

**Tradução comentada: experiências com textos
teatrais espanhóis dos séculos XV e XVII**

***La traducción comentada: talleres con textos
teatrales españoles de los siglos XV y XVII***

Miguel Ángel Zamorano

Universidade Federal do Rio de Janeiro

mazamoran@yahoo.es

Leticia Rebollo Couto

Universidade Federal do Rio de Janeiro

leticiaarcouto@yahoo.fr

Resumo: A tradução comentada é aqui aplicada ao processo de aprendizagem com tradução de textos do teatro espanhol, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (século XVII) e *La Celestina*, de Fernando de Rojas (século XV). A partir da sua constituição como texto dialogado, comentamos nas propostas de tradução feitas por aprendizes a relação de maior ou menor distanciamento, a partir da análise das formas de tratamento e da fala coloquial. As duas propostas de tradução apresentadas orientam-se por diferentes finalidades, mas têm em comum alguns problemas relacionados à especificidade temporal destes textos, e ao seu gênero, texto dramático para leitura. Trata-se de propostas de tradução para trabalhar a relação texto-texto e não texto-espetáculo, encenação.

Palavras-chave: Tradução comentada; teatro espanhol; formação de tradutores; habilidades de tradução.

Resumen: La traducción comentada se aplica aquí al proceso de aprendizaje con traducción de textos del teatro español, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (siglo XVII) y *La Celestina*, de Fernando de Rojas (siglo XV). A partir de su constitución como texto dialogado, comentamos en la propuestas de traducción de nuestros aprendices la relación de más o menos distancia, a partir de la formas de tratamiento y del habla coloquial. Las dos propuestas de traducción presentadas están orientadas por muy distintas finalidades, sin embargo, comparten algunos problemas relacionados con la especificidad histórica de estos textos, y de su género, texto dramático para lectura. Se trata de propuestas de traducción para trabajar la relación texto-texto, no texto-espectáculo, puesta en escena.

Palabras-clave: Traducción comentada; teatro español; formación de traductores; habilidades de traducción.

Recebido em 1 de julho de 2015

Aprovado em 13 de novembro de 2015

1. Introdução

A proposta deste artigo é analisar e comentar textos traduzidos, discutindo problemas e estratégias no processo de tradução de duas obras teatrais espanholas:¹ *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (século XVII) e *La Celestina*, de Fernando de Rojas (século XV). Ambas as propostas foram desenvolvidas concomitantemente ao longo de um semestre pelos autores deste artigo com dois grupos de estudantes de Letras – Licenciatura em Espanhol. O objetivo dos dois cursos foi tratar questões de tradução e teatro no par linguístico espanhol-português a partir de duas abordagens bem diferentes do texto de chegada. A sensibilização ao processo se deu a partir de traduções coletivas em sala de aula e

¹ Para o caso de *Peribáñez* usamos a edição de Juan María Marín, da editora Cátedra, de Letras Hispánicas e a versão online disponível em <<http://www.comedias.org/lope/periba.pdf>>. Já para o caso da *Celestina* o texto consultado é a edição de Ruano de la Haza, disponibilizada em <<http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/celestina.moderna.pdf>> (sem cortes encontrados em outras versões e adaptações, numa dinâmica tensa e cômica de interação entre as três mulheres, Celestina, Lucrecia, a criada, e Melibea, a moça nobre).

discussões de fragmentos das duas obras em cada grupo, com um trabalho final individual sobre um fragmento da obra analisada e discutida.

Para *Peribáñez y el Comendador Ocaña* o trabalho final consistiu na tradução dos 250 primeiros versos da obra. E, para *La Celestina* o fragmento final do Ato 4 da obra, fragmento este que aliás foi omitido na tradução brasileira de Millôr Fernandes, publicada pela L&PM Pocket em 2008.

A obra de Lope de Vega pertence a uma tradição espanhola de teatro barroco dominado pelo gênero Comedia Nueva e pela sua ditadura polimétrica e poética, perspectiva amplamente apoiada pelo público heterogêneo dos chamados *corrales de comedia*, sendo que neste tipo de *comedia* o **diálogo**, princípio básico da enunciação do gênero teatro, é indissociável da sua expressividade em **verso**. Já a obra de Fernando de Rojas é um **texto dialogado em prosa**, e que não vem de uma tradição teatral nem foi necessariamente escrito para a cena, o espetáculo, a *performance*.

No curso sobre tradução da obra de Lope de Vega o objetivo funcional das traduções foi aproximar o leitor do universo do texto de partida, ou seja, a compreensão deste teatro barroco espanhol ligado à compreensão de suas singularidades. O papel do tradutor foi visto como mediador que pensa em seus destinatários potenciais e que intervém para diminuir a previsível incompreensão entre o contexto histórico-social da enunciação e da recepção que configuram quadros mentais – *frames* – não transponíveis, circunstância que implica uma atitude consciente por parte do tradutor das especificidades do espanhol no teatro barroco, tão diferente da atual nas suas diversas variedades. O desafio neste caso foi produzir na variedade do português do Brasil contemporâneo uma fala em versos, fala esta que circula por um mundo imaginário para o qual não há referentes históricos próprios na sociedade brasileira.

