



Cadernos de Tradução

ISSN: 1414-526X

ISSN: 2175-7968

Universidade Federal de Santa Catarina

Torres, Walter Lima
TRADUÇÃO TEATRAL E TRAJETÓRIA: MEMÓRIA DE UM PROCESSO FORMATIVO
Cadernos de Tradução, vol. 43, núm. 1, Esp., 2023, pp. 14-33
Universidade Federal de Santa Catarina

DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92199>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=731976435002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org



Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

TRADUÇÃO TEATRAL E TRAJETÓRIA: MEMÓRIA DE UM PROCESSO FORMATIVO

Walter Lima Torres Neto¹

¹Universidade Federal do Paraná

Resumo: O objetivo desse artigo é uma autorreflexão. Trata-se de descrever e estabelecer um olhar crítico retrospectivo, sobre a minha própria formação teatral realizada entre os anos de 1982 e 1989, na Escola de Teatro da UNI-RIO no Rio de Janeiro. Parto da premissa que passados 30 anos do início desses estudos universitários, eu seja capaz de revisitar essa formação para diretores em artes cênicas, desde o lugar ocupado (ou não) pela tradução de textos teatrais estrangeiros trabalhados por nós. Trata-se da construção de uma autocritica acerca do padrão formativo que foi dispensado não somente a mim, mas a uma boa geração de formandos desse estabelecimento de ensino público e outros similares Brasil afora, concluindo com uma reflexão pessoal sobre a tradução de textos teatrais.

Palavras-chave: tradução teatral; direção teatral; cultura teatral

THEATRE TRANSLATION AND TRAJECTORY: MEMORY OF A FORMATIVE PROCESS

Abstract: The purpose of this article is a self-reflection. It is about describing and establishing a critical retrospective look at my own theatrical training carried out between 1982 and 1989, at the UNI-RIO Theater School in Rio de Janeiro. I start from the premise that 30 years after the beginning of these university studies, I will be able to revisit this training for directors in performing arts, from the place occupied (or not) by the translation of foreign theatrical texts worked by us. It is about the construction of a self-criticism about the training standard that was given not only to me, but to a good generation of graduates of this public education establishment and other similar ones throughout Brazil, concluding with a personal reflection on the translation of theatrical texts.

Keywords: theatrical translation; theatrical direction; theatrical culture



BY

Esta obra utiliza uma licença Creative Commons CC BY:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Para
Cláudia Tatinge Nascimento
e
Virgínio Liberti

Formação e textocentrismo¹

Estimo que tenha integrado a última geração formada em artes cênicas dentro do que se poderia denominar de um regime textocêntrico. Isto é, quando a transmissão de conteúdos históricos, estéticos e atinentes à formação profissional era centrada no entendimento pormenorizado das propriedades de um texto, de uma peça teatral. Não se falava de dramaturgia performativa ou de teatro performativo ou pós-dramático, apesar de já existirem manifestações cênicas com esses predicados estéticos e finalidades políticas, porém, as mesmas não eram tratadas ou incluídas no currículo de conteúdos em termos programáticos.

Seria de se esperar assim, que algum pensamento sobre a tradução de textos teatrais tivesse lugar relativamente central numa formação textocêntrica. Entretanto, não é isso que constato nesse olhar em retrospectiva referente ao período entre 1982 e 1989,

¹ Salvo engano, os dois termos – *textocentrismo* e *cenocentrismo* – não são dicionarizados. “Textocentrismo” é empregado por Jean-Jacques Roubine (1982) no capítulo intitulado “A questão do texto”. Ele afirma, entre outras passagens mencionando o termo: “A valorização do texto havia conduzido a uma verdadeira sacralização. Por um lado, as complacências da encenação a tornaram indigna das suas pretensões, incapaz de concretizar essa celebração do texto-ídolo. Por outro, o *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente” (Roubine, 1982, p. 54). Por oposição ao núcleo de criação da narrativa cênica *textocêntrica*, encontraríamos nos estudos teatrais o emprego do termo, *cenocêntrico*, que designaria uma criação da narrativa cênica advinda dos elementos que forjam diretamente uma teatralidade que não emana, necessariamente, do texto teatral. A discussão é espinhosa e engendra desdobramentos estimulantes para decisões de tradução. Consulte-se sobre aspectos da direção teatral o nosso: *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

