

## TRADUZIR O TEXTO DRAMÁTICO

Eduarda Maria Ferreira da Mota  
ISCAP  
Portugal  
emota@iscap.ipp.pt

### Resumo

Este artigo reflecte sobre a tradução do texto dramático e as suas especificidades. Lembra o estatuto duplo do texto dramático, considerado como texto escrito (para o leitor) e como experiência audiovisual (para o espectador), analisando as estratégias tradutivas orientadas tanto para um público-leitor como para um público-espectador. Aborda ainda o conceito de *potencial dramático*, ensaiando uma proposta de subdivisão do conceito que pode ser aplicado tanto à reflexão sobre a tradução do texto dramático como também à sua análise interlinguística.

### Abstract

This article studies the translation of dramatic texts and its particularities. It focuses the double status of drama as verbal text (for the reader) and audiovisual experience (for the spectator) and considers the translating strategies that are reader-oriented and those which are performance-oriented. Finally, it presents the concept of *dramatic potential*, proposing a subdivision of the concept and its application to the reflection and analysis of the translation of dramatic texts.

**Palavras-chave:** Texto dramático; teatralidade; estratégia de leitura; estratégia de representação; potencial dramático.

**Key-words:** Dramatic text; playability; reader-oriented translation; public-oriented translation; dramatic potential.

...le théâtre, comme la traduction, est une fenêtre ouverte sur le monde.

(Wirth 2010:3)

Na teorização sobre tradução de textos dramáticos sobressai a reflexão sobre alguns temas sempre recorrentes, como sejam a especificidade do texto dramático, teatralidade, campo literário versus campo cénico, público leitor versus público espectador e ainda a tradução para fins de publicação ou a tradução para fins de representação.

Os autores são unânimes ao considerarem que a teorização sobre tradução de textos dramáticos tem sido uma espécie de parente pobre nos estudos tradutivos (ET), tendo-se assistido a um desenvolvimento dessa reflexão somente a partir dos anos 70 e 80<sup>1</sup>.

Susan Bassnett (1998) retoma a ideia de “labirinto” ao referir-se à tradução deste tipo de texto, ideia esta que tinha sido criada pela própria autora em 1985, para enfatizar a dificuldade da teorização sobre o texto dramático. Segundo Bassnett, os obstáculos estão intimamente ligados com a natureza deste tipo de texto e as suas especificidades. A característica fundamental deste tipo de texto tem a ver com a sua dupla condição, já que é ao mesmo tempo texto e performance ou, formulando-se de outro modo, é simultaneamente teatro como literatura e teatro como espectáculo.

Segundo alguns autores o teatro como literatura ou a leitura do texto dramático, ao contrário de outros tipos de literatura, provocaria no leitor uma espécie de incompletude que só se resolveria na representação. Uma das defensoras desta posição é Anne Ubersfeld (1982) que retoma a ideia de que ao ler um texto literário o leitor se tem de esforçar muito para preencher as lacunas desse mesmo texto o que é ainda mais evidente quando se trata de texto teatral, defendendo a autora que este é *troué*, esburacado, cheio de lacunas que só serão preenchidas fisicamente na representação. (Ubersfeld 1982:23).

Esta ideia de leitura como processo incompleto é transposta para a tradução do texto dramático também como processo incompleto, quando Bassnett lembra que enquanto noutro tipo de traduções como, por exemplo, na tradução de poesia se fala muito em perdas tradutivas, na tradução de teatro há mais a noção de que o texto teatral está de algum modo

---

<sup>1</sup> Excepção faz-se aqui a artigos publicados nos anos 60 na revista *Babel*, como o artigo de Mounin (1968) “La traduction au théâtre”, que se cita nas páginas seguintes do presente artigo a propósito do “valor teatral”.

incompleto até ser encenado: “The play is therefore something that fails to achieve wholeness until it is made physical.” (Bassnett 1998:91).

Mas Bassnett, consciente da necessidade do tradutor de teatro sair do “labirinto”, vai propor que estes dois sistemas semióticos distintos, texto e performance, sejam tratados separadamente, questão que se retoma mais adiante.