Ambas as obras transitam por problemas tais como a “honra” e a “limpeza de sangue”, para as quais, em princípio, não há formações culturais prévias no português do Brasil. A proposta de tradução do texto de Lope de Vega prevê a exposição prévia de critérios do tradutor na edição assim como comentários em notas de rodapé, com o intuito de contextualizar termos, escolhas e situações. Ao contrário, a proposta de tradução do texto de Fernando de Rojas foi a de naturalizar o texto, aproximando-o livremente do contexto cultural contemporâneo brasileiro. Em ambas as propostas de tradução e/ou adaptação, se assim se quer, para

o caso de *La Celestina*, centramos o comentário desta análise nas escolhas de nossos alunos em dois pontos fundamentais para a tradução de teatro: as escolhas relativas às **formas de tratamento** e as escolhas relativas à **coloquialidade da fala**. Estas duas questões estão relacionadas aos níveis gramaticais e pragmáticos de equivalências tradutórias para Baker² e são o resultado do cálculo da distância interpessoal: a) intratextual, considerando a relação entre as personagens do texto e b) extratextual, considerando a relação do leitor com a obra e seu distanciamento temporal de pelo menos quatro séculos.

2. Os fundamentos convergentes dos dois textos: sociedade e teatro

Os dois textos escolhidos para trabalho experimental de tradução e adaptação com duas turmas de graduação em Letras são divergentes quanto à sua composição, gênero e época. O texto da *Celestina* não se insere necessariamente numa tradição dramática por seu repertório de formas literário-estéticas, apesar de ser um texto inteiramente dialogado. Também foram divergentes as propostas de trabalho: uma mais **estrangeirizante**, valorizando a forma em verso e explicitando com notas e comentários as diferenças de quatro séculos de diacronia idiomática, no caso de Lope de Vega, e a outra mais **domesticadora**, valorizando seleções do português do Brasil corrente, em detrimento de formas arcaicas ou culturalmente marcadas, no texto da *Celestina*.

Entretanto, os dois textos e as duas propostas têm pelo menos três problemas comuns considerando o nível da produção e circulação das obras e são comparáveis, apesar dos diferentes posicionamentos quanto à “invisibilidade” do tradutor e à aproximação do leitor ao texto de partida ou de chegada. A nosso ver, esses três problemas comuns e principais são: a) os problemas de tradução que estão relacionados ao tempo das obras e ao seu contexto sócio-histórico; b) os problemas relacionados aos elementos constitutivos do texto dramático, considerando a diferença do texto traduzido para a leitura e o texto traduzido para o espetáculo; e c) questões linguísticas para resolver problemas de distância encontrando soluções de tratamento e coloquialidade equivalentes, de acordo com a proposta funcional.

² BAKER. *In Other Words*, p. 95-96; 241-244.

Os dois textos estão permeados por questões temáticas singulares ao contexto sócio-histórico espanhol;³ em ambos encontramos assuntos referentes às especificidades dessa dramaturgia, tais como a conflitante realidade de uma sociedade dividida em estamentos, o problema das castas, o casamento como uma política, o eixo central da “honra”, que agrupa pais, maridos, pretendentes com mulheres solteiras e casadas, em tramas nas quais a principal obsessão consiste em controlar o corpo feminino e o fruto do seu ventre.⁴ No caso da Comedia Nueva, conta-se ainda com a realidade sociopolítica da Espanha do século XVII, e em particular, os abusos e desmandos dos poderosos.

A segunda questão convergente dos dois textos e das duas experiências tradutórias tem a ver com a sua finalidade da tradução. Em ambos os casos a tradução foi pensada enquanto texto, não enquanto espetáculo. É muito diferente traduzir o texto para a leitura e circulação da obra impressa ou escrita e traduzir o texto para a *performance* ou o espetáculo.⁵

A presença comum desses elementos nas duas obras foi tratada de forma bem diferente em cada uma das duas propostas. Sabemos que uma das características do espetáculo teatral e do texto dramático é “o necessário jogo entre diversos tempos”.⁶ Como exemplo, Saadi cita “a *Fedra*, de Racine, escrita em 1677, sobre tema da Antiguidade grega” que foi encenada em 1986, por Augusto Boal, com Fernanda Montenegro: “A equipe de criação pode privilegiar o aspecto histórico da intriga grega, ou enfatizar traços do século XVII, época em que a peça foi escrita, ou ainda fazer um recorte em que sobressaíam os temas de interesse do momento em que ela está sendo apresentada”.⁷

O texto teatral, se bem possui características correlativas de uma práxis histórica da encenação, tem uma especificidade do meio de

³ MARAVALL. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*; CASTRO. *Cervantes y los casticismos españoles*; DíEZ BORQUE. *Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII*; ARELLANO. *Historia del teatro español del siglo XVII*.

⁴ NIRENBERG. *Comunidades de violencia*; GIL AMBRONA. *Historia de la violencia contra las mujeres*; BOBES NAVES. *Temas y tramas del Teatro Clásico español*; FERNANDEZ ÁLVAREZ. *Casadas, monjas, ramerías y brujas*.