quando cursei a Escola de Teatro da UNI-RIO, primeiro para seguir uma formação em atuação e posteriormente uma formação em direção teatral. Muito sumariamente abordada, a tradução era tratada de modo “enviesado” ou “periférico” as vezes somente “sugerida”, outras vezes até ignorada em nossa formação de futuros diretores teatrais. Pergunto-me hoje, com o recuo do tempo, sobre o porquê da ausência de um estudo sistemático, ainda que introdutório sobre o processo tradutório como parte da criação da obra cênica no ambiente formativo textocêntrico? Talvez porque a Escola de Teatro não tivesse relações suficientes com um Curso de Letras. Talvez porque a área de tradução ainda não tivesse se consolidado entre nós e sobretudo prestado atenção ao “drama”. Talvez porque o mercado editorial pouco se interessava em publicar textos teatrais. Talvez porque os agentes criativos do teatro se bastassem na aventura tradutória. De todo modo, não terei como responder essa pergunta de maneira peremptória. O que farei nesse ensaio será uma descrição sumária da formação ministrada pela disciplina de direção teatral. Relatarei os impasses suscitados por certos textos estrangeiros traduzidos durante o trabalho na disciplina de prática de montagem. Essa é a questão disparadora sobre a qual me debruço, servindo-me das minhas memórias de estudante.

Inicialmente, devo esclarecer que a formação para diretor teatral consistia na realização de montagens idealizadas pelo estudante-diretor, sob a orientação de professor diretor. Esses orientadores foram formados duas gerações anteriores a nossa e integravam um departamento de direção teatral.

Minha hipótese inicial, retomo aqui, é que, se nos foi transmitido algo sobre o caráter da tradução de textos estrangeiros para o português, isso se deu de modo “subliminar”. Não havia, e parece-me que não há ainda hoje de modo explícito e sistematizado, uma concepção (ou concepções) do papel da tradução numa encenação, salvo quando o trabalho criativo da encenação está associado a uma

consistente prática de dramaturgismo². Devo revelar que, passados esses 30 anos e inserido no ambiente dos estudos teatrais, ainda não possuo uma sólida formação em teoria da tradução dentro do campo dos estudos literários. Minha visão é assim mais aplicativa e prática do que teórico ou linguística.

O banco de peças e o repertório

Durante nossa formação em direção teatral tínhamos à nossa disposição, na Biblioteca da Escola de Teatro da Praia Vermelha, um arquivo de metal repleto de fichas organizadas com chamadas “por título” ou “por nome de autor” referente aos textos teatrais ali classificados. As fichas ainda indicavam o gênero do texto, o número de atos, e o número de personagens, masculinos (M) e femininos (F) presentes na peça. Esse arquivo era constituído por textos datilografados e textos editados. A maioria dos títulos presentes neste acervo era objeto de doação de artistas ou versões de traduções realizadas por alguns professores para suas aulas. Muitas das peças ali presentes eram também traduções de títulos em língua estrangeira que tinham sido encenados por companhias profissionais ou conjunto de atores fora da escola. Outras vezes, os professores disponibilizavam ali as traduções que realizavam, mas que não tinham ainda encontrado a prova do palco. Havia nesse arquivo textos brasileiros e estrangeiros, e esse repertório devia remontar

² Na mesma ocasião de meu processo formativo é preciso destacar que pude apreciar duas montagens profissionais que marcaram minha geração e que vieram à luz sob a égide de uma prática dramaturgística, procedimento extremamente inovador em nossa cultura teatral naqueles anos de 1990. As duas montagens foram da Companhia de Encenação Teatral. Refiro-me especificamente às montagens que assisti, onde o trabalho da dramaturgista se relacionava com o do tradutor e do diretor: *Baal* de B. Brecht, tradução de Luiz Antônio Martinez Correa, com direção de Moacyr Góes e dramaturgia de Beti Rabetti (1988) e *Escola de bufões*, de Michel de Ghelderode, com direção de Moacyr Góes, tradução de André Telles, Beti Rabetti e Fátima Saadi e dramaturgia também de Beti Rabetti (1990). Há uma descrição e análise pormenorizada sobre esse processo em Rabetti (2011).

ao acervo que constituía o antigo Conservatório Nacional de Teatro, criado pelo Serviço Nacional de Teatro. Havia ainda numa segunda seção na Escola de Teatro que também se ocupava de textos teatrais. Existia um segundo banco de peças, onde se realizava um serviço específico. Nessa seção, encontrava-se um funcionário-dactilógrafo cujo trabalho era passar a limpo, datilografando e atualizando a ortografia, novas cópias de textos teatrais brasileiros ou estrangeiros (traduzidos) que podiam ser reproduzidas em folhas soltas por meio de fotocópias, e serem compradas pelos estudantes. Aqui o procedimento era diferente da biblioteca que “emprestava” o material como qualquer biblioteca de empréstimos. Nesse heteróclito repertório, encontravam-se por vezes as primeiras versões traduzidas de textos estrangeiros por professores para suas aulas. Este foi o caso das primeiras versões de Shakespeare traduzidas por Bárbara Heliodora.

