

O teatro e a tradução nas produções benjaminianas

Luciana Maia Borges¹

RESUMO: O trabalho discute o pensamento do filósofo Walter Benjamin (1892-1940), a partir dos artigos “O que é o teatro épico?” e “A tarefa-renúncia do tradutor”. O objetivo é refletir sobre a significação da tarefa do tradutor teatral para Benjamin. O estudo também faz um entrelaçamento com a produção de outros teóricos que, assim como Benjamin, teceram reflexões sobre o teatro e a tradução, caso de Antonin Artaud, Roland Barthes, Lawrence Venuti e Hans-Thies Lehmann.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Tradução; Teatro.

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. (Antonin Artaud)

Onde se traça a linha divisória entre as línguas? entre as culturas? (Homi K. Bhabha)

Introdução

Walter Benjamin escreveu um artigo, intitulado “Was ist das epische theater?”, em 1931, traduzido como “O que é o teatro épico?” (1985), no qual se dedicou ao teatro realizado por Bertold Brecht. Oito anos depois, redigiu uma segunda versão com conteúdo praticamente idêntico ao primeiro, no entanto com uma forma mais fragmentada e dividida, próxima de seu estilo exposto em “A origem do drama barroco alemão” (1984) [*Der ursprung des deutschen trauerspiels*] (1925)], “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994) [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*] (1936)] e “Sobre o conceito da história” (1994) [*Über den Begriff der Geschichte*] (1939)]. O texto recebeu o mesmo título do anterior. Primeiramente, proponho-me a fazer um estudo da concepção teatral de Benjamin

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

a partir dos dois textos referidos, analisando suas idéias e defesas acerca do fazer teatral. Em seguida, pretendo refletir sobre uma outra produção de Benjamin, o texto intitulado “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923), traduzido por Susana Kampff Lages como “A Tarefa-Renúncia do Tradutor” (2008), que consiste em considerações tecidas por ele sobre a atividade tradutória, publicado primeiramente no prefácio do livro em que traduziu os *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, em 1923.

O objetivo é refletir sobre a significação da tarefa do tradutor teatral para Benjamin, inserindo a discussão em uma concepção que envolve não apenas a tradução interlingual, como também a intersemiótica, nos termos em que as mesmas foram definidas por Roman Jakobson, no texto “Aspectos lingüísticos da tradução” (1971) [“On linguistic aspects of translation” (1959)]. Nela, a tradução não se constitui somente na transferência de signos verbais de uma língua para outra, havendo igualmente um processo de tradução quando se transfere, por exemplo, um texto dramático para a cena teatral, ou seja, quando ocorre a transferência de signos de um sistema semiótico para outro. Cito um único exemplo em meio de muitos, que foi a tradução que o Grupo Galpão fez da peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, em que adaptou toda a peça para o contexto do sertão mineiro atual, utilizando-se de elementos circenses, linguagem tipicamente mineira, cantigas de roda e a voz de Guimarães Rosa como narrador. Este trabalho foi motivado por encenações como essa, a fim de buscar um instrumental teórico que me permita julgar com mais pertinência o processo de passagem do texto dramático para o teatral, o qual constitui um exemplo de tradução intersemiótica.

Outro objetivo a ser contemplado é entrelaçar o pensamento de Benjamin e os de outros teóricos que, como ele, teceram reflexões sobre o teatro. Trabalharei, para tanto, com as idéias defendidas pelos intelectuais Antonin Artaud, em *O Teatro e seu Duplo* (2006) [*Le Théâtre et son Double* (1964)], e Roland Barthes, em *Escritos sobre Teatro* (2007) [*Écrits sur le Théâtre* (1984)].

1. O teatro épico na concepção de Walter Benjamin

Walter Benjamin, no artigo “O que é o teatro épico?”, faz uma crítica aos espetáculos de teatro tradicionais que estavam sendo apresentados na Alemanha em seu tempo, ou seja, na primeira metade do século XX, afirmando que eles só faziam “alimentar uma maquinaria já caduca” (BENJAMIN, 1985, p. 202).