⁵ SHORT. *From Dramatic Text to Dramatic Performance*; PAVIS. Para uma especificidade da tradução teatral.

⁶ SAADI. Traduzindo teatro, p. 68.

⁷ SAADI. Traduzindo teatro, p. 68.

transmissão que é seu traço constitutivo: a bi-dimensionalidade da escrita e de sua materialidade gráfico-simbólica. O objeto da enunciação teatral se projeta para realizar-se em duas fases: a primeira é a do texto enunciado como texto e a segunda como virtual texto espetacular.⁸ Espera-se que o leitor, que primeiramente é um leitor “ideal”, possa dar conta dessa dualidade referencial: a do espaço e tempo ficcional e a do espaço cênico e cenográfico e seus eventos.

Uma das escolhas de tradução de texto dramático está na diferenciação entre texto para leitura e texto para espetáculo. A não ser que a tradução tenha sido uma encomenda de uma companhia teatral para um espetáculo, o tradutor de teatro sabe que seu texto poderá ser levado à cena mas que, nesse caso, não será seu texto, mas sim o de outro, ou seja, o texto estará sempre sujeito às transformações de outro processo e de alguma forma a outra tradução no processo de encenação. Por tanto, nossa proposta consiste em traduzir de texto a texto para um leitor, tendo presente que o destino desse texto pode ser algum dia a encenação, mas sem a preocupação de uma encenação específica, já que essa circunstância supõe um segundo processo, totalmente diferente, embora complementar, no qual outros tipos de licenças seriam tomadas para facilitar a transmissão por um meio que é oral-visual, no caso da cena, e não mais gráfico-visual, no caso do texto. A diferença da tradução para a edição e da tradução para a encenação está ancorada no princípio de que no caso do texto dispomos de duas dimensões (superfície e tempo), enquanto no caso da cena, contamos com três (superfície, tempo e espaço). E essa variável do espaço implica sempre a materialização de um lugar com toda a sua carga de atualidade histórica na mente do tradutor.

Trabalhar a textualidade e não a encenação é a nossa proposta. Por isso, nossas traduções estão centradas no texto e em sua leitura, não no espetáculo e sua encenação; nesse caso o tradutor seria um dramaturgo, como é o caso de Fátima Saadi no Brasil, Carlos Gamberro ou Rafael Spregelburd na Argentina, cujos trabalhos de tradução se inserem em projetos teatrais de criação de espetáculos e de difusão na dramaturgia. Traduzir para a leitura do texto teatral e sua compreensão e traduzir para a montagem de um espetáculo teatral são, portanto, dois trabalhos de tradução muito diferentes.

⁸ ZAMORANO. Condicionamientos de la enunciación en el teatro aurisecular, p. 11.

3. Contextualização e comentários de tradução: Peribáñez y El Comendador de Ocaña

A escolha defendida na nossa oficina de tradução com o texto de Lope de Vega parte do pressuposto de que toda obra teatral de qualquer autor do Século de Ouro espanhol para o português do Brasil precisa vir precedida de uma exposição de critérios do tradutor na edição, bem como de um acompanhamento com notas de rodapé, a fim de contextualizar termos, escolhas e situações. Esse paratexto crítico resulta valioso para apoiar o leitor na sua peripécia. A explicação das diretrizes teóricas e metodológicas que orientam o trabalho de mediação *visibilizam* a intervenção no processo de circulação textos-autor-tradutor-leitor, marcando um “percurso da diferença na significação”.⁹

Nossa posição parte da ideia de que uma edição crítica, comentada e anotada, abrange todos os tipos de leitores e que, portanto, estes são livres para escolher se desejam ler a introdução e as notas ou não, sendo que o melhor parece ser sempre aquilo que oferece opções.

Outra escolha de tradução desta experiência com texto dramático visou à consciência da estrutura métrica como constitutiva da comédia barroca espanhola cuja especificidade integra um conjunto de elementos, o principal deles: a forma do diálogo em verso, definido pelo número de estrofes, a quantidade silábica, a rima e a disposição das palavras dentro do verso. Como muito provavelmente a tradução não poderá manter todos os elementos, devemos ter ao menos uma ordem de prioridades, que neste caso foi estabelecido em: 1) fidelidade ao número de versos e procura da equivalência semântica; 2) aproximação aos aspectos rítmicos criando no texto traduzido sua própria singularidade; 3) quando existirem no português uma palavra com a mesma forma e o mesmo significado que no sistema do espanhol se recomenda seu emprego; 4) ter presente a interdependência existente entre micro e macroestrutura, por exemplo, os versos se integram sempre numa intervenção cujo significado pragmático se vincula ao sentido duma ação comunicativa ou ato de fala: seduzir, dissimular, lisonjear, relatar, expressar temor, duvidar, conspirar etc. Esse cuidado com o objeto estético não limita o trabalho do tradutor nem suas licenças, como se verá nos comentários das traduções propostas por aprendizes.

⁹ FROTA. Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual, p. 76.