Evidentemente que com a revolução da digitalização e da Internet esses “acervos analógicos” passaram a oferecer um alcance muito maior do que aquele reservado aos estudantes de outrora, e a disponibilização de textos teatrais foi se difundindo cada vez mais³. Em todo caso, a orientação era encontrar o texto adequado, lê-lo para conhecer seu teor e posteriormente montá-lo de acordo com

³ Para esse artigo, consultei *online* o acervo da Biblioteca Central do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO: <https://biblioteca.sophia.com.br/5782/index.html>. Hoje, o tal “banco de peças” não existe mais e seus títulos devem ser consultados desde a base comum do acervo da biblioteca. Assim, solicitando uma “busca combinada”, se pode selecionar o tipo de “material”. E selecionando “peças”, “caímos” diretamente no acervo que foi se atualizando ao longo do tempo. Encontra-se aí o “banco de peças” que mencionei cujas informações reproduzem basicamente as mesmas lá das fichas do arquivo de metal. Numa pesquisa rápida, sem colocar nenhum título, mas solicitando o conjunto de “material” e selecionando “peças” obtive um resultado em termos quantitativos que oferece mais de 3 mil registros distribuídos em textos em português, inglês, francês e espanhol. O leitor interessado no assunto, pode realizar o mesmo procedimento em relação ao “banco de peças” disponibilizado no Centro de Documentação da FUNARTE-CEDOC: http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/. Esse acervo disponibiliza mais de 10 mil registros de peças teatrais.

os fins formativos. O carimbo azul estampado na folha de rosto das cópias das peças advertia o leitor sobre a necessidade de serem respeitados os direitos autorais de tradutores e autores, no caso de encenações profissionais que saíssem dos limites da Escola de Teatro.

Assim, um jovem estudante universitário, recentemente, saído do ensino médio tinha a possibilidade de entrar em contato com a dramaturgia nativa e estrangeira direcionada para as aulas de História do Teatro, Teatro Brasileiro, Literatura Dramática entre outras disciplinas que se apoiavam no texto teatral como uma espécie de fonte ou referência⁴.

Por seu lado, o aluno da disciplina de direção teatral deveria escolher um texto brasileiro ou estrangeiro para encenar de acordo com a etapa formativa (período) em que se encontrava. A única orientação no curso de direção era no sentido de que deveria ser respeitada uma certa “progressão espacial”. Isto é, a primeira montagem teria lugar numa salinha frontal de pequena dimensão (Sala Esther Leão ou Lucília Peres), a segunda num auditório mais amplo (Palcão), porém ainda frontal e a terceira encenação aconteceria numa espécie de sala multiuso (Sala Cinza), quando a disposição palco e plateia poderia ser configurada de acordo com os interesses do projeto de encenação do aluno-diretor e do seu colega cenógrafo.

Expressão cênica e tradução textual

Depois de formado percebi com maior clareza que, a arte do teatro também pode ser entendida como uma versão da arte da tradução. A arte da tradução, sobretudo, de um certo pensamento vertido numa narrativa cênica. Esse princípio adequa-se também

⁴ Estou ciente do quanto os currículos dos cursos de artes cênicas já foram modificados e não se dedicam mais exclusivamente ao estudo de textos teatrais como referências inclusive para disciplinas de História do Teatro. Nosso artigo trata de um período específico e delimitado por certa mentalidade que em parte foi renovada se pensarmos em certas propriedades e conteúdos cenocêntricos ou performativos que ganharam protagonismo em nossos currículos.

ao teatro performativo, que não discutirei aqui, detendo-me exclusivamente no que seria um teatro textocêntrico que se dedica a uma dramaturgia, uma peça de teatro, escrita por um *scriptor*. Poderíamos lembrar, resumindo, o seguinte fluxo que é de todos conhecido: há um acontecimento real ou imaginário; ele é reconstituído ou traduzido numa fábula, num enredo, num roteiro, cujo autor escreve dando a sua versão. O diretor escolhe esse texto e debate as ideias aí presentes com seus colaboradores. E por fim, estimula os demais agentes criativos a traduzirem cenicamente o pensamento que eiva essa fábula e esses personagens. Aqui entra em campo toda uma equipe de agentes criativos formados por disciplinas específicas, ator/atriz, cenógrafo, figurinista, iluminador, músico, compositor... envolvidos na encenação. E dentre esse conjunto de agentes criativos, são sobretudo aqueles que atuam todas as noites que traduzirão, com seus jogos de cena, suas expressões corporais e vocais as palavras escritas pelo autor. Ou as palavras escritas pelo autor estrangeiro que foram traduzidas pelo tradutor em língua vernácula.