A perspectiva, apresentada atrás, de que só na performance é que a dupla condição deste tipo de texto se concretiza numa união, conduz à reflexão sobre a sua representação e à noção de teatralidade<sup>2</sup>. Fala-se aqui em noção de teatralidade e não em definição, pois não existe unanimidade quanto a este termo, o que dificulta ainda mais a tarefa do tradutor quando lhe é exigido que traduza mantendo a teatralidade. A teatralidade surge por vezes associada à oralidade: “Traduire un texte pour le théâtre, c’est bien sûr le traduire en vue d’une “vocalité”, d’une corporalité, d’une respiration qui seraient présentes dans le texte d’origine.” (Benhamou 1990:72).

Outras vezes teatralidade é o mesmo que o estilo de linguagem considerado próprio do teatro:

Une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale et il me semble que c’est là la première forme de fidélité, lorsqu’on est confronté à ce type de texte. D’autre part, un texte de théâtre est un texte qui comporte un certain nombre de propositions pour l’action physique du comédien, où l’ordre des mots, les images, les rythmes sont des instruments de jeu. (Déprats 1990:76)

A teatralidade é por vezes o mesmo que linguagem corporal e gestual implícita na peça escrita e que tem de ser descodificada pelos actores: “La théâtralité, c’est aussi un deuxième élément, que j’appellerai la gestualité. (...) la façon dont le texte met le corps en mouvement.” (Déprats 1990:77).

Também Mounin (1968) ao referir-se à tradução teatral para a representação toma a teatralidade como sinónimo de valor teatral, apesar de não se referir explicitamente ao termo

---

<sup>2</sup> Opta-se aqui pelo termo teatralidade como termo abrangente para designações como *playability*, *performability*, *actability*, *speakeability* ou *brethability*, também usadas nas citações de diferentes autores expostas neste artigo.

teatralidade: “Il faut en traduire la valeur proprement théâtrale avant de se soucier d’en rendre la valeur littéraire ou poétique. (et s’il y a conflit dans la traduction de ces deux valeurs, choisir la première, contre la seconde)”. (1968:8).

Este autor como em geral todos os que reflectem sobre tradução teatral salientam a importância da adequação da tradução ao contexto, conceito que subdivide em contexto literário, social, moral, cultural, geográfico, histórico “...contexte de toute une civilisation présente à chaque point du texte sur la scène et dans la salle.” (1968:7).

O público espectador faz assim também parte deste conceito englobante de teatralidade que abrange todos os aspectos teatrais, desde as características do texto dramático, a sua linguagem, até ao texto performativo, a sua representação, sempre ligada a um determinado tempo histórico.

Também a este propósito Susan Bassnett (1991<sup>2</sup>) lembra que se o tradutor de teatro tem de traduzir para além do texto também aspectos de *playability*<sup>3</sup>, então o tradutor entra numa dimensão extra, na dimensão da performance, onde os conceitos se vão alterando com o tempo, com estilos de actuação ou ainda segundo os diferentes contextos nacionais.

Para além da mudança destes factores alguns autores referem ainda a questão da linguagem a usar na tradução de teatro. Xavier Bru de Sala (1990) considera que uma tradução envelhece mais depressa se for feita tendo em vista um público actual, do nosso tempo, e não se for feita segundo um modelo de língua mais clássico: “La difficulté réelle, quand on a choisi de viser le public théâtral, c’est de trouver un modèle linguistique qui puisse ne pas vieillir aussi rapidement que change la langue orale d’une époque.” (1990:42).

Segundo Heinz Schwarzinger (1990) o envelhecimento de uma língua dá-se de duas maneiras. Por um lado, no plano do léxico há palavras que caiem em desuso ou que se utilizam menos, por outro lado, o ritmo da língua também muda, sendo que o ritmo da língua é qualquer coisa de difícil apreensão quando se lê um texto; os textos de teatro são escritos para serem ditos, mas ao mesmo tempo vemo-los: “Or la rythmique d’une langue contemporaine est l’élément essentiel en traduction pour pouvoir toucher un public, pour réussir vraiment à faire passer un texte.” (1990:64)

---

<sup>3</sup> Como se confirma mais adiante Bassnett não concorda com este duplo papel atribuído ao tradutor de textos dramáticos.

Mais à frente considera que os autores escrevem peças originais e que essas são para a eternidade, mas: “Quand il s’agit de traduire, au contraire, nous sommes liés au temps. Le facteur temps, donc temps-espace, donc rythme, intervient à tous les niveaux de notre travail. Il faut avoir l’humilité de le reconnaître.” (1990:64).

As últimas afirmações tanto de Xavier Bru Sala como de Heinz Schwarzingler levantam dois tipos de questões, a questão da desactualização das traduções e, associada a esta, também a questão do estatuto do original versus estatuto da tradução.