Lembremos que traduzir teatro barroco espanhol não é traduzir sonetos, redondilhas, romances e outras formas métricas pertencentes ao gênero poema. As formas polimétricas do diálogo são falas situadas num agente que vive, na ficção, a fantasia de ser uma pessoa e, à qual, por isso mesmo, devemos atribuir sentimentos e um mundo moral sobre o qual se projeta seu comportamento verbal. Esta circunstância faculta ao tradutor alguma licença, se for o caso, sobre o número de sílabas de um ou outro verso, ou sacrificar a rima, ou ambos, mas dificilmente permite suprimir versos inteiros ou fundir o número de estrofes em outro menor, sem um alto custo, como se o dispositivo polimétrico não contasse, nesse caso, mais em absoluto.

Na nossa proposta de tradução consideramos que para esse tipo de teatro o artefato estético é signifiante. Para o teatro barroco espanhol o significado é a forma, uma vez que o dispositivo de produção enunciativa, com seus valores sonoros e rítmicos, se coloca num primeiro plano. Basta lembrar que a expressão popular de alguém que ia ao *corral de comedias* era: “Vamos a escuchar una de Lope” (Vamos ouvir uma comédia de Lope). A escuta tem, portanto, o mesmo peso que o olhar.

Nesta singular manifestação teatral se busca o conceito, mas localizando o primeiro nível da percepção sensorial na forma sonora e rítmica das palavras. A mente, exposta a uma metralhadora sonora de tensão lírica, com palavras rebuscadas que se emaranham em trilhas inexploradas e despertam a sensação de algo insólito, de uma potência imaginativa nunca antes experimentada, porque nunca antes as coisas mais triviais e cotidianas foram ditas dessa forma.

Para Rodríguez Cuadros,¹⁰ as palavras nessa teatralidade contêm uma imersão no formidável estranhamento do *falar esquisito* (ou seja, em verso), mas também uma oralidade *performativa* e uma *visualização* passional, lembrando-nos um pouco a tradição oral da literatura de cordel nordestina. A consequência para a tradução na nossa proposta de tradução consiste em evitar uma excessiva simplificação idiomática que ignore o significado da forma e a singular natureza de seus efeitos. A especificidade deste modo expressivo, com alto grau de artifícios, conhecido historicamente como estilo barroco, está estreitamente relacionada ao ato intencional de evitar que boa parte dos processos de designação se dêem mediante o uso de signos e expressões convencionais. Reduzir, mediante o processo de tradução, esse intencional desvio

¹⁰ RODRÍGUEZ CUADROS. *El libro vivo que es el teatro*, p. 257.

estilístico-estético equivale a desativar os códigos de programação ocultos com os quais operam no momento histórico estes poetas.

Comentaremos a seguir 2 versos extraídos dos 250 versos iniciais da comédia, traduzidos pelos aprendizes. Comentaremos problemas de tradução no que diz respeito à distância interpessoal, tanto na relação entre as personagens quanto na relação texto-leitor, em função das escolhas feitas, primeiro para as *formas de tratamento* e segundo, da *fala coloquial, o que inclui expressões metafóricas*.

Os primeiros versos do ato primeiro dessa “comedia” de Lope começam com a apresentação de um casamento “villano”. Interação nesse primeiro momento, Inés (a madrinha), el cura (o padre), Peribáñez (o noivo) e Casilda (a noiva e sobrinha do padre). A cena abre com a saudação e os votos de felicidade da madrinha:

QUADRO 1

Propostas de tradução e avaliação para fala de Inés, a madrinha

1	TRADUÇÃO	AVALIAÇÃO
a)	“ Muitos anos gozeis. ”	3
b)	“ Muitos anos gozeis. ”	3
c)	“ Longos anos gozéis. ”	3
d)	“ Longos anos gozem. ”	2
e)	“ Longos anos desfrutai. ”	1
f)	“ Longos anos desfruteis. ”	1
g)	“ Longos anos vós desfruteis. ”	1
h)	“ Longos anos os vivão. ”	0

Equivalências para: “Largos años os goceis.” (verso 1),
avaliadas de 1 a 3 ou desconsiderada 0 (inaceitável).

Comentário 1: a formulação do voto de felicidade aos noivos vem expressa no plural do verbo reflexivo “gozar”, no sentido de ter prazer um com o outro durante longos anos. Há duas possibilidades de equivalência para o português do Brasil, a forma arcaizante “vós” (gozeis) ou a forma mais coloquial “vocês” (gozem). A escolha de uma ou outra depende do conjunto de escolhas do todo no texto. A fórmula arcaizante, de quatrocentos anos atrás, hoje em desuso, parece, no entanto, considerando a finalidade de tradução proposta, melhor traduzida neste caso por “vós”

do que por “vocês”. Impossível decidir de forma isolada neste caso a escolha de uma ou outra, sem considerar a coerência com o restante do texto, entretanto “gozem” ainda tem o problema da ambiguidade do sujeito: quem? Os noivos? Todos os convidados? Do ponto de vista métrico, consideraram-se as melhores traduções as que mantiveram as seis sílabas. A proposta (h) é inaceitável pelo erro escrito de português “vivam” vs. “vivão” da terceira pessoa plural e pela equivalência incoerente do pronome reflexivo “os” transformado aqui em objeto duplicado [os anos], evidenciando para o par linguístico espanhol-português problemas de tradução na busca de equivalências tanto das formas de tratamento quanto dos pronomes clíticos.

