



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

TRADUÇÃO DO TEATRO ESPANHOL: PROBLEMAS, ESTRATÉGIAS E SOLUÇÕES NA TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS DE *EL RETRATO VIVO*

Danielle Theodoro Olivieri (UFRJ)
Rafaela Iris Trindade Ferreira (UFRJ)
Miguel Angel Zamorano Heras (UFRJ)

Resumo

O presente trabalho se enquadra nas atividades do grupo de pesquisa ETTE (Estudos e Traduções do Teatro Espanhol/UFRJ) e refletirá sobre a experiência no processo tradutório da obra *El retrato vivo*, de Agustín Moreto, traduzida ao português por Danielle Olivieri (UFRJ) e Rafaela Ferreira (UFRJ), que se publicará brevemente no site *moretianos.com* do grupo de pesquisa PROTEO, da Universidade de Burgos, e no livro *Teatro Breve do Século de Ouro* (em preparação pelo grupo ETTE). Nosso objeto de estudo levará em conta características formais e tipológicas do teatro barroco espanhol, cujo traço mais marcante que o constitui é a composição polimétrica e o diálogo em verso. Acreditamos que posição do tradutor deve assumir a singularidade estética de ditas obras e elaborar estratégias que evitem um excessivo servilismo à clarificação do sentido e a sua série correlacionada de tendências deformadoras do original, como os alongamentos, os empobrecimentos qualitativos, etc. (BERMAN, 2007). Portanto, através da tradução da obra *El retrato vivo*, pretendemos mostrar que o processo tradutório de teatro breve espanhol do Século de Ouro vai além do plano puramente linguístico, pois se relaciona diretamente ao plano textual, numa dimensão pragmática que envolve perspectivas temporais e mudanças culturais. Para isso, adotamos como nosso referencial teórico os estudos de Berman (2007), Zamorano e Couto (2015), Lobato (1991), entre outros estudiosos.

Palavras-chave: Tradução comentada. Teatro do Século de Ouro. Estratégias de tradução.

Introdução

Moreto, considerado um dos principais dramaturgos do chamado “ciclo de Calderón de la Barca” (RUIZ RAMÓN, 2000), se destaca em obras de gênero cômico, como a comédia urbana e o *entremez*, gênero no qual se insere *El retrato vivo*. Ademais, o teatro de Moreto foi um dos mais representados do Século de Ouro, sobretudo no século XVII, que corresponde ao ápice de sua produção dramática. No entanto, por volta de 1669, quando morre Moreto, as representações tornaram-se menos frequentes. Somente no século XVIII, o teatro moretiano volta ganhar prestígio nos corraís de comédia e se destaca junto ao de Calderón de la Barca e Lope de Vega, por exemplo.

Dessa forma, quatro de suas comédias figuram entre as 42 obras mais representadas em Madrid no século XVIII. Algumas das mais importantes são: *El desdén, con el desdén*, com 112 representações; *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, com 59 representações; *Primero es la honra* com 37 representações, *El lindo don Diego*, que se representa 18 vezes; *Trampa adelante*, com 30 representações e, por fim, *La fuerza de la ley*, com 14 representações. No entanto, embora Moreto seja um dos principais dramaturgos do Teatro do Século de Ouro, ainda é pouco conhecido e estudado pelo hispanismo brasileiro, o que se comprova pela ausência de traduções de suas obras ao português. Sendo assim, acreditamos que a presente tradução contribuirá não só para divulgar as obras de Moreto, mas também para preencher uma lacuna nos estudos hispânicos do Brasil.

A tradução da obra em questão levou em conta características formais e tipológicas do teatro barroco espanhol, cujo traço mais marcante se centra na composição polimétrica do diálogo em verso. Consideramos que, desde a perspectiva de Berman (2007), a posição do tradutor deve assumir a singularidade estética de ditas obras e elaborar estratégias que evitem um excessivo servilismo à clarificação do sentido e a uma série de tendências deformadoras do original correlacionadas, como alongamentos, empobrecimentos qualitativos, etc. Em suma, optamos, nesta tradução, pela valorização da forma, com seus efeitos rítmicos e sonoros, além do sentido. Nossa tradução, ademais, tem como finalidade a edição, isto é, a circulação da obra para o público leitor, o que acaba influenciando determinadas escolhas ao longo do processo de tradutório.