Até há poucas décadas a obra original foi sempre considerada como tendo um estatuto superior relativamente à sua tradução, mas, têm sido vários os contributos a nível teórico e também prático desde a década de 70 que puseram em causa este dogma. Relembrem-se aqui os contributos dos estudos orientados culturalmente (Bassnett e Lefevere, 1990) e Reiß e Vermeer (1984) e das teorias polissistémicas (Even Zohar, 1978a e Toury, 1995), ambos mostrando a importância das traduções nas culturas receptoras até como formadoras de identidades. Também nos estudos orientados ideologicamente (Venuti, 2000) a tradução ganha novo estatuto, o estatuto de texto autónomo. A supremacia do texto original tinha também sido desafiada por Derrida (1985) e a sua teoria desconstrucionista e, influenciado por este último, também a abordagem canibalística (Arrojo, 1986) considera a tradução como texto autónomo, que absorve o texto de partida e o reproduz enriquecido com elementos indígenas. Também na abordagem paratradutiva (Baltrusch 2007-2009) se parte desta ideia de que origem e original perdem nulidade perante um mundo globalizado e em contante mudança.

Estas posições enquadram-se na corrente hermenêutica dos ET que por sua vez recebeu a influência dos escritos de Walter Benjamin (1923), que considera que é através da tradução que a obra revive e perdura.

Também Geir de Campos, tradutor para português brasileiro de múltiplos textos dramáticos, reflectindo sobre a tradução teatral, tomando para si palavras de Cermak (1970) e de Steiner (1977), afirma: “Mas a tradução não é mera substituição do texto original: é uma “re-criação” (Cermak), sendo “cada leitura, e portanto cada tradução, diferente de outra, cada qual partindo de um ângulo de visão diferente.” (1982a:16).

Estamos consonantes com esta ideia de que cada tradução é um novo renascer de um texto primeiro, um texto que corresponde a uma nova leitura inserida ou

consubstanciada num determinado momento histórico caracterizado por elementos de ordem política, social, cultural e estética e é também a análise desses elementos que está na base do presente artigo.

As novas traduções de textos já traduzidos no passado leva à outra questão levantada pelos teóricos que é a questão da desactualização das traduções. Os textos clássicos voltam a ser traduzidos e isto não acontece só com os textos dramáticos, mas com a literatura em geral, como romance, conto ou poesia. Como refere Áurea Rodríguez (1995), o sentido é algo que se constrói no texto e que pode variar segundo o público receptor, num espaço e tempo determinados: “De ahí que la obra maestra, la que vive perdurablemente y adquiere una significación en todo tiempo, necesita ser traducida de una generación a otra.” (1995:40).

Entendemos esta significação de que fala a autora como sinónimo de valor e daí que estas traduções nasçam da vontade de se apresentar um novo olhar, uma nova interpretação de textos considerados de interesse para a história ou cultura, tanto a nível universal como a nível de um povo em particular.

Lembra-se a este propósito a noção de refundição avançada por Santoyo (1989) que refere que a refundição, como actualização da língua de uma obra, acontece tanto a nível intralinguístico como interlinguístico, assistindo-se a uma renovação tanto a nível das obras ditas clássicas como das traduções. Esta refundição dá-se a diferentes níveis e graus, questão à qual se volta mais à frente.

De qualquer modo, tanto as novas traduções como as refundições a nível da obra dramática se justificam pela necessidade de que o público espectador aceda com facilidade ao que é dito.

Sobre a importância de uma linguagem actual nos textos dramáticos Jean-Loup Rivière faz uma síntese<sup>4</sup> afirmando “l'exigence de sentir la *signification actuelle* d'une pièce.” (1990:68). Esta “significação actual” tem também como objectivo que o público apreenda de imediato o que lhe é dito:

---

<sup>4</sup> Trata-se aqui de uma verdadeira síntese, pois Jean-Loup Rivière está no papel de moderador de um encontro sobre tradução teatral, Arles 1989, que deu luz ao livro *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire. Traduire le Théâtre* (1990) Arles: Actes Sud.