O segundo problema de tradução corresponde-se com um verso da segunda cena e com a intervenção de Bartolo, que originou um problema de incompreensão devido ao significado metafórico de expressões coloquiais como “quedar en opiniones” e “no barbear jamás”.

QUADRO 2

Propostas de tradução e avaliação para fala de Bartolo
ao descrever a bravura do toro

2	TRADUÇÃO	AValiação
a)	“Não tem ficado opiniões, embora não se barbeie jamás”	0
b)	“não terá ficado opiniões,/ ainda que não <i>amadureça</i> jamás”	0
d)	“deixou muitas opiniões / ainda que não tenha barba”	0
f)	“não ficou em opiniões ainda que não <i>amadureça</i> jamás”	0
e)	“não ficou com opiniões, embora não se barbeie jamás”	0
c)	“não ficou difamado / ainda que não se incomode jamás”	0
h)	“ sem traduzir ”	0
g)	“ sem traduzir ”	0

Equivalências para: “no ha quedado en opiniones / aunque no barbe jamás”
(versos 184-185), avaliadas de 1 a 3 ou desconsiderada 0 (inaceitável).

A avaliação de zero (inaceitável) para estas propostas significa que nenhuma faz sentido com respeito ao original. A primeira estratégia sempre deve esgotar os sentidos da situação; a segunda tratar de compreender a natureza idiomática do original para tentar fazer uma proposta equivalente na língua destino. A intervenção de Bartolo enquadra-se ao início da segunda cena que contrasta com a primeira: se esta celebra o casamento de Casilda e Peribáñez, a segunda informa do incidente com o Comendador que foi volteado pelo touro e chega inconsciente à casa de Peribáñez. Bartolo é a testemunha que narrará o sucedido aos atônitos convidados. Sua intervenção destaca a bravura do touro e a coragem do Comendador, mas seu relato ao ser variado vai descobrindo episódios anteriores ao central, entre eles o incidente com o Tomás, do qual se diz que: “quitándole los calzones, no ha quedado en opiniones, aunque no barbe jamás”. O touro revolcou Tomás, deixando o rapaz adolescente exposto ante os espectadores. Bartolo se refere especificamente aos genitais de Tomás como a parte que ficou exposta e que, a julgar por seu tamanho, o rapaz não terá jamais que demonstrar sua virilidade, pois já ficou evidenciado à vista de todos. Isso explica o sentido da locução verbal “quedar en opiniones”, que segundo o dicionário de autoridades significa “ponerse en duda el crédito o estimación de algo (alguien)”, ao ser negada a locução “no ha quedado en opiniones”, Bartolo reforça a inexistência de dúvidas sobre os generosos atributos sexuais de Tomás, mesmo que sua barba nunca cresça: “aunque no barbe jamás”. A referência à barba se deve, segundo María Marín,¹¹ a uma crença popular segundo a qual a escassa barba implicava falta de desenvolvimento dos órgãos genitais masculinos. A partir desta análise deveriam fazer-se as tentativas de equivalência na tradução para que, pelo menos, a proposta faça sentido na língua de chegada.

Vejamos agora como as questões de coloquialidade se resolvem no texto de *La Celestina*, traduzido a partir da premissa da adaptação, e pensando na aproximação do leitor do texto de chegada mais do que do texto de partida

¹¹ MARÍA MARÍN. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega y Carpio, p. 67.

4. Formas de tratamento e coloquialidade: *La Celestina*

A Celestina é um dos três personagens míticos da literatura espanhola, juntamente com o Quixote e Don Juan. Os três são mais conhecidos que seus autores, e são responsáveis em espanhol pela derivação lexical na formação de adjetivação. Quixotesco faz referência ao cavaleiro andante lutando contra moinhos de vento, Don Juan ao ato de seduzir e abandonar mulheres em série, e Celestina, à velha alcoviteira, benzedeira, parteira, intermediadora de amores proibidos e do fruto desses amores não desejados, de perfil picaresco, profunda conhecedora da alma humana, manipuladora, avarenta... Enfim, muitos são os epítetos para a mulher, transição entre uma representação medieval com sortilégios e curas milagrosas, e renascentista, parteira, conhecedora de ervas e dona de uma retórica argumentativa e lógica imbatível.

Trata-se de um personagem bem menos conhecido no Brasil. O objetivo do curso de tradução a partir de fragmentos de diálogos que compõem a obra teve um caráter lúdico e experimental. A proposta foi promover uma tradução baseada no humor segundo o cânone de fluência usado pelos ingleses,¹² ou seja, apoiando-se “na cultura de chegada, promovendo o expurgo dos estrangeirismos do texto traduzido de modo a torná-lo fluente para o leitor, em termos de forma e conteúdo”. Trata-se de uma instância de apropriação da obra e das personagens, a partir de uma ótica bem subjetiva de criação estética e satírica. Os critérios de avaliação foram as soluções de coloquialidade e os efeitos de humor que se obtiveram a partir do final do quarto ato da obra.