Para ele, o dramaturgo Bertold Brecht (1898-1956) assumiu uma posição inversa desse teatro, ao procurar retirar do público a ilusão de que o teatro naquela época se baseava no texto. O público, inclusive, não seria alimentado de ilusões na hora da encenação, para que guardasse o devido distanciamento do palco e, assim, estivesse capacitado a tomar uma posição crítica. Tal atitude, no entender de Benjamin, seria aproximar o ator da tarefa do filósofo, como recomendava Brecht:

Em nenhum momento (o ator) deve entregar-se a uma completa metamorfose. [...] Ele deve contentar-se em mostrar sua personagem, ou, mais exatamente, não contentar-se em vivê-la; o que não implica que permaneça frio enquanto interpreta personagens apaixonadas. Apenas, seus próprios sentimentos nunca deverão confundir-se automaticamente com os de sua personagem, de forma que o público, por seu turno, não os adote automaticamente. O público deve desfrutar nesse ponto a mais completa liberdade (BRECHT citado por MAGALDI, 1986, p. 31).

Benjamin corrobora com a afirmação de Brecht, ao comentar sobre a necessidade de reflexão do ator sobre o seu papel:

O ator tem de mostrar alguma coisa e ele tem de se mostrar. Ele naturalmente mostra a coisa ao se mostrar e ele se mostra ao mostrar a coisa. Embora isso coincida, não deve, contudo, coincidir de modo tal que desapareça a diferença entre essas duas atividades. Em outras palavras: o ator deve reservar-se a possibilidade de, num dado momento, saltar com arte fora do seu papel. Ele não deve deixar que lhe seja retirada a possibilidade de, num dado momento, fazer o papel de quem reflete (sobre o seu papel) (BENJAMIN, 1985, p. 217).

Constituir o teatro como um espaço de reflexão era um objetivo importante para Benjamin. O filósofo, em outro artigo, intitulado “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994) [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*] (1936)], disse que não há mais a presença do narrador entre nós, tornando-se ele “algo de distante, e que se distancia ainda mais”. Sua visão, de fato, mostra-se deveras pessimista:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (p. 197-198).

A principal causa de tal ocorrência estaria no simples fato de não termos mais experiências para narrar. Acredito que talvez ainda haja um espaço que contribua para a possibilidade de um resgate da experiência narrativa; um espaço onde seja possível a presença de narrador e espectador. Mergulhados na experiência, ambos confundem os papéis por eles ocupados, alternando-os. Um espaço onde é possível dar livre rumo à imaginação, com uma participação coletiva. Esse lugar é o teatro. É no teatro que podemos resgatar a falta da experiência comunicável, contato humano e imaginação. Lá ainda é possível contar histórias extraordinárias ao público, travando uma relação física e direta com o mesmo. Pode ser esse o motivo pelo qual Benjamin conferia tamanha importância ao fazer teatral.

Seguindo essa linha de raciocínio, para ele a atuação dos atores não era um fim, mas um meio:

A tarefa maior de uma direção épica é dar expressão à relação entre a ação encenada e aquela que se dá com o próprio ato de encenar. Se todo o programa educacional marxista é definido pela dialética que impera entre o ato de ensinar e o ato de aprender, então no teatro épico aparece algo análogo com o confronto permanente entre o que é mostrado no processo cênico e o comportamento em cena. O mandamento supremo desse teatro é que “aquele que mostra” – o ator enquanto tal – “seja mostrado” (BENJAMIN, 1985, p. 209-210).

Dessa maneira, um teatro que se amparasse somente no texto dramático para a criação artística não daria conta de realizar a ação da cena e, ao mesmo tempo, refletir sobre si próprio.

A crítica a uma atitude demasiadamente servil do teatro diante do texto foi pauta de outros pensadores que defendiam o teatro de vanguarda na primeira metade do século XX. Antonin Artaud, em *O Teatro e seu Duplo* (2006), à semelhança de Benjamin, achava que o teatro deveria se desvencilhar do campo literário, ao qual se manteve subserviente durante um longo tempo. Ele enfatizou ainda mais o caso do teatro ocidental, que deveria dialogar mais com outras formas artísticas, tais como a música, a pintura, a dança e outras manifestações artísticas. Não se tratava, no entanto, de abolir o texto do teatro, mas de dar igual espaço a outras expressões da arte de forma que o teatro finalmente saísse do domínio da representação de diálogos. É o que afirmou Artaud no seguinte trecho, quando elogiou o teatro oriental de Bali, por não seguir tais prescrições ocidentais:

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e, se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da idéia do texto realizado (ARTAUD, 2006, p. 75).