...nous savons tous qu'au théâtre le public doit saisir inconsciemment et immédiatement ce qui lui est dit; il n'a pas le temps de réfléchir à ce qu'il vient d'entendre, il faut que cela passe, que cela entre, sur-le-champ. Or une expression plus serrée, plus littéraire, est parfois moins immédiatement compréhensible. (Denis 1990:35)

Há nestas afirmações a junção de duas ideias sobre a linguagem do palco, não só a importância da sua actualidade, mas também a questão do uso de uma linguagem “não muito serrada”, não demasiado “literária” para aproximar e envolver o espectador mais facilmente e rapidamente na peça. Concordamos com a importância destes dois aspectos na linguagem do palco, questão que se retoma mais à frente quando se delinea o que esse entende por teatralidade.

Assim, o público espectador ocupa uma posição diferente relativamente ao público leitor de um livro, pois este último pode decidir quando parar, quando reflectir, e até consultar livros de referência se necessitar de esclarecimentos. Os ajustes a fazer para alcançar um rápido entendimento dependem também sempre, como ficou exposto atrás, das normas literárias que prevalecem numa determinada comunidade linguística num dado momento. Esta distinção entre dois públicos, o público leitor e o público espectador conduz de novo à questão da dupla condição do texto dramático:

The double status of drama as verbal text (for the reader) and audiovisual experience (for the spectator) means that the translator of plays, unlike someone translating novels or poetry, deals not only with two languages, but also with two audiences. Under such circumstances, the central question for him must be: how can the needs of both receptor groups (readers/spectators) be combined with a relatively faithful rendering of the source text? (Törnqvist 1991:11)

Esta questão da necessidade do tradutor de teatro servir ao mesmo tempo “as necessidades” de dois grupos de receptores leitores e receptores espectadores leva à imagem de “labirinto” enunciada anteriormente. De facto, Bassnett, no seu artigo “Still trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” (1998), lembra que as dificuldades de traduzir teatro têm gerado muitas críticas. Acusam-se as traduções de serem

ou demasiado literais, não passíveis de performance ou demasiado livres e com desvios do original. A autora refere que se usa com frequência os termos *performability* ou *speakability* para caracterizar textos dramáticos, mas também para criticar traduções de textos dramáticos, acrescentando que estes termos não têm credibilidade, pois não se deixam definir com precisão: “The task of the translator is to work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else. Searching for deep structures and trying to render the text ‘performable’ is not the responsibility of the translator.” (1998:105).

Esta posição de Bassnett é criticada por William Gregory (2010), comediante e tradutor de teatro, que defende que a *jouability* de um texto não reside nem num subtexto psicológico nem numa expressão fluente e natural. Concorda com Bassnett que *performability* (*jouability*) tem sido usado abusivamente na teoria e na prática da tradução teatral, mas considera que o debate sobre este tema assenta num mal-entendido, um erro de denominação do *potencial dramático* inerente ao texto teatral e que uma melhor compreensão do trabalho do comediante pode permitir ao tradutor melhorar a tradução. Limita o termo *jouability* ao conteúdo e à natureza dos diálogos traduzidos e à capacidade de esses textos serem declamados por um comediante, questão que considera tão antiga como a própria traductologia: “Plus récemment, cette notion, également connue en anglais sous les noms de *speakability*, *actability*, *brethability* et *playability* (caractère oralisable, interprétable, respirable et jouable) a pris le sens de «facilité d’énonciation”. (Gregory 2010:14).

Rejeita esta ideia de facilidade na enunciação que corresponde também ao conselho dado aos tradutores de traduzirem de forma “natural”, por preocupações de *jouabilité*:

Cela suppose que la «jouabilité» d’un texte peut se mesurer à l’aune de l’aisance avec laquelle il peut être joué instinctivement, naturellement, sans effort. Or je crois que la force d’un texte dramatique, qu’il s’agisse ou non d’une traduction, réside non dans la facilité avec laquelle il peut être joué mais plutôt dans l’effet qu’il peut avoir au moment de la représentation. (...) Ce n’est pas à l’aune de la «jouabilité» qu’il faut juger les textes de théâtre et leurs traductions, mais à celle de leur potentiel dramatique. (Gregory 2010:18)

Gregory prefere assim falar em *potencial dramático* para analisar ou avaliar os textos de teatro e as suas traduções. Ressalva que o tradutor não deve tomar o papel do actor, mas sim o do autor do texto e tentar deixar no texto as características que estimularão o actor na sua própria criatividade. Dá ao tradutor de textos de teatro o conselho de se envolver no mundo teatral, de aprofundar o conhecimento das convenções próprias das culturas envolvidas neste género e de tratar cada texto de forma individual.