El Retrato Vivo e a tradução

El retrato vivo narra a história de Juan Rana, um homem ciumento casado com Bernarda Ramirez, ou Dona Juana. Esta, cansada dos cuidados excessivos do marido, decide se vigiar por meio de uma burla. Bernarda, sabendo da condição de tonto de Juan Rana, o faz acreditar que é uma pintura e o coloca dentro de uma moldura, o que o deixa lisonjeado. Sendo agora um retrato vivo, Juana Rana não pode se mover, nem sequer expressar alguma reação. Diante de tal situação, Bernarda aproveita para ser cortejada por seus amantes.

A obra descrita se enquadra dentro do gênero entremez. O entremez, segundo o Dicionário de Autoridades, pode ser definido como uma representação breve, jocosa e burlesca, que se insere frequentemente entre um ato e outro da comédia, com o objetivo

de divertir e alegrar o público. Asensio (1970), por sua vez, o entende como um gênero popular que abarca histórias oriundas da imaginação coletiva cuja originalidade não reside na matéria, mas sim no modo de enfoque, no repertório dos personagens cômicos e na tonalidade do diálogo (ASENSIO, 1970, p. 19). Ambas definições identificam o entremez como um subgênero dramático de caráter cômico que, diferentemente da Comédia Nueva, cujo decoro moral é mais observado, está com frequência impregnado de um espírito crítico, burlesco e satírico. (CASTILLA, 2007, p. 16.). Considerando tais fatores, Agostini afirma que um dos traços principais dos entremezes é o jogo entre realidade e aparência, ilusão e verdade (AGOSTINI, 1964, p. 293). Além disso, de acordo com Asensio, o entremez se caracteriza pela presença de personagens que misturam seriedade e comicidade, que contemplam ao mesmo tempo o riso irônico e a simpatia benévola (ASENSIO, 1971, p. 101.)

El retrato vivo, além de possuir características inerentes ao gênero entremez, também apresenta uma estrutura composta de diálogos em 180 versos rimados. Em relação à questão métrica, a obra é constituída de versos partidos e irregulares. Lobato (1991), em sua análise sobre obras de teatro breve de Moreto, Calderón de la Barca e Quiñones Benavente, afirma que nenhum dos três autores se contenta com as formas métricas estáveis da tradição, já que introduzem novas combinações, as quais poderíamos considerar como uma versificação irregular. (LOBATO, 1991, p. 125)

A métrica irregular já pode ser observada logo no início da obra, em um diálogo entre Bernarda e a mulher 2ª, no qual comentam sobre a burla que a mulher de Juan Rana (Bernanda) está preparando ao marido.

Obra original:

VALIENTE	¡Sea Dios loado! Ya sé que está fuera tu cuidado, Juan Rana digo. Quiero regalarte.	65
COSME	¡Bien digo que estoy en otra parte!	

Obra traduzida:

VALENTE	Deus seja louvado! Já sei que está fora o seu amado, Juan Rana, digo. Quero te agradar.	65
COSME	Então digo que estou em outro lugar!	

No exemplo citado, foi possível manter na tradução ao português a rima emparelhada, além de a ordem sintática em quase sua totalidade, tal qual no original. No entanto, em outros momentos da obra, manter a ordem dos elementos da sentença presentes na versão original gerou dificuldades ao longo do processo. Por conta disso, optamos por recorrer à inversão sintática, com o objetivo de preservar o efeito sonoro, além de manter o sentido. Como se pode observar no exemplo a seguir, optamos por inverter a ordem os elementos sintáticos nos dois últimos versos.

Obra original:

COSME	Pues, ¿pintáis con a lo que las personas?
PINTOR	Es que lo gasto cuando pinto monas. Ya está enmendado, y porque su trasunto se seque, al sol le cuelguen luego al punto.