Tal opinião também coincide com a de Roland Barthes que, como é possível ler no livro dedicado inteiramente ao assunto, *Escritos sobre Teatro* (2007) [*Écrits sur le Théâtre* (1984)], acreditava que o texto podia até tornar-se limitador para o teatro e para o artista em cena:

Em tudo isso, o texto é ao mesmo tempo inútil e tirânico. Entregues a uma fome sem medida, as palavras parecem de início sempre necessárias, e, num primeiro movimento, não ficamos longe de justificar o texto mais irrelevante. Dê à laringe de um grande trágico uma linguagem vazia, dela ele extrairá teatro, apesar de tudo (BARTHES, 2007, p. 91).

A ênfase contra o domínio absoluto do texto no teatro se deve ao fato de ele ter contado por muito tempo com a peça escrita como única fonte principal de inspiração para o teatro. Devido a isso, os autores acima citados defendiam a utilização de outros recursos cênicos no palco. Para Benjamin, o problema estava no fato de que o teatro perdera sua proximidade com a vida, baseando-se excessivamente na teoria e afastando-se cada vez mais da existência humana. E para que o teatro conseguisse elaborar um novo palco, a criação da peça precisaria ter todas as liberdades frente à criação literária. Uma criação literária com tal liberdade poderia até incluir gestos, apesar de não parecer uma produção poética ou literária em seu sentido tradicional. Talvez seja a partir daí que Benjamin extraiu sua conclusão sobre qual deveria ser o grande papel do texto dramático: ao invés de ilustrar ações, interrompê-las (p. 204). Os gestos seriam tanto mais incisivos quanto mais a ação fosse interrompida. Razão por que a ação deveria estar em primeiro plano no teatro épico. Por essa ordem de considerações, o teatro não representaria ações, mas situações. Dessa forma, ele manteria ininterruptamente uma consciência viva e produtiva do que é teatro, despertando no público não um sentimento de complacência com o que está sendo encenado no palco, mas sim uma sensação de distanciamento, um espanto:

Essa consciência dá-lhe condições de tratar os elementos da realidade no sentido de uma experimentação: e é no fim, não no começo dessa experiência, que estão as situações. Elas não

são, portanto, levadas mais para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como situações reais, mas isso não com auto-suficiência como no teatro naturalista, mas com espanto. (...) Desperta o interesse naquele que se espanta (BENJAMIN, 1985, p. 204-205).

Pensando qual seria o público ideal desse teatro épico, Benjamin afirma que:

O teatro épico volta-se para interessados que ‘não pensam sem algum fundamento’. Mas essa é uma atitude que eles compartilham inteiramente com as massas. No empenho de interessar tecnicamente essas massas pelo teatro, mas nem um pouco por meio da ‘formação acadêmica’, o materialismo dialético de Brecht se impõe de modo inequívoco (p. 205).

Fica claro, portanto, que o teatro épico é um teatro de revolução, conscientizado, com vontade política e virado para as massas. Note-se que, para isso, seria ideal, inclusive, mudar a própria estrutura espacial clássica do teatro, que tende a abrir uma enorme distância entre o palco e o público:

Definir em torno do que gira o teatro épico pode ser feito mais facilmente a partir do conceito de palco do que a partir do conceito de um novo drama. O teatro épico faz justiça a uma circunstância a que se prestou pouca atenção. Ela pode ser caracterizada como o aterramento do fosso da orquestra. O abismo que separa os atores do público como os mortos dos vivos, o abismo cujo silêncio eleva o sublime da representação e cuja ressonância eleva o fascínio da ópera, este abismo que carrega do modo mais indelével os rastros de sua origem sacra, este abismo vem perdendo cada vez mais o seu sentido. O palco ainda está num plano mais elevado. Mas não se eleva mais a partir de uma insondável profundidade: tornou-se um pódio. Peça didática e teatro épico são tentativas de se instalar sobre este pódio (p. 218).

