruosa aplicação de ‘desvios’ linguísticos a textos clássicos. Eu submeti essa tradução a uma editora universitária. O parecerista recusou a tradução, atendo-se a duas razões: que o esquema rítmico não fora contemplado por essa prosa em versos a qual eu havia vertido a poesia da tragédia grega; e que eu havia cometido erros no uso do vernáculo a me valer desse sistema pronominal misto. Enfim, ele concluiu dizendo que aquilo se afastava no espírito da língua grega. E que seria melhor que se publicasse uma adaptação de uma boa tradução, uma versão para a cena do que isso.

Escrevi uma longa resposta, lógico mais para mim que para o parecerista. Além da questão dos pronomes, algo que merece uma análise mais detida é a questão dos versos. A dramaturgia ateniense toda foi expressa em versos. Mas os versos tinham uma realidade mais complexa que muitas vezes pensamos, nós mergulhados em uma cultura do livro. Os versos da dramaturgia ateniense traziam para o expectador ritmos de diversos lugares da Hélade e fora dela. Os ritmos eram tão especializados que você podia fechar os olhos e saber até que tipo de seção, que tipo de evento era o que estava acontecendo: uma entrada do coro, uma lamentação partilhada, um diálogo entre agentes, uma recordação/atualização do passado. O uso dos metros está ligada à materialidade do espetáculo, suas diversas seções e diálogos com tradições culturais diversas.

Ora, ao meu ver não basta traduzir mostrando como era. Pra isso servem os comentários. Pois o que era não é mais, é um exercício especulativo, aproximativo, que fica no papel. É de fundamental importância esclarecer o leitor quanto ao contexto performativo, as práticas de composição e recepção. Posso traduzir alguns momentos como exemplo para que o espectador/leitor entenda que aqui é um metro especializado para diálogos, aqui é uma seção polimétrica que modula entre ritmos diversos em função da situação dramática.

Agora, para a cena mesmo, estes esclarecimentos vão ser aproveitados e transformados pelo trabalho comum e criativo entre diretor, atores, direção musical, músicos.

Um exemplo: na montagem de **Sete contra Tebas** dirigida por Márcio Meirelles, primeiro eu fui lá convidado e ministrei um workshop explicando, entre outras coisas, os metros tanto das partes faladas quanto das partes cantadas/dançadas. Durante essa consultoria, vimos juntos que havia uma homologia entre ritmos presentes na tragédia e pontos do candomblé. O candomblé como performance é dividido em seções, em eventos aurais ritmicamente diversos. Muitas vezes o ritmo não era o mesmo que o grego, mas a função sim. Então, operou-se uma tradução funcional, estilística e rítmica dos metros gregos para os ritmos do candomblé. É uma operação complexa, que envolve diversos agentes. Temos um encontro entre texto, teatro e música. Por mais que eu seja um especialista nos metros, cada processo criativo será singular em suas escolhas. O que eu posso é mostrar o que está ali no texto, mas isso não significa que será a palavra final. Tradutores de textos teatrais precisam ter em mente essa dimensão do trabalho coletivo: quem traduz um texto teatral presta um serviço para outras pessoas engajadas no processo criativo. Quanto melhor e mais documentada for sua tradução, melhor será subsidiada a montagem desse texto. Principalmente em texto repletos de formalidade como os textos da dramaturgia ateniense.

Pensando por outro lado: um diretor ou grupo de alunos se interessa em montar uma tragédia grega. Uma tradução é adquirida. Ela é lisa: apresenta só o conteúdo verbal, sem informações sobre a distribuição entre partes faladas e cantadas/dançadas, sem dados sobre os metros empregados. Há o trabalho de mesa: os participantes da montagem leem o texto. Em primeira impressão, há só fala, pessoas falando o tempo inteiro, enormes 'bifes'. Além disso, há muitos nomes, muita referência de lugares, figuras e ações desconhecidas. O que fazer? Uma proposta imediatista é fazer tudo como está ali, com atores falando o tempo inteiro, atores como cabeças falantes, atores imóveis, um tom de fala sempre intenso, exagerado. Outra proposta: cortar o que não se entende, o que é pesado, as descrições, a mitologia, cortar as partes do coro. E assim vai: o processo criativo não interage com as marcas performativas do texto pois elas foram apagadas, negligenciadas. Pois um tradutor de dramaturgia ateniense precisa saber que o espetáculo registrado no texto é multissensorial: possui sons, movimento, palavras.