Obra traduzida:

COSME	Então, você pinta as pessoas em tons avermelhados?
PINTOR	É o que gasto quando pinto embriagados. Já está consertado, e para que seco fique o seu retrato, que ao sol seja pendurado.

Além da questão rítmica, a língua espanhola representou outro desafio nesta tradução. Por pertencer ao teatro do Século de Ouro e, portanto, estar escrito em estilo barroco, no espanhol do século XVII, foi necessário relacionar dois momentos

idiomáticos no processo tradutório: a realização de uma tradução intralinguística (JAKOBSON, 1970) – do espanhol do século XVII para o espanhol atual, mediante perífrases aproximativas – e a posterior tradução da língua de origem para a língua de chegada – do espanhol atual para o português atual.

Para auxiliar nesse processo de tradução intralinguística, uma das ferramentas utilizadas foi o Dicionário de Autoridades da língua espanhola, disponível no *site* de *Real Academia Española*. Apesar de tal dicionário contemplar verbetes de parte do século XVIII (1726 a 1739), se trata de uma data mais próxima à do período em que foi escrito *El Retrato Vivo*, o que permitiu uma maior aproximação linguística, se comparado aos dicionários atuais da língua estrangeira. Esse recurso permitiu o esclarecimento de determinados itens lexicais, uma vez que contém definições que os dicionários contemporâneos não abrangem.

Devemos levar em conta que a obra pertence ao gênero *entremez*, que faz parte do teatro breve cômico. Portanto, a tradução deve considerar a manutenção dos efeitos cômicos presentes na obra. Entretanto, em um primeiro momento, a visualização cênica de alguns trechos e, conseqüentemente, a comicidade contida neles não produziu o mesmo efeito devido à linguagem distante da atual. Por conta disso, a realização da tradução intralinguística – do espanhol do século XVII para o espanhol atual – permitiu a visualização com maior clareza do que ocorre em cada cena. Essa visualização proporcionou uma melhor compreensão da obra e se tornou um recurso de fundamental importância no processo tradutório.

Cabe ressaltar que o objetivo da tradução da obra em questão não está voltado para uma possível representação, mas para fins de edição. Segundo Zamorano e Couto (2015), a tradução voltada para a edição leva-nos a considerar duas dimensões – superfície e tempo –, diferentemente do que ocorre em uma tradução voltada para encenação, em que o tradutor deve considerar as dimensões superfície, tempo e espaço. A finalidade editorial é responsável por influenciar as escolhas realizadas no processo tradutório, que provavelmente seriam diferentes caso o objetivo inicial fosse o de encenação.

Embora a visualização da cena tenha sido um recurso eficaz ao longo do processo tradutório, nem sempre foi possível aplicá-lo, tendo em vista que a obra é permeada de sentidos obscuros. A princípio, tratamos de tornar esses sentidos mais claros, de forma a facilitar a compreensão da obra no todo. No entanto, de acordo com Berman (2007), a posição do tradutor deve assumir a singularidade estética das obras e

elaborar estratégias que evitem um excessivo servilismo à clarificação do sentido e a uma série de tendências deformadoras do original correlacionadas, como alongamentos, empobrecimentos qualitativos, etc. (BERMAN, 2007).

A tendência à clarificação pode carregar um efeito negativo, na medida em que o tradutor modifica o jogo propositalmente polissêmico do original numa simplificação, acarretando um sentido monossêmico, isto é, define/explicita algo que originalmente está indefinido/obscuro. Acreditamos que, neste tipo de peça, o sentido é um efeito da forma e a operação mais delicada para traduzir os efeitos de sentido do texto original consiste em resgatar efeitos rítmicos e sonoros, sem os quais as características da peça barroca se perderiam. Dessa forma, buscou-se um equilíbrio entre a tendência etnocêntrica, inconscientemente inerente às traduções, mas criticada por Berman (2007), com uma tendência compensadora que mantenha, ou tente pelo menos, os valores formais da rima sem sacrificar a equivalência de sentido.