Cada um a seu tempo e em seu lugar, tanto Artaud, como Barthes e Brecht defenderam enfaticamente a necessidade de uma nova relação do teatro com o espaço que ele ocupa. Hoje, tentativas de novos meios de se pensar a estrutura espacial na qual o teatro se encena são muito comuns, experimentações essas que começaram a ser feitas expressivamente a partir dos anos 1970, quando o teatro passou a sofrer uma série de mudanças no contexto mundial (CARVALHO citado por LEHMANN, 2007, p. 7), começando sobretudo a dialogar com muitos outros campos artísticos, como as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, o vídeo e a performance. Segundo Hans-Thies Lehmann, no livro *Postdramatisches Theater*, de 1999, traduzido por *Teatro Pós-dramático* (2007), é nesse momento que o teatro dramático abandona o primado do texto, motivo pelo qual defende que, a partir de então, esse teatro fragmentado, que explora as diversas intermedialidades, deveria ser cunhado de “teatro pós-dramático” (p. 19). Pode-se imaginar que tal tendência do teatro contemporâneo deu-se início a partir das defesas de uma mudança do fazer teatral postuladas pelos autores aqui estudados.

É possível ainda traçar um paralelo acerca dessa característica do teatro contemporâneo com uma idéia exposta por Benjamin em outro trabalho. Talvez, se na sua reflexão, que tece sobre alegoria, em *A Origem do Drama Barroco* (1984), pudermos pensar no teatro também como uma alegoria para a vida, então arrisco dizer que o teatro contemporâneo, completamente fragmentado, encontra-se no caminho certo, já que “para construir a alegoria, o mundo tem que ser esqueteado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 40).

2. A concepção de tradução poética de Walter Benjamin

No prefácio que Walter Benjamin compõe para a tradução que fez do livro de Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, ele começa a questionar para quem se dirigiam as traduções: seria a um leitor que compreende ou não o texto original? Tal questão é, na verdade, uma provocação, pois Benjamin defende que, se a obra poética não é criada para o leitor, a tradução, que também é uma criação, da mesma forma não deveria ter em mente para quem ela se destina. Além da defesa do esquecimento de se levar em conta o destinatário da tradução, Benjamin levanta outra questão: sabe-se que o essencial de uma obra não é aquilo que ela comunica, ou seja, o seu enunciado. Então por que a tradução deveria se preocupar com tal coisa? Sendo assim, Benjamin alega que a tradução é uma forma (BENJAMIN, 2008, p. 67).

A tradução, desde logo, procuraria alcançar sua forma a partir da forma do original. E as boas traduções fazem um grande feito: são responsáveis pela continuação da vida das obras de arte. Através das traduções, “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (p. 69).

Conseguindo então o vasto desdobramento da obra original, a tradução tem o poder de apresentar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Tal reflexão leva Benjamin a fazer a seguinte afirmação: “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo a priori – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (p. 70). Benjamin

deixa claro que, com isso, ele não quer retornar à acepção antiga da tradução como a “transposição mais exata possível da forma e do sentido do original” (p. 70) e explica-se:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação (p. 70).

Para que haja a continuação da vida da obra de arte, é necessário, pois, que o original se modifique, já que tudo o que vive é sempre transformado e renovado.

Além das mudanças normais pelas quais o original sofre organicamente, ocorre outro tipo de transformação:

Também existe uma maturação póstuma das palavras que já se fixaram: elementos que à época do autor podem ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderão mais tarde ter-se esgotado; tendências explícitas podem destacar-se *ex novo* daquilo que já possui forma. Aquilo que antes era novidade, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico (p. 70-71).

E não é só a linguagem do autor original que pode se tornar arcaica, a do tradutor também:

Da mesma forma com que tom e significado das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, também a língua materna do tradutor se transforma. Pois enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação (p. 71).

Afinal onde estaria a afinidade entre duas línguas? Não em sua semelhança, mas no fato de que elas designam “uma só e a mesma coisa” (p. 72). Algo que nenhuma delas poderia alcançar sozinha, “mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: na pura língua” (p. 72). Seria exatamente na intenção que se tornaria possível diferenciar o designado do modo de designar, ou seja, o conteúdo da forma. E é através da constante transformação dos modos de designar que as línguas – as quais quando tomadas isoladamente mostram-se incompletas – são capazes de emergir como língua pura.

Benjamin então conclui:

Portanto, a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte – não nega seu direcionamento a estágio último, definitivo e decisivo de toda estrutura de linguagem. Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua (p. 73).

O autor explica, em termos práticos, que é possível saber qual o elemento essencial que a tradução carrega observando-se o que naquela obra não poderia ser retraduzido. É a esse elemento que se dirige o trabalho do verdadeiro tradutor.

