

## A tradução como categoria de análise literária

Adriano Roperio

A princípio, meu trabalho de mestrado consistia em analisar alguns conceitos desenvolvidos pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), tais como *Verfremdungseffekt*, *episches Theater*, *Gestus*, para não ir muito longe. Entretanto, durante as leituras da crítica sobre Brecht foi possível perceber que muitas vezes esses conceitos desenvolvidos pelo autor se tornam meros *slogans*, como se a simples citação de uma palavra pudesse significar tudo o que o teatrólogo alemão conceituara. Como se o simples ato de citar a palavra *episches Theater* num contexto de estudo sobre teatro remetesse diretamente ao dramaturgo alemão e significasse, de fato, o que ele defendia como sendo um teatro épico.

Para melhor definir esses conceitos pensados outrora por Brecht é muito útil a leitura de um texto que ele escreveu já em sua maturidade, "*Kleines Organon für das Theater*" (BRECHT 1949). Esse texto foi escrito depois que o dramaturgo já havia escrito a maioria de suas peças. Contudo, nesse texto ele revisita e retrabalha conceitos que foram desenvolvidos durante toda sua vida intelectual. Entretanto, a leitura comparativa do texto original e das traduções feitas no Brasil revelam uma discordância, o que não seria nada original, nem relevante observar aqui. O que lembro é que, nessas traduções, esses conceitos citados são tratados como se já estivessem previamente estabelecidos, suficientemente esclarecidos. Podemos inferir que nem mesmo o próprio Brecht acreditava que esses conceitos estavam devidamente esclarecidos, pois do contrário não trataria deles mais uma vez nesse texto já tardio.

A obra de Bertolt Brecht chega ao Brasil num contexto de ditadura militar e é assimilada, como lembra COSTA (1996), por grupos que se apegavam mais às idéias políticas em detrimento do artístico. Nesse contexto específico, a recepção de Brecht no Brasil fica de uma certa maneira restrita às suas idéias ditas comunistas, ou seja, ele é apreendido mais como um pensador da sociedade do que do teatro. Não que essas qualidades sejam excludentes, pelo contrário, nos escritos de Brecht, tanto nos textos teóricos, quanto nas peças de teatro, sociedade e estética estão intrinsecamente ligados.

Dessa maneira, a tradução feita nessa época no Brasil foi de uma certa forma também direcionada mais às questões políticas, de engajamento social do que propriamente às questões de arte. Sendo assim, é legítimo concordar com WILLETT (1967), segundo o qual Brecht deixa em suas peças instruções que aparecem de forma programática em formas de *slogans* como *Verfremdungseffekt* e *Teatro Épico*, contudo esses conceitos são desenvolvidos com base numa estética teatral e são muito mais do que simples indicações práticas de cenário e de encenação. São palavras que, como afirma WILLETT, podem servir como *slogans*, mas que refletem uma base teórica dialética.

Como determinadas palavras-conceito pré-existem à própria tradução, não seria necessário um trabalho mais árduo para se chegar a um resultado satisfatório. Entretanto, quando se faz perguntas simples como o que seria a definição de teatro épico ou o próprio conceito de épico, dificilmente se chega a uma resposta conciliadora. Essas palavras-conceito passam por um processo des-semantizador, ou – em outros termos – por um processo de gramaticalização. Por exemplo, a palavra “épico” tem sua origem na palavra “epopéia”:

A palavra epopéia abriga a justaposição de duas outras: *to épos* e *poiéo*. *To épos* que, no singular, tem o sentido primeiro de “palavra”, donde “discurso”, “narrativa”, “verso”, é usado no plural – *tà épea* – em oposição a *tà méle*. Assim *tà épea*, poesia épica, é a palavra que narra algo em determinado tipo de verso, cedo desvincilhado do acompanhamento musical. Opõe-se à *tà méle*, poesia lírica, palavra cantada em metros vários, ao som de um instrumento musical. *Po-éio* tem o sentido denotativo de “fazer, “criar”. Logo, do ponto de vista etimológico, epopéia é a criação narrativa em versos (PESSANHA, 1992: 31).