A dramaturgia ateniense é um caso extremo de um texto atravessado por protocolos cênicos, que orientam a leitura, a compreensão e a fruição dessas obras. Minha estratégia é adotar algumas definições básicas:

- a) poucas notas de rodapé, para explicar referências a mitologia, figuras, etc. Essa notas enciclopédicas podem ser substituídas por seções na apresentação ou materiais pós-textuais, como glossários e apêndices;
- b) adotar o verso como uma linha que segue a numeração do texto original e que apresenta uma aproximação quantitativa em relação ao original;
- c) nos versos das partes faladas essa aproximação quantitativa é mais livre, conservando mais a correspondência entre palavras em posição-chave;
- d) nos versos das partes cantadas/dançadas, a aproximação quantitativa seguem mais de perto a do texto original.

No mais, para mim, mesmo que haja a possibilidade de traduções do grego se converterem em laboratórios de criação linguística, eu opto por uma postura que pode ser até conservadora. Mesmo que haja muitas invencionices, como em *Ésquilo*, meu foco não é a língua em si, como se a língua inventasse a cena. Busco uma legibilidade e não um pastiche, ou algo que não se entende nem em grego, nem em português. Há lugar para tudo e para todos. Mas, eu de me lado, que trabalho no cotidiano teatral, sei que já é difícil trabalhar com o texto legível. Inda mais com egolatrias/malabarismos linguísticos...

ANEXO I

Lista das traduções realizadas no LADI

a) Textos cênicos

Yerma, de Garcia Lorca;

A Casa de Bernarda Alba, de Garcia Lorca;

Assim que Passarem Cinco Anos, de Garcia Lorca;

A donzela, o marinheiro e o estudante, de Garcia Lorca;

Passeio de Buster Keaton, Garcia Lorca

Persas, de Ésquilo;

As Suplicantes, de Ésquilo;

Sete Contra Tebas, de Ésquilo;

As Etiópicas, de Heliodoro (Livro I);

Libreto de Carmen;

Cavalleria Rusticana, de Giovanni Verga¹⁵;

Act without words I, de Samuel Beckett¹⁶;

b) Textos não teatrais

Conferências, de Garcia Lorca;

Íon, de Platão¹⁷;

artigo **O corpo no corpo no teatro de Beckett**, de S. Gontarski¹⁸.

15 Revista VIS 13.4 (2014):273-296.

Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/16256/11571>

16 Revista VIS 11 (2012),:115-120.

17 Revista Archai 2 (2009):183-204.

Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/326/181>.

18 Revista VIS 5.2 (2006):67-73.

ANEXO II

TRADUÇÃO DE DRAMAS CLÁSSICOS: AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E PERFORMANCE A PARTIR DE **AS SUPLICANTES**, DE ÉSQUILO¹⁹

É notório o descontentamento com traduções de textos dramáticos clássicos tanto por parte de quem ensina quanto de quem aprende. A consideração destes textos como 'clássicos', choca-se com o tipo de textualidade com qual o leitor tem contato ao folhear as páginas de traduções. Há geralmente um tratamento sem diferenças entre textos criativos, todos eles enquadrados como metafóricos independentes de sua situação composicional. E ainda mais há a tendência de monumentalizar estas obras ditas imortais através de escolhas vocabulares, semântica e sintáticas que preconizam a eruditização da linguagem, reduzindo as referências textuais a atitudes mentais e contemplativas modelares. Com isso desenvolve-se uma moldura atemporal e descontextualizada de obras fundamentais, provocando a dificuldade de acesso e decorrente afastamento ou ajuizamento genérico. O caso é que muito se qualifica o texto como clássico, mas pouco se defronta com suas qualidades paradigmáticas.

Ainda mais no caso de textos dramáticos clássicos. A escritura para o teatro é lida pelos instrumentais narrativos que privilegiam a leitura sobre a representação. Mas texto para teatro é texto para ser encenado, e não somente lido. O restrito circuito leitor-obra não dá conta de fatores performativos que não são apenas subsidiários, mas determinantes para a concepção estrutural mesma da obra que foi escrita. A escrita de textos dramáticos é o roteiro de sua representação.

Por isso, é estimulante intelectualmente debater estas dificuldades de nossa tradição textualista em sua pouca prática com obras dramáticas, tudo dentro do estudo de um caso específico.