A concepção de uma “tradução cênica” de um “texto teatral” remonta aos fundamentos da semiologia do teatro conforme a delineou Anne Ubersfeld nos anos 1970⁵. O jogo tradutório das palavras se materializa no tradutório cênico coordenado pelo diretor, o qual cria condições de enunciação para que a linguagem verbal possa ser proferida desde as bocas dos intérpretes, desde um espaço organizado, sob uma iluminação específica, com um corpo revestido por um figurino adequado à cerimônia teatral, espessura de elementos componentes da teatralidade. Esse processo criativo-tradutório é tão extenso e intenso quanto complexo e composto por diversas etapas. A encenação, como todo processo criativo é um

⁵ Anne Ubersfeld já problematizava em seus estudos de semiologia do teatro, desde 1977, o papel da encenação enquanto tradução daquilo que o autor dramático “não diz” ou “esqueceu de dizer” com seu texto. Assim a encenação supre as “lacunas” deixadas pelo texto. A questão da relação entre texto e encenação é mais complexa do que isso e, portanto, enviamos o leitor para Ubersfeld (2010). Consulte-se, sobretudo, as páginas iniciais do cap. “Texto-Representação”.

processo cumulativo de perdas e ganhos, frustrações e recompensas, êxitos e fracassos. Decisões e indecisões povoam de uma ponta à outra o esforço criativo, onde se estabelece um debate permanente acerca da comunicabilidade do que se está fazendo e falando em cena, e acerca da fidelidade (ou infidelidade) da palavra do autor (sobretudo no caso da tradução de uma língua estrangeira para o português). A esse respeito, o diretor Aderbal Freire-Filho dizia que “não montava Shakespeare e sim montava *com* Shakespeare”. Essa é uma formulação que liberta a encenação do jugo do texto e devolve o próprio texto à cena. Esse debate só esfria, para ganhar novos contornos, quando diante do público o texto é enunciado, compartilhado na sua versão encenada para audiência.

Muitas vezes, o jovem aluno-diretor em formação não pensa no que acabo de resumir acima. No fundo, o jovem diretor ou os jovens de um grupo de teatro estudantil desejam simplesmente “montar” um texto tão corretamente possível quanto sejam capazes de perceber esse mesmo texto, e imaginar o que possam dizer com ele, de modo a estabelecer uma comunicação com sua plateia.

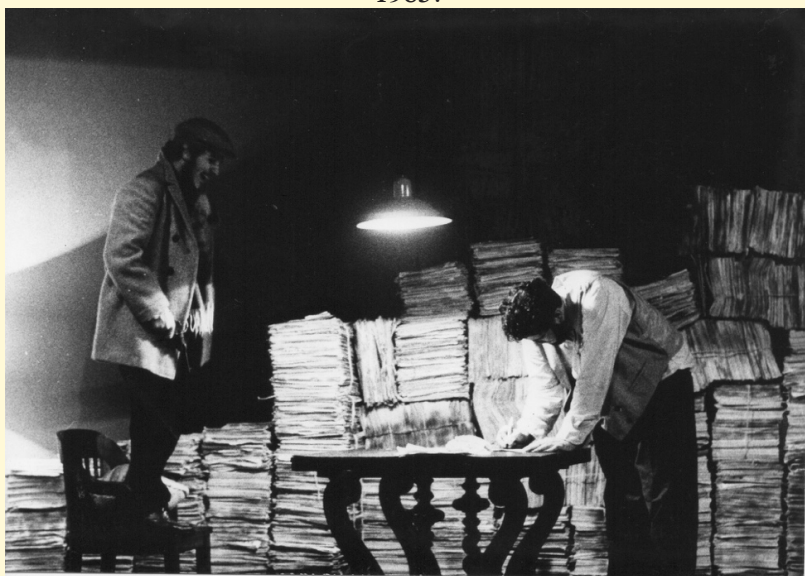
No meu teste de habilidade específica, para tentar uma vaga no curso de direção teatral, lá se vão anos, depois que me decidi pelo texto em função dos colegas atores que consegui arregimentar para trabalhar comigo, resolvi ler todas as versões que existiam da peça escolhida. Já não me lembro ao certo o nome do tradutor do texto selecionado desde o banco de peças, porém, fazendo uma busca para esse artigo, imagino que deva ter sido a tradução de Tatiana Belinski (também reproduzida nos *Cadernos de Teatro*) ou a tradução de Marcos Ribas de Farias (presente no banco de peças) a primeira a ser lida. Não havia uma tradução editada de *O Urso* e como novato estudante de língua francesa resolvi “comparar” as traduções brasileiras com o texto em francês que consegui num sebo (Tchékhov, 1955). Sem ser estudante de letras, sem ler russo, e, naturalmente, desprovido de um conhecimento mínimo sobre a teoria da tradução, era mobilizado naquele instante a tentar me aproximar do que estimava que fosse uma “essência” do pensamento do autor. Estimava, com esse singelo esforço “contrastivo”, alcançar cer-