No trecho a seguir, o mensageiro, participando da burla, aparece com uma carta supostamente enviada por Juan Rana à sua mulher Bernarda. Na cena, estão presentes, além de Bernarda e o mensageiro, Juan Rana e os amantes de sua mulher. Trata-se, na realidade, de uma carta falsa enviada com o objetivo de exaltar a tolice do marido, que acredita tê-la de fato enviado à esposa.

Obra original:

BERNARDA	“Yo maté, señora, las perdices que ese hombre lleva ahora. Yo las cacé, mas él las lleva a cuestras. 95 Y aunque daba la pólvora respuestas, de las respuestas no murieron juntas, porque solo murieron de preguntas. Ambas van con las patas coloradas para que no las trueque en las posadas; 100 de otro color aquí no se han hallado, perdóname si el tuyo no he encontrado, la culpa te echa a ti, pues no me dices qué color es el tuyo en las perdices. A Dios que te haga madre y luego abuela. 105 Tu marido, Juan Rana, en la Zarzuela”.
----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Obra traduzida:

BERNARDA

“Eu matei, senhora,
as perdizes que esse homem leva agora.
Eu as cacei, mas ele as leva nas costas. 95
E mesmo que desse a pólvora respostas,
das respostas não morreram juntas,
porque só morreram de perguntas.
Ambas vão com as patas coloridas
para que não as troque nas pousadas; 100
outra cor aqui não foi achada,
desculpe se a sua não foi encontrada,
mas você tem a culpa, pois não diz
que cor prefere na perdiz.
Deus te faça mãe e também avó. 105
Seu marido, Juan Rana, na Zarzuela.

Como se pode perceber, a tradução ao português preservou, de certa forma, a obscuridade existente na obra original, ademais de ter mantido, na medida do possível, os efeitos rítmicos e sonoros destacados no trecho em questão.

No âmbito linguístico, podemos analisar a tradução do verbo “creer”, que aparece em inúmeros momentos na obra. Primeiramente, pensamos em duas possíveis traduções para a palavra: crer e acreditar. A primeira, segundo a nossa percepção como falantes de língua portuguesa, normalmente é empregada em textos de registro mais formal e/ou religioso; já a segunda, é mais produtiva/frequente na língua e está presente com valor epistêmico em variados contextos. No trecho a seguir, a primeira ocorrência do verbo se deu em sua forma no infinitivo (“creer”), a segunda, no pretérito perfecto (“ha creído”) e a última no gerúndio (“creyendo”). Considerando que se trata de uma obra que utiliza uma linguagem mais rebuscada, com inversões sintáticas, abundantes metáforas, entre outros recursos retóricos, optamos por traduzir o verbo para “crer” em português. Entretanto, a sua forma no passado (“creu”) apresenta baixa frequência de uso, além de, no contexto em questão, romper com a sonoridade/rima que se combina com o verso seguinte. Desta forma, neste caso específico, preferimos traduzir “ha creído” por “acreditou”.

Obra original:

Para lo cual, amiga, fue el motivo dar yo a entender que su retrato al vivo se me antojaba, conque al mentecato	20
le hizo un pintor creer que es el retrato de sí mismo. Y como esto lo ha creído, desde hoy dentro de un marco está metido, y se está sin moverse en la postura	25
que él le dejó, creyendo que es pintura. Y es risa el verle, porque en todo el día no ha dicho desde allí “esta boca es mía”.	

Obra traduzida:

Isso foi, amiga, o motivo para dar a entender que seu retrato vivo eu desejava, assim ao tolo	20
um pintor fez crer que é um retrato de si mesmo. E como nisso acreditou, desde hoje dentro de uma moldura se confinou, e está imóvel na postura	25
que o deixou, pois creê ser pintura. E o engraçado é vê-lo nesta situação, pois não pôde demonstrar sua insatisfação.	