Com isso objetivamos o enfrentamento de questões concretas e de busca de soluções que levam em contra pressupostos e conceitos inerentes à problemática que se investiga. Há uma homologia básica entre a busca de caracterizar estas dificuldades e soluções o processo criativo que possibilitou a composição do drama.

Nesta pesquisa procura, então, contextualizar a prática de tradução como acesso à prática composicional de dramas, relevando os problemas teóricos que se tornam orientações para a tradução e para a composição, de modo a proporcionar um conceito de texto mais diversificado e produtivo, conceito basilar para a compreensão de dramaturgias. E culminando, pois, em contato com fontes primárias, contato este sempre adiado não só pela precariedade das traduções como também pelas abordagens que privilegiam a discus-

Trabalho executado no LADI, entre 2000 e 2003. Este texto foi elaborado para o Iniciação Científica do estudante Alisson Farias, para a tradução de *As Suplicantes*, projeto este foi interrompido.

são de obras clássicas quase que exclusivamente por linhas teóricas hegemônicas ou em luta por hegemonia.

DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Quero tornar claro a ambivalência do termo 'clássicos'. O termo refere-se nesta pesquisa tanto ao cânone ocidental de obras exemplares quanto ao momento grego utilizado como modelo para esta exemplaridade. A escolha da obra de Ésquilo para ser traduzida procura articular esta dupla referência. O enfrentamento de sua tradução é também o enfrentamento de sua exemplaridade. Seguindo a renovação bibliográfica nos Estudos da Antiguidade, que se baseia em um conceito não homogêneo de textualidade, a 'classicidade' que se registra no texto de Ésquilo desempenha o papel de promover um campo de experiências representacionais que promovem um meio audiovisual impactante, convertido depois em imagem da cultura na qual foi expresso e desenvolvido. A capacidade de uma performance em fazer audível e visível referências encenadas espetaculares que orientam a atividade imaginativa de uma audiência foi explorada pela composição e realização de dramas. A dramaturgia de Ésquilo expõe o esforço de tornar possível este meio audiovisual. A tradução dessa dramaturgia contextualiza este esforço, procurando fazer notar suas dificuldades e seus parâmetros de composição e realização. A tradução torna-se um esclarecimento do processo criativo que procurando soluções para determinado problemas representacionais, transforma-se em uma exposição mesma destes problemas. Se a representação é uma exploração dos obstáculos de sua realização, a tradução será a identificação e compreensão destes obstáculos. De forma que ao fim, pela tradução, temos uma aproximação mais enriquecedora e integrada do contexto produtivo mesmo da textualidade de performances.

Para tanto, a tradução necessita ser coordenada a uma abertura teórica capaz de inserir sua prática na problematização da especificidade dos textos que investiga. As obras de Taplin, Nagy, Calame, Wiles, marcos na incorporação dos estudos da performance nos Estudos da Antiguidade, oferecem um horizonte teórico do trabalho em acompanhamento da prática de tradução. A partir mesmo das dificuldades de tradução e a comparação com outras traduções vamos passo a passo apontando conceitos que vão sendo empregados e aplicados. O objetivo é demonstrar o caráter operatório de conceitos utilizados no estudo de obras ficcionais, de modo a evitar uma simplista aplicação de enciclopédica contextualização. A correlação entre procedimentos textuais relacionados a problemas de composição e conceitos será feita na medida em que necessários ao esclarecimento de atos representacionais apontados no texto.

Na tradução serão apontadas variantes de tradução, de forma a registrar o percurso de possibilidades e ajustamentos a uma concepção mais efetiva de um roteiro de representação. São como a memória de opções que são rejeitadas mas foram anotadas para esclarecer a concretude das conquistas e das opções de tradutibilidade. O que confirma que a tradução não é uma prática sem teoria, mas leva em conta uma concepção de texto que dá coerência ao que se faz.

Com o enfrentamento contínuo do texto, o debate com o horizonte teórico que vai sendo assimilado pontualmente, o registro de variantes de tradução vai se constituindo um processo tradutório guiado por operações fundamentais. O pesquisador se inicia tanto em distinguir fontes (dados da obra, autor, gênero, materiais utilizados, comentários críticos) como em formular uma visão mais integrada e crítico-reflexiva de uma prática autoral.