O quarto ato é um momento crucial da obra; é o momento em que Celestina vence com suas manhas e artimanhas a fortaleza de vontade e de orgulho que representa a altiva Melibea, convertendo-a ao amor de Calisto. Ambos são dois jovens nobres que se apaixonam, mas Melibea pela sua honra resiste à paixão. Entretanto, com uma visita de Celestina, durante uma ausência da mãe da jovem, e em presença da criada Lucrecia, a velha alcoviteira dobra a vontade e o orgulho de Melibea.

A transformação da jovem é notória nesta cena; a violência da negação e da rejeição inicial é pouco a pouco substituída por vivo interesse e cumplicidade com a Celestina. Escolhemos duas réplicas de

¹² WYLER, L. (1999). Um modo de traduzir brasileiro?, p. 263.

Melibea para comentar, desde essa perspectiva da conversão da moça e de sua mudança na coloquialidade e na forma de tratamento com relação à visitante tentadora. Da fúria inicial, Melibea passa à piedade, ao interesse e ao pacto de segredo com Celestina, aceitando entregar-lhe seu cordão de ouro e com a promessa de mais fazer pelo moço.

Optamos por não atribuir um valor avaliativo, uma vez que foi um exercício livre, criativo, marcadamente subjetivo por parte dos aprendizes. O objetivo da experiência foi a fruição do texto, leitura do texto de partida e produção escrita do texto de chegada. A atividade podia ser realizada em duplas ou individualmente, todos optaram por entregar uma versão individual, própria do final do ato 4. Em cada uma das sequências comentadas listamos as soluções de cada um dos sujeitos que participaram da experiência de (a) a (m); a ordem é aleatória, cada letra corresponde sempre ao mesmo sujeito. Nos limitaremos nos comentários a discutir as escolhas relacionadas às formas de tratamento (verbais, nominais e pronominais) bem como às soluções consideradas felizes na marcação do estilo falado coloquial.

Na primeira sequência analisamos a réplica de Melibea ainda bastante irritada com a Celestina, que em vez de responder à pergunta de Melibea, aproveita a deixa para dar a idade de Calisto:

(1) MELIBEA - Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad; sino qué tanto ha que tiene el mal. (p. 61)

Assim como no texto de partida não há marcação de forma de tratamento neste caso omitida, a única marca que encontramos é a forma pronominal “te”. Não há variação. Entretanto as estratégias coloquializadoras são variadas, como se observa no Quadro 3.

QUADRO 3

Propostas de tradução e avaliação para fala de Melíbea, a impaciente

3	TRADUÇÃO
a)	“Não é isso que eu tô perguntando e nem me interessa a idade dele. O que quero saber é a há quanto tempo ele tá mal.”
b)	“Não te perguntei isto, nem quero saber a idade dele. Quero saber há quanto tempo está doente.”
c)	“Nem te pergunto isso nem tenho necessidade de saber a idade dele, mas sim porque ele está tão mal.”
d)	“Não te perguntei nada disso, nem estou a fim de saber a idade dele, e sim há quanto tempo ele está com essas dores”
e)	“Não te perguntei isto, nem quero saber a idade dele. Quero saber há quanto tempo está doente”
f)	“Não te perguntei isto, nem quero saber a idade dele. Quero saber há quanto tempo está doente”
g)	“Eu não te perguntei isso nem preciso ficar sabendo a idade dele. O que eu quero saber é há quanto tempo ele tá com essa dor.”
h)	“Não te perguntei isso e não me interessa saber a idade dele. Só quero saber há quanto tempo tá tão doente.”
i)	“Não perguntei isso e nem tenho necessidade de saber sua idade, mas sim quanto tempo está com essa dor.”
j)	“Não foi isso que perguntei! Não quero saber sua idade e sim há quanto tempo sofre de dor.”
k)	“E eu te perguntei a idade dele!? Não quero saber a idade dele! O que quero saber é quanto tempo ele está assim, doente!”
l)	“Não tou perguntando isso, não quero saber a idade dele, quero saber há quanto tempo ele tá doente.”
m)	“Nem te falo mais nada, mas não foi isso o que eu te perguntei e não me interessa saber quantos anos ele tem, ao contrário há quanto tempo esta doente.”

Equivalências para: “Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad; sino qué tanto ha que tiene el mal.” (p. 61)

Comentário 3: Nenhum aprendiz selecionou como estratégia coloquial a dupla negação: “não perguntei isso não...” A marcação de sujeito foi utilizada como procedimento de focalização: não foi isso o que eu te

perguntei”, “o que eu quero saber...”. As marcas de expressividade estão mais relacionadas a marcações de pontuação.

Na segunda sequência analisamos o arrependimento de Melibea pela sua reação violenta e rejeição inicial; trata-se de um pedido de desculpas, que a nobre Melibea justifica, no entanto, pela suspeita de desonra que a visita e as palavras de Celestina insinuavam:

(2) MELIBEA: ¡Oh quanto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú inocente, habéis padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón me releva de culpa, la cual tu habla sospechosa causó. (p. 61)

As formas de tratamento selecionadas variam entre “você” e “a senhora”, privilegiando ora a hierarquia social que separa as duas ora a intensificação do ato de desculpas, pela reverência na segunda forma, como se observa no Quadro 4.