Temos nestas últimas posições, tanto de Gregory como mais atrás de Bassnett, a dualidade do teatro também reflectida no modo como os especialistas se posicionam sobre a tradução deste tipo de texto. Se estão mais ligados à tradução para a imediata representação, como é o caso de William Gregory, focam as suas atenções no texto traduzido a declamar, se estão mais ligados à teoria da tradução e aos seus contributos para o tradutor, como Bassnett, focam as suas atenções no texto traduzido para publicação.

Não podemos esquecer que, na sua prática diária, muitos tradutores tentam permanentemente ultrapassar esta dualidade. Ao falar da tradução de teatro para ser publicado Manuel Vieites (2005) afirma que a tradução não pode ser só correspondência entre textos: “A cuestión (...) ten moito que ver coa oralidade do texto, coa súa dimensión fónica e prosódica, coa súa emisión virtual, pois máis alá das necesidades que poida formular un dramaturxista ou un director de escena, os simples lectores e lectoras debemos oír o texto, e todo canto oímos debe ter sentido.” (p.189).

Estas questões da dualidade e do modo como se pode contribuir para que o tradutor ultrapasse as dificuldades “labirínticas” são equacionadas por Bassnet (1991) que propõe que este se concentre na função do texto a traduzir. Adopta a nomenclatura muito usada neste âmbito *performance-oriented* e *reader-oriented translation* para distinguir os dois tipos de tradução, a tradução para o palco e a tradução para leitura. Santoyo (1989) toma também esta nomenclatura para defender a ideia de dois tipos de tradução na tradução teatral. No artigo “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología” in *Cuadernos de Teatro Clásico* (1989) defende que existem realmente só duas estratégias tradutivas: *reader-oriented* e *performance-oriented* designando-as como *estrategia de lectura* e de *escenario*, que traduzimos como estratégia de leitura e estratégia de representação e que doravante usamos.

Consideramos esta distinção muito útil como princípio orientador para o tradutor teatral e também em termos de análise tradutiva. Santoyo, apesar de lembrar que as variantes

formais que qualquer tradução pode tomar são quase infinitas, ensaia uma tipologia. Assim dentro da tradução para leitura diferencia as traduções directas (feitas da língua origem), traduções indirectas (feitas a partir de outra tradução), traduções completas (de toda obra), traduções parciais ou incompletas (de determinadas partes da mesma). Como estratégia aponta a transliteração (tradicionalmente conhecida como tradução literal) que procura exclusivamente a equivalência interlinguística e que subdivide em transliteração interlinear (o original precede a tradução linha a linha) e transliteração paralela (original e tradução são apresentadas em páginas paralelas). A refundição, como se mencionou atrás, é um processo que pode acontecer dentro da mesma língua, mas também entre duas línguas diferentes e consiste numa actualização sobretudo nos planos gráficos e lexicais.

Santoyo afirma que as refundições, mais frequentes a nível intralinguístico, são principalmente a nível semiológico, no léxico e na grafia, pois são estes que sofrem maior evolução na diacronia da língua. Refere ainda que as refundições dramáticas são menos frequentes do que as poéticas ou narrativas, mas existem: “No hay lengua ni literatura que pueda sustraerse a esta práctica, porque una y otra son en cada momento producto de ese mismo transcurso cronológico.” (1989:101).

Dentro das traduções feitas para a representação distingue as seguintes categorias: Versão, que tem como único objectivo a encenação, transferindo outros códigos para além do oral e que tem a limitação acrescentada de uma completa dependência oral e da transitoriedade na transmissão da palavra; *Traslado* ou tradução literal, estratégia que faz parte de uma acção bipolar na qual participam dois agentes, tradução interlinguística (do tradutor que tivesse competência na língua de partida) à qual se seguiria uma elaboração intralinguística convertendo assim o traslado em texto teatral meta; adaptação, que tem como objectivo uma adequação a uma cultura meta, podendo-se falar aqui em adaptação ou até em reescrita, conforme o grau e a intensidade na alteração textual (Santoyo 1989:103).