Ainda mais em se tratando de uma textualidade poético-musical como é a dramaturgia de Ésquilo, fato que só recentemente tem sido abordado pela crítica especializada. A alternância entre partes recitadas e cantadas do drama se faz em torno de procurada unificação cênica. As formas poético-musicais procuram evidenciar a presença de um auditório em potencial para o qual se remete tal unificação. De maneira é necessário ultrapassar o autofechamento do material utilizado, dotando-o de uma orientação representacional. A tradução agora se defronta com procedimentos composicionais relacionados a uma tradição de formas poético-musicais. A estruturação poético-musical mesma do texto de Ésquilo demonstra o domínio de uma prática composicional específica, seletiva para a leitura e tradução. Ao se buscar uma concepção mais integrada de tradução, nada mais provocativo e exemplar que uma obra que integra materiais heterogêneos.

De forma que um conjunto de questões estarão diretamente relacionados com o ato de tradução:

- 1) questões metodológicas: como inserir o ato tradutório em uma reflexão sobre processos criativos que não são linguísticos somente? Como na tradução mesma fazer presente a orientação de performance? Como conceptualizar uma tradução, explicitando seus pressupostos? Quais instrumentos teóricos e práticos para obter uma fluência e ao mesmo tempo maior rigor no acompanhamento da tradução? É possível operacionalizar uma rotina tradutória mais eficiente e produtiva? Qual expediente de registro e acompanhamento dessa rotina de forma oferecer a explanação de um percurso intelectual que aos poucos vai sistematizando suas dificuldades e soluções?
- 2) questões textuais: como correlacionar a forma linguística e o contexto de performance? A situação de representação modifica os atos de fala? Há

padrões no modo como estes atos produzem um contexto de performance? Quais são os parâmetros de uma textualidade determinada por fatores de performance?

- 3) questões de performance: como de a forma de apresentação do espetáculo pode se identificada? Há padrões na correlação entre representação e audiência em potencial? A diferença de atos de falas é um registro de modalidades de representação?

A partir desta tradução-modelo de **As Suplicantes**, poderíamos efetivar um projeto "Clássicos em Performance: traduções comentadas".

Desde, principalmente, a publicação da obra **The Stagecraft of Aeschylus** de Oliver Taplin (Oxford University Press, 1977) até **Greek Theatre Performance** de David Wiles (Cambridge University Press 2000) há uma convergência de estudos entre tragédia grega e performance, e, conseqüentemente, uma recontextualização da dramaturgia clássica.

Tal recontextualização privilegia as condições de realização das obras como modo de se fundamentar os comentários e as traduções de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes a partir de referências ao processo criativo específico para a cena os textos destes autores efetivam.

Com isso, a abstrata oposição entre texto/espetáculo é ultrapassada em prol de uma compreensão da interação palco/plateia que é desenvolvida durante a performance da tragédia grega.

Assim, o texto da tragédia pode ser compreendido como um roteiro de representação, uma exposição da ordem e encadeamento dos atos e dos materiais propostos para o público massivo do teatro grego.

Tal atenção às condições de performance dos textos tem impulsionado novas traduções dos clássicos gregos. Traduções da Aris&Phillips (Warminster, Inglaterra) ou coleções tais como a **Plays for Performance** (Chicago, Ivan Dee Publisher) ou ainda as novas edições da Cambridge Greek and Latin Classics incorporam o paradigma performativo na formatação de suas notas explicativas e na versão ou releitura do original grego.

Com isso, essas traduções não se detêm apenas em esclarecer linguisticamente os textos por meio de informações ou paráfrases desvinculados da situação de representação. Há estratégia de articular texto traduzido e notas em função não de um circuito texto-leitor, mas da correlação cena/audiência.

É importante saber que não se objetiva alcançar ou reproduzir a performance original. O que importa é esclarecer a integração da textualidade a padrões e limites observáveis que definem o campo de procedimentos da dramaturgia interrogada.

Estes são os tópicos abarcados por uma abordagem performativa do texto clássico: a- entrada/saída, posicionamento, movimentação figurino, vocalidade, marcação emocional das personagens; b- padrões de contracenação entre as personagens; c- duração/extensão das cenas, divisão das partes, macro-estruturação do espetáculo; d- configuração sonora das partes cantadas e correlação destas com as partes faladas.