tas nuances que poderiam fugir à tradução brasileira, encontrando algo de “essencial” da cultura russa que pudesse ser indiciado pela tradução francesa. Ou seja, nesse primeiro movimento solitário na tentativa de fazer uma pequena encenação para conseguir uma vaga no curso de direção, minha preocupação era focar num empenho de aproximação, o mais associado possível ao original (linguagem verbal), que era inacessível, certamente. Anos mais tarde, percebi que aquele havia sido um esforço sincero de entendimento de uma certa “origem”, a qual não passaria de uma utopia.

Aprovado no exame de habilidade específica e agora integrando uma turma formada por mais quatro alunos-diretores no Curso de Direção Teatral, minha primeira montagem devia reunir um elenco um pouco maior na tal salinha frontal. O texto por mim escolhido desta vez foi *O Imbecil* de Pirandello disponível em tradução de Raimundo Magalhães Júnior. Por se tratar de um texto com mais personagens, como jovem estudante, dando os primeiros passos na direção teatral, percebi que com aquele texto deveríamos ser o “mais exato possível” na comunicabilidade. Foi assim que acompanhado da colega que conosco colaborava, enquanto estudante de Teoria do Teatro (Denise Espírito-Santo), mergulhamos no teatro de Pirandello. Dávamos, sem saber, um passo tímido na direção de uma prática de tradução como dramaturgismo. Denise nos ofereceu a todos uma bela introdução sobre o autor italiano e aquela peça em particular, organizando inclusive na ocasião um programa para o espetáculo dos mais atraentes, pois dialogava diretamente com o teor da peça, cuja ação dramática transcorria na redação de um jornal. Denise e eu, nos debruçávamos sobre o original italiano, uma versão em francês que ela encontrou e a tradução em português que havia no banco de peças. Assim, fomos procurando “adequar” palavras, expressões, nomes próprios, topônimos, ditos e tudo mais presente nos diálogos que, na nossa opinião, “soava” impreciso ou ambíguo em português. Por vezes, achávamos que o tradutor tinha italianizado sua tradução. Certamente, devemos ter “apagado” aquilo que não soava familiar para nós, visto que a tradução de Magalhães Júnior não era lá muito recente. O esforço

aqui, como disse era de tentar “ser exato”, isto é o mais fiel possível em relação ao original, sem perder a comunicação direta em relação com o que o espectador ouviria. Mas o que quer dizer “ser fiel”, numa tradução? Uma tradução também é um ponto de vista. Seria o caso de somente atualizar uma parte do vocabulário empregado pelo tradutor? Na nossa ingenuidade teríamos “melhorado” para nossos colegas atores e espectadores a tradução de Magalhães Júnior do italiano para o português.

Figura 1: *O Imbecil*, de Luigi Pirandello. Trad. Raimundo Magalhães Jr. Orientação: Léo Jusi. Escola de Teatro da Uni-Rio, 1985.



Fonte: Acervo do autor.

A Lição de Ionesco foi a terceira montagem. A dramaturgia de Ionesco naquela altura ainda estava refém, tanto em termos de tradução quanto em termos de encenação, do cuidadoso gerenciamento de Luís de Lima. Assim, no banco de peças todos os textos

de Ionesco, que lá existiam em português, possuíam a marca da exclusividade tradutória de Luís de Lima. Por se tratar de um texto do dito “teatro do absurdo”, eu e meus colegas imaginávamos (erroneamente) que o “absurdo” poderia também “emergir” por meio de certos “estranhamentos” na atuação ou na encenação, rompendo o limite do “realismo” delineado pelo texto (um equívoco juvenil). Mas, pior do que essas considerações, era nossa insatisfação com algumas passagens do texto, com certas palavras traduzidas que na nossa opinião não soavam justas para o espectador brasileiro. Vou me deter somente numa. A principal insatisfação reivindicava a substituição da palavra “punhal”, adotada pelo tradutor, pela palavra “faca” desejada pelos atores. No texto de Ionesco estava escrito *couteau* e não “punhal”, *poignard* ou *dague*. Na peça, há somente menção a *couteau* no singular e no plural *couteaux*. Aqui, o nosso juvenil procedimento fora semelhante ao anterior, cotejando o original em francês com a única tradução que dispúnhamos para o português. Nesse cotejamento, sempre nos perguntávamos pelos limites que nos cingiam em relação às alterações passíveis de serem feitas no texto traduzido. Parecia-nos que havia um compromisso ético a ser cumprido com o tradutor. Até onde podíamos efetivamente “mexer” no texto traduzido por um tradutor profissional? E agora havia um impasse dos maiores. A montagem poderia ser assistida por alguém que conhecesse Luís de Lima e comentasse com ele, que sua tradução tinha sido “retocada” “aqui” e “acolá” por estudantes imprevidentes da Escola de Teatro, sem uma prévia consulta ou seu consentimento.