Sobre esta questão da definição de adaptação teatral tem interesse a distinção que Noemí Pazó González (2002) adopta no seu estudo *A Función da Traducción no Desenvolvemento do Mapa Teatral Galego. Unha Achega:1960-1978* e que a autora toma de Gérard Denis Farcy

(1993)<sup>5</sup>. Farcy fala em adaptologia ou a ciência da adaptação<sup>6</sup> no sentido lato do termo, diferenciando entre adaptação produção e adaptação produzida e distinguindo adaptação *strictu sensu* e adaptação *latu sensu*, segundo a proximidade ou o afastamento do material adaptado:

...l'adaptation *strictu sensu* s'efforce d'être "fidèle" sur plusieurs plans: substance du contenu, forme de l'expression (esthétique, spécificités génériques), ou le plus souvent sur le seul plan de forme du contenu (histoire ou personnages). A l'inverse, les distances prises sur ces plans – et tout particulièrement avec l'histoire susceptible d'être réduite à son noyau ou brouillée par une autre modalization – permettent de qualifier l'adaptation *latu sensu*. (Farcy 1993:391 apud González 1992:72).

Sobre o conceito de adaptação mínima adianta: "...l'adaptation minimale se contente de n'intervenir que sur un niveau et/ou à moindres frais: changer les anthroponymes ou les coordonnés spatio temporelles (forme du contenu), décaper le langage (forme de l'expression)..."

Voltando à proposta de tipologia de Santoyo (1989) abordada atrás, esta é adoptada por Raquel Merino (1994) no seu estudo *Traducción, tradición y manipulación, Teatro inglés en España 1950-1990*, onde a autora começa por lembrar o papel essencial da importação de textos dramáticos através da tradução. A tradução de teatro estrangeiro e de literatura em geral são um facto em todos os países e contribuem para o volume de teatro representado, para a importação de novos modelos teatrais que frequentemente acabam por renovar os teatros nacionais. Esta constatação é retomada recentemente por Françoise Wirth (2010): "... le théâtre se nourrit de traductions. Il suffit pour s'en convaincre de prendre au hasard le programme d'une saison théâtrale pour constater le nombre de textes traduits à l'affiche." (2010:3).

Ainda sobre a distinção adoptada de dois tipos de tradução teatral, afirma Raquel Merino:

<sup>5</sup> *Poétique 96* (1993), pp.387- 414.

<sup>6</sup> Este autor está a referir-se a adaptações não só teatrais, mas também a outros campos como os da música, pintura, poesia, etc.

En las ediciones de lectura se trata el texto como literatura, sobre todo cuando dicho texto lleva la firma de un dramaturgo consagrado. A este talante respetuoso para con el original se une, no sólo la cualificación de traducción que frecuentemente encabeza las ediciones de lectura, sino un texto meta que tiende a ajustarse al original de forma sistemática. (1994:56).

Por outro lado, as edições cénicas encontram-se geralmente em edições dedicadas especificamente ao teatro, os autores da tradução podem ser conhecidos e o seu nome destacar-se no livro, “en algunos casos, es un personaje famoso y apreciado en el sistema teatral de llegada” e ainda é frequente encontrar algumas edições cénicas que apresentam explicitamente o texto meta como produto tanto de um processo de transferência interlinguística como de adaptação do texto à cena, na verdade este trabalho intralinguístico posterior à própria tradução, parece atrair mais a atenção do público espectador em geral. (1994:57).

Este tipo de publicação inclui muitas vezes extractos de críticas, publicadas na imprensa, referências biográficas a qualquer dos autores, uma introdução escrita pelo autor meta e até referências à produção dramática de qualquer dos dois autores (original e meta).

Merino adopta esta distinção de dois tipos de tradução de textos dramáticos, referindo que no seu estudo se vai cingir à análise do texto escrito, sem detrimento da sua representação: “Quizá sea el momento de insistir en que el texto escrito y publicado, accesible al lector, al crítico, al literato, al traductor, y al traidor, es el único susceptible de un estudio en profundidad, puesto que es la página impresa la que como elemento clave utilizan los profesionales del teatro.” (1994:39).

Defende assim a ideia de que é necessário estudar o texto dramático traduzido e publicado, que funciona ou funcionou como tal na sociedade em que surge e que se refere a um texto original de que presumidamente é equivalente. Esta ideia do texto como único elemento que perdura é também defendida por outros autores, como por exemplo Törnqvist (1991), que considera que o texto é o único denominador comum, enquanto a performance é perecível o texto perdura; ou ainda Schwarzingger (1990) ao mencionar o papel do tradutor na cadeia teatral: “Il faut aboutir à ce que le livre reste le témoin premier

et nécessaire de toute création théâtrale.” (1990:99). Também Zuber-Skerritt<sup>7</sup> (1988) adianta: “Whereas the published drama text remains irrevocable and permanent, each theatre performance based on this text is different and unique.” (1988:485).