Dentro dessa orientação, escrevi minha tese de Doutorado onde procurei apresentar uma análise detalhada tanto do contexto de produção quanto dos procedimentos dramatúrgicos utilizados por Ésquilo. As 700 páginas por mim reunidas centram-se em uma faceta pouco discutida mesmo dentro do esforço de aproximar texto e performance: a musicalidade dos textos da tragédia grega. Ou seja, além dos textos restantes dos clássicos explicitarem parte de suas condições de performance, estes textos também explicitam uma dramaturgia musical, um espetáculo audiovisual.

Já fiz um esforço inicial dentro de tal orientação performativa de traduções na tradução sem notas explicativas de **Sete contra Tebas** quando publiquei **O roteiro do drama**. Mas durante esta tradução notei a necessidade de se produzir um trabalho de maior envergadura, editorialmente mais acabado e organizado.

Agora proponho deter-me mais pontualmente tanto As suplicantes, de Ésquilo e produzir tradução comentada que explicita em notas e no texto traduzido os padrões de composição e realização da tragédia vista como uma obra audiovisual

Assim, por este projeto, aproximam-se a erudição presente nos estudos clássicos e em pesquisas de pós-graduação e a reformulação e tratamento editorial desse trabalho em virtude de sua incorporação para um público leitor mais amplo.

Ora, para tanto, é preciso coordenar uma série de atividades durante a elaboração destes Clássicos em Performance. A atividade de tradução e a de realização dos comentários, embora conjugadas, necessitam de distintos instrumentos.

Durante a tradução valho-me de ‘comentaristas textuais’ em sua grande maioria. Neste momento é preciso explorar as possibilidades verbais para garantir a legibilidade do texto.

Já durante a realização das notas explicativas valho-me não só destes comentaristas textuais mas de discussões sobre interpretações dos textos e sobre a interpretação mesma de obras audiovisuais. Neste momento é necessário focar a inteligibilidade do espetáculo.

Assim, há um detido exame de posições textualistas e pressupostos teóricos de abordagem das obras que são traduzidas. Conseqüentemente, cabe

a mim selecionar e organizar as referências fundamentais desse processo de tradução e comentário para o leitor.

Em razão disso, para não sobrecarregar o leitor com as notas proponho certas rubricas para os textos traduzidos assim como esquemas gráficos e tabelas que visualizem a constituição das partes ou cenas nas quais se performam os atos dos agentes dramáticos.

Há, pois, a atividade de busca e aquisição dos ‘comentaristas textuais’ e dos obras teóricas bem como da formatação do texto final, com a inserção dos expedientes visuais.

Assim, para cada tradução comentada há o exercício de se coordenar o tratamento da textualidade em função das condições de performance, explicitar tais condições de performance e dar o acabamento para o texto traduzido e para as notas explicativas, gráficos tabelas em função de sua compreensão pelo leitor.

Ao fim, a tradução oferece um texto mais efetivo de uma tragédia para o leitor assim como subsídios para sua montagem. Ou seja, um produto editorial completo inédito no Brasil.

Em virtude disso²⁰, a tal prática tradutória prioriza a legibilidade e a inteligibilidade das estruturas teatrais. Assim como toda interpretação tem seu pressuposto, temos textualidades diversas com pressupostos realizacionais vários. O tradutor precisa ter clara sua opção tradutória, relacionada com o tipo de textualidade com a qual dialoga.

Para tanto, procuramos verter o texto original em aproximadamente o mesmo número de versos do original para mostrar a audiovisualidade da performance, demonstrada na quantificação das partes atribuídas aos atores e ao coro. Não se recriei a acentuação, ritmos, nem sintaxe. Escrevo para pessoas que lêem e falam português. Em termos laicos, traduzi em verso mas não fiz poesia.

Para uma posterior realização seria preciso transformar o texto em feitos cênicos: compor música e movimento a partir daquelas palavras e não para aquelas palavras. Entre uma tradução literária, mais radicada na leitura e uma performance situa-se este trabalho. **Clássicos em performance** seria a exposição das marcas de performance e não a performance mesma. Outro seria o texto.