Figura 2: *A Lição*, de Eugène Ionesco. Trad. Luís de Lima. Orientação: João Bethencourt. Escola de Teatro da Uni-Rio, 1986.



Fonte: Acervo do autor.

A última montagem desse período formativo foi uma encenação de *A Exceção e a regra* de Bertolt Brecht com tradução de Geir Campos, que veio a ser incorporada às traduções das obras completas de Brecht coordenadas por Fernando Peixoto para Edi-

tora Paz e Terra. Aqui o problema da tradução se apresentou de modo bem específico. Os personagens, os diálogos, as situações, o teor pedagógico, o conteúdo didático do texto foram, relativamente, fáceis de serem deduzidos desde a tradução do alemão para o português. O problema agora era bem particular e trazia novidade. Residia o problema nas palavras em português “encaixarem” na música que é parte integrante da peça. O colega da Escola de Música (Augusto Valente) que nos acompanhava na colaboração musical, graças aos seus conhecimentos de alemão e interesse pela montagem, resolveu pesquisar e encontrou a partitura original de Paul Dessau. Fascinado por seu achado que era um contributo importante para nossa montagem, ele se esforçara na adequação do texto das canções, que deveria seguir a partitura alemã. Melodia, ritmo, métrica e andamento foram objeto de um estudo pormenorizado de sua parte. Ele se esforçara para adequar a palavra em português à métrica da música original. A tradução das letras das canções não fora pensada por Geir Campos para caber na partitura alemã. O tradutor traduzira a letra das canções sem a partitura original. Esse expediente proposto por Augusto era totalmente diverso do que o teatro profissional fazia naquela época com as letras de canções dentro de uma peça estrangeira. Naquela altura (e ainda hoje) as letras das canções estrangeiras ganhavam nova versão musical em português. Só que aqui nosso esforço era o contrário. Era reproduzir a música original, decisão que nos levou a acomodar música e palavra traduzida. Naturalmente que isso demandou vários ensaios do “colega-maestro” com os “colegas-atores” que tiveram que pacientemente se dedicarem para estarem à altura das exigências do colega também regente da minúscula orquestra que acompanhava as apresentações.

Figura 3: *A Exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. Trad. Geir Campos. Orientação: José Renato. Escola de Teatro da Uni-Rio, 1987.



Fonte: Marcos Viana, acervo do autor.

Acomodar e adaptar

Descobri em Arthur Azevedo (dramaturgia, traduções, crônicas, críticas, projetos na área teatral, etc.) uma espécie de “canteiro da tradução”. Arthur Azevedo é uma figura central para o entendimento da cultura teatral brasileira dos últimos anos do século XIX e o início do séc. XX⁶. Ao estudar a presença do teatro francês no comportamento criativo desse autor que não escondia sua francofilia, e que faleceu em 1908, deparei-me pela primeira vez

⁶ Há numerosa produção sobre Arthur Azevedo e seu teatro. Envio o leitor para o número especial de *Remates de Males*: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/354>.

com uma série de operações tradutórias e intertextuais realizadas pelo autor de *O Mambembe*. Essas operações eram anunciadas pelo próprio Arthur Azevedo desde seus títulos e subtítulos. De modo resumido, na dramaturgia do autor maranhense podem ser encontradas: a) revistas de ano; b) peças “realistas”; c) comédias líricas; d) peças acompanhadas de música ou não, segundo originais franceses; e) traduções. As três primeiras modalidades são integradas por textos escritos por Arthur Azevedo sozinho ou em parceria, onde apesar do “caráter original” não falta intertextualidade (sobretudo citações, alusões, inserções musicais...). Já as outras duas divisões se dedicam ao trabalho mais amplo e diversificado disso que denomino de “canteiro da tradução”. Na maioria das vezes, Arthur Azevedo, com muito bom humor, tem clara noção do seu trabalho criativo ou “trans-criativo”, pois ele próprio faz a distinção entre o que considera um trabalho de tradução ou um trabalho entre o “acomodar” e o “adaptar”, ou o “copiar” e o “recriar”, quando anuncia em seus subtítulos: “escrito à maneira de...”, ou “adaptação à cena brasileira”, ou “acomodada à cena brasileira”, ou “escrito a partir da peça...”, ou “imitação de...”. Todas essas definições, presentes no paratexto de suas peças, sugerem gradações de sua parte no tratamento do que seja uma tradução, tendo por base a concepção de cultura brasileira.