A tradução, conseqüentemente, “é uma forma própria”, assim como “também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria” (p. 74-75). A intenção do autor e a do tradutor também são diversas: “a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (p. 75). A tradução então se encontraria, para Benjamin, a meio caminho da poesia e da doutrina. O que faz sentido, já que ela é ao mesmo tempo criação e reflexão sobre uma obra já criada. Pensando nisso, Benjamin faz bem ao afirmar que os conceitos já tão discutidos dentro dos estudos da tradução, os de fidelidade e liberdade, não serviriam para essa teoria “que procura na tradução algo mais do que a mera reprodução do sentido” (p. 76). Aliás, Benjamin argumenta perfeitamente que a noção de fidelidade não produz efeito sobre a reprodução do sentido: “A fidelidade na tradução de palavras isoladas quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original. Pois, em seu valor poético para o original, o sentido não se esgota no designado” (p. 76). Na verdade, Benjamin alega que as palavras carregam consigo uma tonalidade afetiva e “precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido” (p. 77). Pode-se concluir, portanto, que “precisamente por isso, ela [a tradução] deve abstrair do propósito de comunicar” (p. 77).

Fica claro, agora, o que Benjamin entende por tradução e qual a tarefa do tradutor: “A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original” (p. 78). O tradutor renuncia à busca do significado para enfim conseguir criar uma obra que irá enriquecer aquela a partir da qual foi inspirada.

Tais reflexões de Benjamin constituem-se extremamente atuais no campo dos estudos da tradução. Assim como ele defendia que a tradução era uma forma própria e reconhecia a tarefa do tradutor, Lawrence Venuti, em um estudo recente, mostrou-se a favor de traduções que não encobrissem seu caráter derivativo como obra, a fim de valorizar o trabalho tradutório. Venuti, no livro *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995),

criticou o modo como as traduções tinham sido feitas até então no contexto anglo-americano: traduções fluentes, transparentes, no sentido que não causavam estranheza aos leitores da língua-meta, dando a impressão de que o que se estava lendo não se tratava de uma tradução, vinda de outro país com uma língua e cultura estranhas àquele público. Os parâmetros de julgamento da qualidade dessas traduções, nesse momento, se pautaram exatamente naqueles que as condicionaram. A tradução era vista como Norman Shapiro a descreveu: “como a tentativa de produzir um texto que seja tão transparente que não pareça que tenha sido traduzido” (SHAPIRO citado por VENUTI, 1995, p. 1). Venuti reivindicou então o fim das tentativas de se tornar o tradutor invisível para que, pelo contrário, seu trabalho de criação permaneça claramente visível e possa ser reconhecido.

3. A tarefa do tradutor teatral

A partir das considerações feitas anteriormente acerca do pensamento de Benjamin sobre o fazer teatral e o trabalho tradutório, resta pensar qual seria afinal a tarefa de um tradutor teatral. Tenho a impressão, na verdade, de que os artigos de Benjamin sobre o teatro épico e a tarefa do tradutor não estão muito distantes entre si, já que, se olharmos com atenção, veremos que em ambos o autor defende uma maior liberdade para a criação, isto é, para uma criação teatral que não se limite pelas linhas do texto e para uma criação tradutória que não se limite na reprodução de significados a fins comunicativos.

Da mesma forma, poderíamos também afirmar que Benjamin acredita que o teatro não foi feito para simples comunicação de uma ação ao público, mas antes para poder ser uma experiência que vai muito além, que entra no âmbito do aprendizado e reflexão sobre a sociedade e a vida de homens e mulheres. E não seria errado dizer que para Benjamin um bom tradutor não é aquele que se circunscreve somente àquilo que seu texto original diz, mas sim aquele que igualmente vai além do original, ultrapassa-o, amplia-o, dando outras formas e sentidos a ele.