QUADRO 4

Propostas de tradução e avaliação para fala de Melibea, pedido de desculpas

4	TRADUÇÃO
a)	“Agora eu fico até sem jeito por ter soltado os cachorros em cima de você, mas é que ele é um pouco ousado e você uma mulher inocente, não consegui conter minha raiva. Mas vamos combinar o que você estava me dizendo faria qualquer um suspeitar de más intenções.”
b)	“Nossa, me desculpe por ter sido tão precipitada! Vocês cheios de boas intenções e eu dando com a língua entre os dentes. Mas releva, vai? Esse jeito aí, como a senhora falou, me deixou com a pulga atrás da orelha.”
c)	“Ai que saco essa minha falta de paciência! Porque ele tão ingênuo e você inocente, que as minhas palavras acabaram machucando vocês dois. Mas eu não me sinto nem um pouco culpada com o que você me disse, e você tem que entender quo o seu tom não era dos mais agradáveis.”
d)	“Ai, poxa, olha no que deu ficar sem paciência! Porque ele não sabia que você tava aqui e você também é inocente, mas acabaram sofrendo com as coisas que eu disse. Mas o fato de eu ter razão não me tira toda a culpa pelo que eu disse.”

e)	“Ai, o quanto me angustia essa falta da minha paciência. Ele não tinha más intenções nem você, nem você agia com má fé, mas sofreram por causa das minhas palavras. Ainda assim não me sinto tão culpada, porque vocês me deram motivos pra desconfiar.”
f)	“Ai como é ruim ter pavio curto. Ele não tinha más intenções nem você agia com má fé mas sofreram por causa da minha língua afiada. Ainda assim não me sinto tão culpada, porque vocês me deram motivos para desconfiar.”
g)	“Caraca, agora eu tô muito envergonhada pela minha falta de paciência. Acho que vocês aguentaram o meu piti desnecessário porque agora eu percebi que ele não mandou a senhora vir nem sabe que está aqui e que você também não agiu de má fé. Mas quer saber, a minha inteligência tira a minha culpa porque foi o teu papo cheio de segundas intenções que me obrigou a agir assim.”
h)	“Ai gente fui horrível, tudo por causa da minha falta de paciência porque, ele não sabendo que você está aqui e sendo você inocente... acabou, tia, que ouviu o que não merecia. Mas, não tou me sentindo culpada não porque o jeito que você falou foi muito estranho.”
i)	“Ai que droga minha falta de paciência! Porque sendo ele ingênuo e você inocente, vocês acabaram sofrendo com a raiva que veio do que eu disse. Agora me sinto culpada mas você tem que entender que o seu tom foi grave.”
j)	“Ai, essa falta de paciência me cansa! Ele por ser tolo e você por ser inocente. Não consegui conter minha raiva na fúria da minha língua descontrolada.”
k)	“Ai... nossa, agora fiquei sem jeito! Mesmo ele não tendo maldade no coração e você, não ter más intenções, acabei acusando vocês injustamente!”
l)	“Minha nossa, eu pago pela falta de paciência! Porque a senhora é inocente e ele não sabe que você veio aqui. Foi a minha raiva que fez minha língua dizer o oposto disso. Mas a razão me encheu de culpa, culpa que o seu jeito suspeito de falar causou.”
m)	“Poxa, como eu lamento ter sido tão injusta e ter perdido a paciência. Porque ele nem imagina que veio aqui me ver e você sendo tão inocente, teve que engolir tudo o que eu falei. Só que a verdade é que eu não tive culpa disso, pois foi você quem falou de forma suspeita.”

Equivalências para o pedido de desculpas altivo de Melibea: “¡Oh cuanto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tu inocente, habéis padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón me releva de culpa, la cual tu habla sospechosa causó.” (p. 61)

Comentário 4: As estratégias de coloquialização são variadas, algumas caricatas, exageradas, apostando no humor da sequência. Destacamos partículas discursivas ou conversacionais: “poxa”, “caraca”, mas sobretudo expressões coloquiais das mais variadas: “você tem que entender”, “olha no que deu”, “soltar os cachorros”, “estar com a pulga atrás da orelha”, “fiquei sem jeito”. Ou ainda intensificadores: “que saco”, “que droga”.

6. Considerações finais

Embora divergentes quanto aos cânones tradutórios com relação ao texto de partida e ao texto de chegada, as duas experiências de ensino e tradução com textos de teatro espanhol dos séculos XV e XVII mostraram pontos convergentes quanto aos problemas de tradução. Três aspectos se destacam.