O título que sempre me despertou maior riso é *O Califa da rua do sabão, inverossimilhança lírico-burlesca em 1 ato em diversos idiomas imitado de uma farsa de Labiche*. O título ao qual se refere Arthur Azevedo e lhe serve de base é, em francês, *Le calife de la rue Saint-Bom, scènes de la vie turque*. De fato, se trata de um original da dupla de autores de vaudevilles Eugène Labiche e Marc-Michel. Ao escrever seu texto em português, à luz da peça francesa, Azevedo opera dentro de conceitos paradigmáticos que foram exaustivamente estudados por Gérard Genette e Linda Hutcheon. O que gostaria de sublinhar, no âmbito de uma cultura teatral, é que essas modalidades de “apropriações tradutórias”, no tempo de Arthur Azevedo, eram muitas vezes deliberadamente explicitadas como é o seu próprio caso, e outras vezes nem tanto, outras vezes

ainda eram até bem escamoteadas sob a prática do plágio, com a cópia em português se apresentando como obra inédita por meio de títulos originais em português que tinham “apagado” as marcas do original. Esse não era o caso de Arthur Azevedo, cujo comportamento ético é rigoroso, mas sim de alguns de seus confrades, que com certa frequência eram inclusive repreendidos pelo próprio Arthur Azevedo desde suas crônicas em *A Notícia*. Isso acontecia com certa frequência até as primeiras décadas do século XX, quando foi criada a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais em 1917. Desde então, esse “canibalismo tradutório” foi sendo gradativamente intimidado. Ou não... pois como preconizava Oswald de Andrade em seu manifesto de 1928: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.

Ao mencionar a flexibilidade do trabalho de Arthur Azevedo com os textos franceses, gostaria de sublinhar que o procedimento da tradução teatral não estaria condicionado somente às relações de comunicação entre o “texto de partida” e o “texto de chegada”. Estaria também condicionado às questões de bilheteria, de prestígio de determinados autores e títulos estrangeiros, de gosto dos agentes criativos, de interesses econômicos dos empresários teatrais com seus tradutores anônimos, e, portanto, sujeito à ética profissional, quase sempre permissiva no tocante ao processo tradutório no que diz respeito ao pagamento de direitos autorais, por exemplo. Outra questão fundamental que condicionaria esse trabalho seria o atendimento do gosto do público, sempre ávido de novidades. A convivência do público demonstra ser um fator determinante no comércio tradutório de textos teatrais mediados pela versão brasileira “traficada” por algum “escrevinhador” que oportunamente se aventurava sob pseudônimo.

Por conta dessa trajetória ou tradição da tradução em zigue-zague, ainda ao longo da primeira metade do séc. XX, é que talvez nossos professores orientadores nas práticas de montagem (os quais vivenciaram o processo de modernização do teatro brasileiro) não se preocupassem com maiores rigores no tocante à semântica, a linguagem verbal. “Tradução boa é aquela que fun-

ciona”, diziam alguns. A tradução do texto teatral estrangeiro estaria ainda, na segunda metade do séc. XX sujeita a certa permissividade forjada no bojo de nossa recente cultura teatral, inclinada à moda eurocêntrica, isto é, Paris, Milão, Londres, New York. Uma tradução para simples leitura e compreensão do texto seria uma coisa. Outra coisa seria uma tradução como problemática para cena, uma tradução que pudesse intervir em questões associadas à estética teatral ou condicionar decisões relativas à encenação. Essa segunda acepção só encontraria abrigo na prática teatral quando entendida como dramaturgismo.

Trajetória inacabada

No n. 2 da revista *Olhares* foi elaborado um breve dossiê sobre o trabalho de tradução no teatro. A provocação foi induzida por Maurício Cardozo (2015). Selecionei desse dossiê algumas formulações que apontam para supremacia da oralidade. Barbara Heliodora (2015), por exemplo, reconhece que não há melhor instrumento que possa auxiliar o tradutor para o teatro em seu trabalho do que o “ouvido”. Quando traduzia, afirma Heliodora, se preocupava em manter um olho no texto original e o outro no “ouvido ideal”. José Rubens Siqueira (2015) é peremptório: “A função do tradutor em geral e do tradutor de teatro em particular é fazer a obra soar na nossa língua”. “Fazer soar em nossa língua” quer supor um gesto de aproximação e de transformação do estrangeiro em familiar. Marcos Renaux (2015) explica por sua vez que, “o texto a ser traduzido tem vida própria, é verdade, mas seu sentido fundamental é o de que ele será falado e, portanto, terá de contemplar uma coloquialidade da qual o tradutor literário pode eventualmente prescindir, mas não assim o tradutor dramático”. Segundo Fátima Saadi (2015), há dois problemas fundamentais no tocante à tradução para cena, a efemeridade e a oralidade. Sobre essa segunda propriedade da tradução, ela pondera que “a marca da oralidade ou mesmo da coloquialidade nos autores com os quais