Nesse momento, prefiro promover uma provocação para o espetáculo, um roteiro subsidiado de possibilidades de encenação e interpretação. O encenador e o músico que lerem o texto com estas marcas de performance expostas retornarão ao original ou se saciarão com as notas explicativas e, então, poderão desenvolver seus processos criativos. Agora, simplesmente pegar um texto de uma tragédia grega traduzida por concepções monumentalizantes

20 Insiro, neste momento, notas de uma polêmica em torno de práticas tradutórias de textos clássicos. Há a clara divergência entre opções que veem o texto da tragédia como depositário de eventos linguísticos e conceptuais e outras que procuram aproximar este mesmo texto de seu contexto criativo. Em todo caso, toda tradução, como ato interpretativo, possui seus pressupostos.

do passado e impor ao ator e ao público — isso é , para não dizer outra coisa, uma perda de oportunidade.

Uma erudição para a cena, sensível à realidade multitarefa de um espetáculo, deve ter em mente quem se aproxima com fervor e vigor destes textos.

É o fetiche do original que causa tamanha indiferenciação entre opções de traduções e tipos textuais. É insensatez tanto colocar alguém em cena falando como se estivesse lendo um texto do século XIX para dizer que isso é fidelidade ao original quanto inventar uma língua artificiosa em cena para acatar algo que não tem correspondência com o texto original.

Daí ser necessário, para textos que foram escritos em função de sua performatividade, o esclarecimento dessas opções e tipologias concretas. A partir disso, os atos tradutórios podem adquirir melhor eficiência e clareza.

Por exemplo. Se optei por traduzir o texto em função de sua performance, é claro que deveria selecionar formas verbais que tivessem mais aderência à performance. Por isso não uso 2ª pessoa do singular para referir relações intersubjetivas mas uso pronomes de 2ª quando os atos verbais se dirigem com mais veemência ao interlocutor. Este sistema misto concilia as dificuldades que temos de apresentar situações de confronto e formas de tratamento muito distanciadas. Tal sistema deve ser usado com cuidado e controle.

A sobreposição de formas pronominais já é matéria corrente nos estudos linguísticos. Leia-se **Pronomes Pessoais** de J.Lemos Monteiro (Fortaleza, EUFC, 1994). Eu já me vali desse sistema nas traduções de Garcia Lorca para a Editora UnB (**Assim que passarem cinco anos, Yerma, Casa de Bernalda Alba**) com discussão caso a caso de cada uso e função dos pronomes junto aos revisores.

É em nome de uma língua viva em sua específica utilização, audível e compreensível que as formas são selecionadas e distribuídas nesta opção performativo-tradutória. Esta é a uma opção que passa desde a escolha de uma palavra até a forma dos blocos de fala do texto ou sua distribuição em versos.

Na tradução vamos nos valer da edição de **As suplicantes** feita por H. Friis Johansen e E.W.Whittle (Copenhagem, SDFU, 1980) e da edição de M.L. West (Teubner,1998).

ANEXO III

Texto escrito em 2005.

TRADUÇÃO É UM ATO DE INTERPRETAÇÃO. E NÃO HÁ INTERPRETAÇÃO SEM PRESSUPOSTO

Muitas das discussões sobre tradução não levam em consideração as implicações disto. Quando traduzir é interpretar a contextualização da atividade tradutória é melhor esclarecida. Ao invés de uma genérica agenda de procedimentos, temos a situação mesma de se movimentar entre textos. Tal espaço de movimentação é fundamental para um tradutor, pois cada encontro com o textos vai exigir dele uma resposta específica. Creio que é fundamental não transformar a tradução em veículo de determinada concepção do que se tenha em mente ser 'literatura'.

Na tradução de textos teatrais, creio que isso fica bem mais claro. As falas e as rubricas remetem o leitor para dimensões amplas, para possibilidades de concretização que se valem tanto de níveis diversos de referência, desde os mais cotidianos até os mais abstratos. O tradutor se vê diante de referência múltiplas e simultâneas. O texto amplia-se em roteiro de representação integrando quem fala e quem ouve e vê no espetáculo. Se não se leva em consideração tais determinantes, o ato tradutório se torna a aplicação de uma rotina tradutória.

A amplitude da cena é reflexiva: ao mesmo tempo que aponta para algo, indica também quem dela participa. O tradutor de textos teatrais se vê jogado nessa reflexividade, tornando-se tanto agente da língua quanto ator daquilo que escreve. É impossível traduzir um texto teatral sem interpretar, sem interferir e ser interferido, sem performar e ser conduzido a performar.

Diante disso, textos teatrais enfatizam a efetividade interpretativa de atos tradutórios, explicitando o contexto de um ato que não reduz a si mesmo. Bela lição, nesses nossos tempos de narcisismo intelectual.