Em primeiro lugar, a transposição de temáticas culturalmente e temporalmente marcadas, conceitos relacionados a fortes divisões sociais, ou mesmo castas, a condição da mulher, e os códigos morais de honra e compromisso, são sem dúvida problemas conceituais deste tipo de tradução. Do ponto de vista pragmático e gramatical, um dos dois maiores problemas é a falta de equivalência entre os sistemas de formas de tratamento, considerando a variação verbo pronominal entre tú/vos/usted, do espanhol *vs.* a variação verbo pronominal do português entre tu/você/o senhor/a senhora, ou o repertório culturalmente marcado das formas nominais de tratamento. O segundo problema pragmático, gramatical e discursivo é a adequação do tom coloquial fluente à fala culta esperada em obras literárias dialogadas.

As experiências se mostraram estimulantes em termos de fruição da leitura em Língua 2 (espanhol) e de fruição da escrita em Língua 1 (português), pelos três níveis de desafios assinalados. A maior dificuldade permanece nesse tipo de experimentação na avaliação da qualidade das traduções e o estabelecimento de parâmetros comparativos.

Referências

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid. Cátedra, 2012.

BAKER, Mona. *In Other Words*. Londres; Nova York: Routledge, 1992.

BERMAN, Antoine. Translation and the Trials of the Foreign. In: VENUTI, Lawrence (Org.). *The Translation Studies Reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2002. p. 276-289.

BERMAN, Antoine. Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual. In: _____. *A tradução e a letra*. Tradução de Marie Helene Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 28-44.

BOBES NAVES, M. del Carmen. *Temas y tramas del Teatro Clásico español: convivencia y transcendencia*. Madrid: Arco; Libros, 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista e traduções. *Cadernos de Tradução*, n. 2, p. 467-495, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

CASTRO, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid, Alfaguara, 1974.

CRONIN, Michael. *Translation and Identity*. Londres; Nova York: Routledge, 2006.

DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.

FERNANDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Casadas, monjas, ramerías y brujas*. La olvidada historia de la mujer española en el renacimiento. Madrid: Espasa Libros, 2010.

FROTA, Maria Paula. Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual. In: _____. *A singularidade na escrita tradutora*. São Paulo: Pontes; Fapesp, 1999. p. 76-89.

GAMERRO, Carlos. Entrevista a Jorge Fondebrider: Traducir Shakespeare para la página y para la voz. Club de Traductores Literarios de Buenos Aires; Centro Cultural España Buenos Aires, nov. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mZtwULPCFN8>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

GIL AMBRONA, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres* (Misoginia y conflicto matrimonial en España). Madrid: Cátedra, 2008.

LAMBERT, José. Sobre a descrição de traduções. In: Guerini, Andréia; Torres, Marie Helene Catherine; COSTA, Walter. *Literatura e tradução*. Tradução de Lincoln Paulo Fernandes e Marie Helene Catherine Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 197-213.

MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

MARÍA MARÍN, Juan (Ed.). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega y Carpio. Madrid: Cátedra, 2006.

MILROY, James. Ideologias linguísticas e as consequências da padronização. In: LAGARES, Xoán Carlos; BAGNO, Marcos. *Políticas da norma e conflitos linguísticos*. Tradução de Lincoln Paulo Fernandes e Marie Helene Catherine Torres. São Paulo: Parábola, 2011. p. 49-87

MILTON, John. Make me macho. Make me gaucho, make me skinny: Jorge Luis Borges desire to lose himself in translation. *Cadernos de Tradução*, n. 4, p. 87-97, 1999.

MILTON, John; BANDIA, Paul. Agents of Translation and Translation Studies. In: _____. (Org.). *Agents of Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2009. p. 1-18.

NIRENBERG, David. *Comunidades de violencia*. Barcelona: Península, 2001.

PACHECO, Carlos. Sobre la construcción de lo rural y lo urbano en la literatura hispanoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 42, p. 57-71, 1995.

PAVIS, Patrice. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 123-155.

PYM, Anthony. Redefinindo competência tradutória. *Cadernos de Tradução*, n. 23, p. 9-40, 2008.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *El libro vivo que es el teatro* (Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro). Madrid: Cátedra, 2012.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução de Millôr Fernandes. Montevideo: L&PM Pocket, 2008.

SAADI, Fátima. Traduzindo teatro. *Cerrados*, n. 23, p. 67-71, 2007.

SHORT, Mick. From Dramatic Text to Dramatic Performance. In: CULPEPER, Jonathan; Short, Mick; Verdonk, Peter (Org.). *Exploring the Language of Drama*. Londres; Nova York: Routledge, 1998. p. 6-18.

SPREGELBURD, Rafael. Entrevista a Jorge Fondebrider: La experiencia de ser objeto de una traducción. Club de Traductores Literarios de Buenos Aires; Centro Cultural España Buenos Aires, ago. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-_S9IKSM2qs>. Acesso em: 10 nov. 2015.

ZAMORANO, Miguel Ángel. Condicionamientos de la enunciación en el teatro aurisecular. *Teatro de Palabras* – Revista sobre teatro áureo. Québec: Université du Québec à Trois-Rivières, 2014. Disponível em: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

WYLER, Lia. Um modo de traduzir brasileiro? *Cadernos de Tradução*, n. 4, p. 263-275, 1999.

WYLER, Lia. O romance folhetim e o teatro. In: _____. *Línguas, poetas e bacharéis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 91-106.