No que tange os aspectos culturais presentes na obra, consideramos os estudos de Berman (2007), Venuti (2002), Schleiermacher (2010) e García (1996). Schleiermacher (2010) considera que o tradutor deve conduzir o leitor ao autor, isto é, ao estrangeiro, e não aproximá-lo de sua própria cultura. Partindo dessa mesma visão, Berman (2007) e Venuti (2002) apontam para uma forte tendência a uma tradução de caráter etnocêntrico, que leva em consideração a valorização da cultura do tradutor, produzindo, desta forma, uma tradução domesticadora. Para Berman (2002), esse tipo de tradução consiste em trazer “tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2002, p. 28). Portanto, pode-se afirmar que traduzir não se trata apenas de uma questão intralinguística e interlinguística, mas também de um fator intersemiótico, isto é, a tradução não se concentra apenas na saída de uma língua e entrada em outra, mas também no envolvimento de questões culturais inerentes às obras (MARTÍNEZ, 1996, p. 186).

A partir dessa visão, optamos por privilegiar o que se considera tradução estrangeirizante, isto é, a tradução que valoriza a cultura do estrangeiro, que faz com

que o leitor seja levado à cultura do autor, e não o contrário. Em *El Retrato Vivo*, é citada, em determinado momento, uma dança típica espanhola dos séculos XVI e XVII chamada *villano*. Em nossa tradução, decidimos manter a referência à dança, uma vez que traduzi-la para a nossa cultura implicaria em perda de um importante traço pertencente à cultura do país e do século em questão.

Em outro momento, aparece o nome de uma das personagens, Bernanda, a mulher da Juan Rana, como Juana. A aparição desse nome se deve ao fato de, no período em que a obra foi feita, haver o costume de a mulher adotar o nome de batismo do marido em sua forma feminina, isto é, como o primeiro nome do marido é Juan, a mulher é chamada de Juana.

Considerações finais

A partir do que foi exposto, podemos entender a tradução como um processo complexo, que envolve diversos fatores linguísticos tanto quanto culturais. Em todo o processo tradutório, buscamos, seguindo a proposta de Schleiermacher (2010), fazer com que o leitor adentre a realidade cultural do estrangeiro, privilegiando, dessa forma, a tradução estrangeirizante, mas sem, no entanto, excluir a tradução etnocêntrica e domesticadora, inerente às traduções quando ela é necessária. Sendo assim, procuramos evitar, assumindo a proposta de Berman (2007), uma excessiva clarificação de sentido. No entanto, por se tratar de uma obra que se distancia em séculos do período atual, nem sempre foi possível sua completa exclusão.

Sendo assim, através da tradução da obra *El retrato vivo*, pretendemos mostrar que o processo tradutório do teatro breve espanhol do Século de Ouro transcende o plano puramente linguístico implicando no processo tradutório um cálculo da recepção leitora numa dimensão pragmática que envolve perspectivas temporais e mudanças culturais.

Referências

- AGOSTINI, Amelia. El teatro cómico de Cervantes. *Boletín de la Real Academia Española*, Espanha, v.44, 1964, p. 223-308.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. C (org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BRIONES, Antonio del Rey. *Antología del teatro breve*. Barcelona: Hermes Editora General, 2000.
- CAPARRÓS, José Domínguez. *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996.
- CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*. ed. Alberto de Castilla. Madrid: Akal, 2007.
- _____. *Entremeses*. ed. Eugenio Asencio. Madrid: Castalia, 1970.
- _____. *Entremeses*. ed. Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1982.
- LOBATO, Maria Luísa. Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones Benavante, Calderón y Moreto. *Homenaje a Hans Flasche*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1991.
- NUEVO diccionario histórico del español. Real Academia Española. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>> (Consultado em 11/09/2016).
- MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.
- MARTÍNEZ, García Adela. Cultura y traducción. *Contraste. Revista Interdisciplinaria de Filosofía*, Universidade de Málaga, v1, p. 173-174, 1996.
- MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1978.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2. ed. Florianópolis: NUPLITT, 2010. p. 39-101.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução Laureano Pelegrini, et. al. Bauru. São Paulo: EDUSC, 2002.

ZAMORANO, Miguel Ángel; COUTO, Leticia Rebollo. Tradução comentada: experiências com textos teatrais espanhóis dos séculos XV e XVII. *Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 39-58, 2015

RAMÓN, Francisco Ruiz. *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*. 5. ed. Madrid: Catedra, 1983.