A questão discutida nas últimas páginas sobre a divisão entre tradução para publicação e tradução para representação, embora considerada como útil no presente estudo em termos de análise metodológica, como se afirmou anteriormente, não pode na nossa opinião ser considerada em termos de divisão estanque.

Seguimos aqui a noção de protótipos defendida por Snell-Hornby (1995<sup>2</sup>), noção que foi aplicada pela autora para distinguir entre tipos de textos, mas que se considera poder ser transposta para este âmbito da análise das traduções para publicação e para representação:

...the prototypology, a dynamic, gestalt-like system of relationships, whereby the various headings represent an idealized, prototypical focus and the grid-system gives way to blurred edges and overlapping. Blend-forms are part of the conceptual system and not the exception. Whereas the typology aims at separation and sharp delimitation, the prototypology aims at focussing and at subtle differentiation. (Snell-Hornby 1995<sup>2</sup>:31).

Snell-Hornby rejeita aqui a ideia de separação rígida entre tipos de texto acentuando que as diferenças existentes são mais a nível de grau, de transição entre um tipo e outro de texto e até em alguns casos de sobreposição entre os dois.

Considera-se, no presente artigo, que as transições e sobreposições mencionadas por Snell-Hornby ocorrem também muitas vezes nas estratégias usadas pelos tradutores tanto nas traduções para publicação como nas traduções para representação, como estudos de análise interlinguística demonstram<sup>8</sup>. Defende-se ainda que as estratégias tradutivas estão intimamente ligadas à noção de teatralidade ou *potencial dramático* exposta pelos vários autores nomeados atrás, noção essa que interessa operacionalizar. Esta operacionalização é útil não

---

<sup>7</sup> Este autor publicou entre outras obras o livro *Page to Page: Theatre as Translation* (1984) considerado uma referência importante no âmbito dos estudos sobre tradução de textos dramáticos, principalmente no que diz respeito à tradução para a representação.

<sup>8</sup> Vid. Mota, E. (2013).

só para a reflexão sobre a tradução de textos dramáticos em geral, mas também para a análise prática de comparação de textos dramáticos entre pares de línguas.

Fazendo uma síntese do que ficou patente quanto ao que se entende por teatralidade pode afirmar-se que esta se consubstancia numa linguagem gestual/corporal, numa linguagem com um determinado ritmo, numa linguagem imagética e numa linguagem actual.

Toma-se no presente artigo a noção de teatralidade composta por estes diferentes elementos caracterizadores. Assim a linguagem gestual/corporal entende-se como estando perceptível nas indicações cénicas aos actores; a linguagem com um determinado ritmo é estudada tendo em conta questões suprasegmentais e de organização estrutural dos diálogos; a linguagem imagética está visível nas escolhas semânticas, como idiomatismos, metáforas, etc.; e a linguagem actual está também patente nas escolhas semânticas e nos níveis de língua eleitos em contextos específicos.

Está-se, no entanto, aqui consciente que a divisão da linguagem nestes diferentes elementos é uma divisão um pouco artificial e que somente se justifica por ser útil para a análise prática. Também muitas estratégias tradutivas caracterizam ao mesmo tempo mais do que um destes aspectos da linguagem como, por exemplo, o recurso a idiomatismos, que tanto pode representar uma linguagem actual (uso de expressões em voga) ou ainda configurar uma linguagem imagética.

Apesar da teatralidade ser, em geral, mais considerada na tradução para representação acreditamos que esta está também presente nas traduções para publicação, estando-se assim em consonância com os autores/tradutores que defendem, como Manuel Vieites, citado atrás, que também na leitura há uma emissão virtual através da dimensão fónica e prosódica e que os leitores ouvem o texto e tudo o que ouvem deve ter sentido. Também Ryngaert (1992) afirma sobre a leitura do texto dramático:

Ler um texto dramático é uma operação que se basta a si própria, à margem de qualquer representação concreta, embora se entenda que não se cumpre independentemente da construção de uma encenação imaginária e da dinamização de processos mentais como em qualquer outra prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto «a caminho» do palco. (1992:36).

Esta encenação imaginária e a ideia de que o texto está a caminho do palco faz-nos considerar que também o tradutor da obra dramática para publicação “siendo consciente de que está destinada para ser representada, la representa en su imaginación”. (Rodríguez 1995: 41), trabalhando com o *potencial dramático*<sup>9</sup> sempre presente e, sendo assim, também o texto traduzido para publicação evidencia essa especificidade.