tenho trabalhado é dada mais pelo nível da linguagem e pelo vocabulário utilizado do que pelo abandono das regras gramaticais. Para tentar contornar esse problema, em geral, opto por um texto homogêneo, respeitando a adequação entre pessoa e conjugação verbal”. Angela Leite Lopes (2015) afirma que “traduzir implica então em perceber o que se passa nas entranhas do texto original e procurar criar algo em consonância com aquilo na língua de chegada. Traduzir implica a criação de uma tessitura e ordem poética que se inspira, respira e brinca com a letra do texto original”.

Às falas desses tradutores se soma um segundo dossiê temático, mais denso com novas articulações “sobre a tradução no teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias”, organizado por Beti Rabetti (2019). Pesquisadora que vem se dedicando a uma história da tradução teatral no teatro brasileiro⁷, nesse dossiê Rabetti apresenta uma diversidade de reflexões sobre o ato tradutório em si, tanto por meio de relatos de experiências, quanto graças a artigos que comentam traduções ou as aplicabilidades de uma tradução teatral. Como o leitor deve estar percebendo, o cenário é completamente outro de 30 anos atrás, quando realizara minha formação em direção teatral...

Ao ler essas reflexões, percebi que a prática criativa da tradução de textos teatrais se estabelece segundo diversos princípios e procedimentos subjetivos. Porém, há princípios, que na minha intuição, foram se organizando por pares. Esses pares de princípios conjugam opostos e complementos. E dependendo das conexões criativas entre “texto de partida” e “texto de chegada”, cada autor-tradutor oferece respostas provisórias engendradas por uma dialética tradutória. Esses pares seriam: original e tradução; literalidade e teatralidade; textocentrismo e cenocentrismo; página e palco; escrito e oral; estrangeiro e familiar; erudito e popular;

⁷ Em Rabetti (2021), o leitor pode apreciar como a autora apresenta um estudo que na nossa opinião se caracteriza como uma espécie de corolário metodológico de significativa importância para futuros estudos sobre a história da tradução dos textos teatrais no Brasil.

formal e informal; coloquialidade e solenidade; boca e ouvido; fiel e infiel; prosa e verso (e vice-versa), etc.

A lista poderia ser mais extensa. Porém ela é suficiente para me persuadir a finalizar. Concluo esse ensaio, que se iniciou como uma autocrítica, intuindo que o trabalho do tradutor teatral, independente de latitude e longitude, se revela num esforço criativo, que demanda uma espécie de alteridade-trans-temporal. É assim que ele enfrenta o desafio de “dizer quase a mesma coisa” na sua língua, como intitulou Umberto Eco um de seus livros que aborda as suas próprias experiências tradutórias.

Referências

Cardozo, Maurício Mendonça. “O trabalho da tradução no teatro”. *Olhares*, 2, p. 50-51, 2015. Disponível em: <https://www.olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/42>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Heliodora, Barbara. “A tradução no teatro”. *Olhares*, 2, p. 52, 2015. Disponível em: <https://www.olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/28>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Lopes, Angela Leite. “O ato de traduzir”. *Olhares*, 2, p. 53-54, 2015. Disponível em: <https://olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/29>. Acesso em: 27 jun. 2022.

Molière. *Tartufo*. Tradução de Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Rabetti, Maria de Lourdes. “O Laboratório do *Dramaturg* e os Estudos de Genética Teatral: experimentos”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(2), p. 443-458, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266022494>

Rabetti, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). “Sobre a Tradução no Teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias – Apresentação”. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(35), p. 5-12, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102352019>

Renaux, Marcos. “Traduttore Traditore”. *Olhares*, 2, p. 55, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/30>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Rabetti, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). *Pirandello presente: traduções, excursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.

Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

Saadi, Fátima. “A oralidade e a consciência da efemeridade”. *Olhares*, 2, p. 56-57, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/31>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Siqueira, José Rubens. “Gramática nem sempre é dramática”. *Olhares*, 2, p. 58-59, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/32>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Tchékhov, Anton P. *7 Pièces en un acte*. Tradução e prefácio de André Barsacq. Paris: Éditions Denoël, 1955.

Ubersfeld, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em: 11/09/2022

Aprovado em: 15/12/2022

Publicado em março de 2023

Walter Lima Torres Neto. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: gualter20@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5707-5896>.