Acredito, portanto, que a tarefa do tradutor teatral, de acordo com as reflexões de Benjamin, seria a mesma de qualquer tradutor que tenha uma obra de arte em mãos. Isto é, criar, a partir de um texto teatral primeiro, um outro texto, renovado, mais rico, mais amplo dentro de seu próprio contexto. Um segundo texto dramático, que em uma nova língua, ganharia novas formas, cores, sentidos, elementos. Um novo teatro, quando é o caso da tradução intersemiótica, que emerge dos signos textuais para alcançar o espaço físico. Nesse processo tradutório, o da transmutação semiótica, as possibilidades de transcendência do original são infinitamente maiores, pois há uma dupla liberdade: a de criar uma nova obra a partir do original, ganhando outros contextos, sentidos e intenções. Ao sair do “textocentrismo”, que foi repellido por Benjamin e outros estudiosos citados, e que ainda permanece em debate no contexto do teatro pós-dramático, tornou-se possível alçar o seu campo de criação para outras possibilidades artísticas, pensar na tradução do texto para o palco e levar em conta o cenário, iluminação, figurino e as possibilidades gestuais dos artistas, bem como o diálogo com outras artes, entre as quais a dança, a música, o vídeo e as artes plásticas, por exemplo. Enfim, quando falo em tradução intersemiótica, com a riqueza de signos que podem ser utilizados, a probabilidade do encontro de novas formas, sugerido por Benjamin, na tradução, torna-se extremamente significativa.

Nessa perspectiva, ao invés de a crítica questionar se o tradutor foi fiel ao original, ela passará a avaliar a nova criação, que, apesar de ter sido feita a partir de uma primeira, desde que passou a existir já é outra, independente e em total estado de liberdade.

Benjamin, entretanto, ainda acreditava numa certa fidelidade à obra original ao afirmar que a literalidade e a liberdade deveriam andar juntas. Mas, apesar de haver em seu pensamento a crença em alguma fidelidade, esta passa por apenas um ponto de uma reta infinita, como explica muito bem através da metáfora em que mostra a tradução como uma obra que apenas toca no original, como uma tangente em um círculo:

Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 1985, p. 79).

Conclusão

Para concluir, apenas acrescento que o teatro e as práticas tradutórias no contexto contemporâneo têm seguido um rumo bastante coerente com os argumentos expostos neste trabalho.

Na área dos estudos da tradução, citei o trabalho de Lawrence Venuti, que, assim como outros pesquisadores do campo, procuram dar maior visibilidade à tarefa do tradutor. Já no campo teatral, como mencionei anteriormente, o palco nunca mais continuou o mesmo depois de Brecht. Benjamin tinha razão quando afirmou que o teatro já não suportaria mais sua estrutura clássica e precisaria seguir novos rumos para sobreviver. Seguir o rumo de Brecht, era o que ele queria dizer. O que foi feito. Hoje o teatro ainda tem um lugar no campo experimental, se solidificando cada vez mais como um espaço fragmentado, que rejeita sua totalização e busca linguagens heterogêneas para resistir ao que Lehmann (2007) chama a nossa sociedade contemporânea – uma “sociedade do espetáculo” (p. 8).

Esse teatro fragmentado, aliás, combinaria adequadamente com o estilo textual de Benjamin, que preferia o tratado à escrita sistemática, buscando sempre escrever de modo fragmentário, obrigando o próprio leitor a tecer a sua cadeia de significados. O teatro contemporâneo busca exatamente isso: a passagem do público de meros espectadores a narradores, construindo histórias, através de situações mais que de ações, e passando-as adiante. É nesse lugar, portanto, que poderemos reencontrar o narrador que Benjamin (1994) afirmou já estar perdido há tanto tempo atrás. Também penso que a tradução do teatro contemporâneo não poderia seguir uma linha diferente, daí vermos com frequência peças sendo encenadas a partir de diferentes obras, com outros objetivos, contextos, lugares, misturando-se vozes diferentes, meios artísticos diversos, em épocas distintas. Estabelece-se assim o contato com o Outro, mais uma preocupação de Benjamin em seu trabalho.

ABSTRACT: This article discusses the thoughts written by the philosopher Walter Benjamin (1892-1940) from the texts “What is epic theater” and “The task of the translator”. The intention is to reflect upon the signification of the task of the theatrical translator in Benjamin’s opinion. The study also intercosses the reflections of other theorists who wrote about theater and translation as well, which is the case of Antonin Artaud, Roland Barthes, Lawrence Venuti and Hans-Thies Lahmann.

Key-words: Walter Benjamin; Translation; Theater.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (1ª versão: um estudo sobre Brecht). In: KOTHE, Flávio R. (Org.). Coleção grandes cientistas sociais: Walter Benjamin. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985. p. 202-212.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (2ª versão). In: KOTHE, Flávio R. (Org.). Coleção grandes cientistas sociais: Walter Benjamin. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985. p. 212-218.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: Lingüística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Tradução: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

VENUTI, Lawrence. The translator's invisibility: a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.