### Referências bibliográficas

BASSNETT, Susan (1985) “Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, pp.87-103.

BASSNETT, S. (1991<sup>2</sup>) “Translating dramatic texts”, in Bassnett, S., (1991<sup>2</sup>), *Translation Studies*. London: Routledge, pp.120-132.

BASSNETT, Susan (1998) “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, in Susan Bassnett e André Lefevere (1998) *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.90-108.

BENHAMOU, Anne-Françoise (1990) “Texte et Théâtralité”, in Monod, Sylvère (préparation) (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*, Arles 1989: Actes Sud, pp.71-72. (Intervenção em Mesa-Redonda).

BRU de SALA, Xavier (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (préparation) (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire, Traduire le Théâtre*. Arles 1989: Actes Sud, pp.41-68). (Intervenção em Mesa-Redonda).

CAMPOS, Geir (1982a) *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral. Tradução & Comunicação 1*, Faculdade Ibero-Americana de São Paulo, São Paulo: Editora Álamo.

DENIS, Lily (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (préparation), (1990), *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles 1989: Actes Sud, pp. 41-68. (Intervenção em Mesa-Redonda).

DÉPRATS, Jean-Michel, (1990) “Texte et Théâtralité”, in Monod, Sylvère (préparation), (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*., Arles 1989: Actes Sud, pp.75-79. (Intervenção em Mesa-Redonda).

FARCY, Gérard Denis (1993) “L’adaptation dans tous ces états”, in *Poétique* 96, pp. 387-414.

GONZÁLEZ, Noemi Pazó (2002) *A Fúnción da Traducción no Desenvolvemento do Mapa Teatral Galego. Unha Achega: 1960-1978*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

---

<sup>9</sup> Usamos *potencial dramático* como sinónimo de teatralidade, como se referiu já anteriormente.

- GREGORY, William (2010) “«Jouabilité»: un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible?”, in *Traduire, revue française de la traduction, Traduire pour le Théâtre*, n.º 222, Junho 2010, Paris: SFT, pp.7-21.
- MERINO ÁLVAREZ, M. Raquel (1994) *Traducción, tradición y manipulación, Teatro inglés en España 1950-1990*. Léon: Universidade de Léon.
- MOTA, Eduarda (2013). *Der gute Mensch von Sezuan de Bertolt Brecht: Análise Tradutiva e Paratradutiva das Traduções para Língua Portuguesa*. (Tese de doutoramento). Universidade de Vigo, Espanha.
- MOUNIN, G. (1968) “La traduction au théâtre”, in *Babel*, 14 (1), 1968, pp. 7-11.
- RIVIÉRE, Jean-Loup (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (préparation) (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles 1989: Actes Sud, pp. 41-68. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- RODRÍGUEZ, Áurea Fernández (1995) “El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral”, in Lafarga, Francisco e Dengler, Roberto (eds.) (1995) *Teatro y Traducción*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, por, pp. 37-46.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991) *Introduction à l'Analyse du Théâtre*. Paris: Bordas. Tradução para português de Carlos Porto (1992): *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: Edições Asa.
- SANTOYO, J.C. (1989) “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de Tipología”, in *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, n.º 4. Madrid: Companhia Nacional de Teatro Clásico, pp. 95-112.
- SCHWARZINGER, Heinz (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (préparation), (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles 1989: Actes Sud, pp. 41-68. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- SNELL-HORNBY, Mary (1995<sup>2</sup>) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Co.
- TÖRNQVIST, Egil (1991) *Transposing drama, Studies in Representation*. London: Mac Millan Education, LTD.
- UBERSFELD, Anne (1977/1982) *Lire le Théâtre*. Paris: Messidor Éditions Sociales.
- VIEITES, Manuel F. (2005) “Traducir para o Teatro. Âmbito e Niveis na Xustificación das Traducións”, in *Viveversa, Revista Galega de Tradução*, n.º 11, 2005, pp.183-194.
- WIRTH, Françoise (2010) “Éditorial”, in *Traduire, revue française de la traduction, Traduire pour le Théâtre*, n.º 222, Junho 2010, Paris: SFT, pp.3-6.
- ZUBER-SKERRIT, Ortrun (1984) *Page to Page: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- ZUBER-SKERRIT, Ortrun (1988) “Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science”, in *Meta*, XXXIII, 4, 1988, pp.485-490.