Nessa definição, temos a palavra “épico” usada no plural e ela qualifica a característica de narração intrínseca à epopéia. Para ROSENFELD, porém, “épico” se refere diretamente ao gênero:

os termos “lírico”, “épico” e “dramático” são empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção – mais de perto associada à estrutura de gêneros – poderia ser chamada de substantiva. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática” (ROSENFELD 1965: 5).

Assim, o que era uma parte que compunha o gênero epopéia se torna o próprio gênero: como se nota no texto de Rosenfeld, o substantivo épico refere-se à Épica.

Contudo, sabemos que o adjetivo épico deriva de *to èpos*, como vimos acima; portanto dizer “Épica” é tomar parcialmente o sentido original do gênero Epopéia. Isso reflete não um erro no uso desse conceito, mas sim uma mudança na acepção da palavra e um gênero modificado. ROSENFELD (1965: 6) diz ainda que “espécies do gênero épico seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto”. Temos, assim, uma nova tomada de “épico”, a qual não foi definida ainda de maneira clara.

Isso seria o que podemos chamar de processo de gramaticalização. Claro que titubeei ao empregar a palavra gramaticalização; contudo, vemos que o processo significativo perde muito com o uso indiscriminado dessas palavras, que – como já dissemos – são mais do que simples palavras. São palavras e ao mesmo tempo são conceitos. Interessante notar que o conceito é desenvolvido por um pensador, mas a palavra já tem um lugar definido na língua. Essa observação é importante para lembrar que dificilmente se cria um neologismo para um conceito novo, mas sim, que se desenvolvem, por uma cadeia significativa, determinados traços que dão conta de transpor um conceito para uma simples palavra.

Dessa maneira, quando empregamos uma palavra, estamos longe de usar o conceito em si, mas temos que, antes de tudo, dar condições de significação para esse termo que desejamos nomear. Em seu estudo *Das Unheimliche* (1969), FREUD nos dá um exemplo interessante dessa necessidade e dessa dificuldade de se definir um termo sem criar uma cadeia significativa que suporte o seu desenvolvimento. Em seu texto, ele busca nos dicionários alemães os significados da palavra *unheimlich* em contraposição a *heimlich* e o que acaba encontrando é que, dependendo do contexto de uso, esses termos se confundem e o que teria significado oposto a princípio, pode, em determinado, momento expressar exatamente a mesma coisa. No que seria extremamente familiar (*heimlich*) irrompe o estranho (*unheimlich*). Algo familiar, segundo Freud é algo que *a priori* pertence ao lar, é feito dentro de casa. Entretanto, o semantema “casa” comporta o significado de algo reservado, feito dentro de quatro paredes. Podemos dizer também que algo que é feito atrás de portas, entre quatro paredes, é algo estranho (*unheimlich*) a nós, que estamos fora dessas paredes. O que não conhecemos, por vezes nos amedronta. Algo que é tramado pelas nossas costas, por detrás de portas trancadas, num ambiente familiar (*heimlich*), aflige-nos porque, de alguma maneira, pode nos ser prejudicial.

Esse pequeno trabalho de tradução, que já é uma tentativa de explicação, revela uma dificuldade a ser transplantada pelo tradutor-analista, pois a palavra *heimlich* comporta ainda o sufixo alemão *-keit*, e dessa maneira a palavra é substantivada e pode-se dizer que alguém trama *Heimlichkeiten* contra mim. Dificilmente uma palavra em português significaria o mesmo que essa palavra em alemão, mas não simplesmente porque esse conceito é intraduzível, e sim porque precisaríamos recriar essa rede significativa criada por Freud. Talvez por essa razão na tradução do texto de Freud essa parte de definição dos conceitos de *heimlich* e *unheimlich* fique em alemão, sem tradução para o português.

Não é nossa intenção aqui tratar dos conceitos psicanalíticos desenvolvidos por Freud, mas sim reaproveitar sua metodologia de trabalho, pois – como ele mesmo disse uma vez – nossos pensamentos são um reflexo do pensamento do Outro. Seguindo ainda o pensamento desenvolvido pelo psicanalista austríaco podemos perceber que algo que nos é extremamente familiar, conhecido, pode se tornar totalmente estranho, assustador. Uma palavra em língua estrangeira já é uma palavra um pouco estranha (*unheimlich*), mesmo para quem já fala essa língua; durante a leitura de um texto em língua estrangeira, uma palavra-conceito, como o exemplo de Freud, pode ser totalmente re-semantizada, ou seja, uma palavra que já não é totalmente familiar (*heimlich*) por ser estrangeira (*fremd*) se torna estranha (*unheimlich*) ao tradutor/analista. O assustar-se do analista afasta-o da palavra desgastada, mostra-lhe uma nova possibilidade, talvez até a necessidade de compreender essa palavra-conceito dentro de uma nova rede significante, pois a partir do momento em que essa palavra estrangeira o assusta, ela também o afasta da visão já estabelecida, desgastada, gerando o necessário estranhamento (*Verfremdung*) para um analista.

Não só a palavra em língua estrangeira (*Fremdsprache*) é estranha, mas também toda a estrutura frasal e, por conseqüência, textual é estranha. Seqüências sintáticas em línguas diferentes se reproduzidas produzem resultados semânticos adversos ao esperado. Em *A Farmácia de Platão*, DERRIDA (1991) comenta que traduzir não é somente transpor palavras ou textos de uma língua para outra, mas acontece também dentro de uma mesma língua, quando, por exemplo, precisamos transpor a linguagem literária para uma linguagem de sala de aula. Essa analogia nos é interessante também, pois nos dá a necessária noção de estranha-

mento (*Verfremdung*) conceituada uma vez por Brecht, que é necessária a um trabalho literário. O analista que sempre esteve demasiado perto do texto pode, às vezes, pensar que esses conceitos já são suficientemente claros para todos como são para ele, ou pelo menos como ele pensa que são para ele. O exercício de tradução, bem como o exercício de lecionar uma língua estrangeira, pode demonstrar que mesmo um falante nativo tem dificuldades para definir uma simples palavra, quanto mais uma palavra que ao mesmo tempo é um resultado que forma um conceito.

A palavra “estranhamento”, como todos falantes nativos do português podem notar, tem a mesma raiz que a palavra “estranho”. Em português, a palavra “estranho” recebe o sufixo *-mento*, que designa um processo, e se transforma em substantivo.

Dessa maneira, temos em português “estranho” e “estranhamento”, duas palavras que, em alemão, são palavras-conceito e designam respectivamente os conceitos de *unheimlich*, de Freud e *Verfremdung*, de Brecht. Em alemão, esses conceitos mal se tocam; contudo, em português, é feito o uso de praticamente uma única palavra para nomear ambas. Isso nos mostra que, antes de definirmos a palavra ideal, adequada à palavra em língua estrangeira, precisamos definir um encadeamento que proporcione a determinada palavra a possibilidade de significar, ou de rememorar seu conceito elaborado no texto original.

Gostaria de lembrar que cada vez que uma palavra, ou mesmo um conceito é retomado, ele já é reestudado. Neste breve texto, por exemplo, a palavra-conceito *Verfremdung* adquire um significado diverso do que Brecht uma vez conceituou; contudo, cada vez que se volta a uma palavra, ela passa por algum tipo de modificação e cada trabalho de tradução ou de análise literária é uma volta a determinadas palavras, determinados textos, que – como dissemos – estarão sempre em constante mudança. Espero que essa mudança aqui inserida possa ser de alguma maneira útil.

## Bibliografia

APPEL, Myrna Bier / GOETTEMES, Miriam Barcellos (Hg.). *As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre, Movimento 1992.

BRECHT, Bertold. „Kleines Organon für das Theater“. In: *Sinn und Form*. Leipzig, Rütten und Loening 1949.

COSTA, Ina Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo, Paz e Terra 1996.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo, Iluminuras 1991.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. V. 12, Rio de Janeiro, Ímago 1969.

PESSANHA, Nely Maria. “Características básicas da epopéia clássica”. In: APPEL, Myrna Bier / GOETTEMES, Miriam Barcellos (Hg.). *As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre, Movimento 1992, 30-39.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, São Paulo Editora, 1965.

WILLETT, John. *O Teatro de Brecht*. Tradução de Álvaro de CABRAL. Rio de Janeiro, Zahar Editores 1967.