

PROBLEMAS DA TRADUÇÃO

Observações sobre a versão francesa da peça de Bertold Brecht
"Santa Joana dos Matadouros" *

Gilbert Badia **

A tradução das obras de Brecht envolve problemas inerentes a toda tradução. A respeito desses problemas, há obras muito eruditas que concluem pela impossibilidade teórica da tradução. Cita-se comumente o provérbio italiano: "Traduttore, traditore" — Toda tradução é uma traição. No entanto, o número de traduções aumenta no mundo inteiro de ano para ano. É demonstrar o movimento pela própria marcha.

Mas deixemos esses problemas gerais, que exigiriam longas discussões. A meu ver, acho esclarecedor um esquema que propõe o filósofo alemão Artur Schopenhauer. Ele se serve de dois discos (um representando a obra original, outro sua tradução), que podem ser mais ou menos sobrepostos. Se a tradução é perfeita, há coincidência absoluta dos dois círculos. Quanto mais imperfeita, todavia, mais os dois círculos ficam descentrados. A parte superposta indica en-

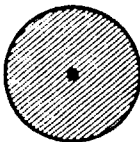
* Conferência realizada no dia 9 de setembro de 1975, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, por Gilbert Badia, e traduzida por Zília Mara Scarpari Schmidt, auxiliar de ensino da Universidade Federal do Paraná.

** Gilbert Badia, Docteur ès Lettres em 1972 com a tese *Rosa de Luxembourg. Journaliste, polémiste, révolutionnaire*, publicada em 1975 (Paris, Editions Sociales). Ainda em 1975, saiu a quarta edição de sua *Histoire de l'Allemagne Contemporaine* (Paris, l'Arche, 1962), encontrando-se no prelo *George Lukács: Marx-Engels et les Problèmes de la Littérature* (título provisório). Autor da introdução e de importantes comentários e notas sobre a tradução do Fausto, de Goethe, por Gérard de Nerval. Tradutor de Heiner Kipphardt, Martin Walser e Bertold Brecht. Atualmente leciona Civilização e Literatura Germânica na Universidade de Paris VIII.

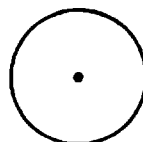
tão a parte original da obra que “passa” na obra traduzida.¹ Esta parte pode ser maior ou menor, segundo o talento do tradutor, mas, também, segundo a natureza da obra: em se tratando de um texto científico, a adequação pode ser total, o que não acontece no caso do poema, onde repousam, creio eu, as principais dificuldades do tradutor. Entretanto este não será o objeto do presente estudo. Tentamos traduzir em francês a totalidade da obra poética de Brecht atualmente publicada em alemão e o leitor interessado na questão poderá reportar-se aos nove volumes de poemas publicados pelas edições Arche.²

O ideal na matéria parece ser que um poeta seja traduzido por outro poeta. Sempre são citados, — para o alemão — Rilke traduzindo os sonetos de Louise Labbé, Schlegel fazendo a transposição de Shakespeare, ou, na França, Gérard de Nerval traduzindo o Fausto. Ocorre que, há algum tempo, ao republicar essa tradução de Nerval, tive de examiná-la mais de perto. Os conhecimentos de Nerval, em alemão — naquela época ele contava apenas dezenove anos — eram, digamos, inseguros. Traduz, por exemplo, “er schlägt das Buch auf” por “il frappe le livre” (ao invés de “il ouvre le livre”) ou “ein Kästchen von Ebenholz” por “une cassette du même bois” (ao invés

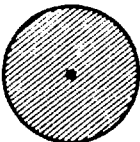
¹N.T.



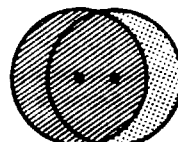
Texto original



Texto traduzido



Tradução perfeita



(exata sobreposição dos dois círculos)
Tradução menos perfeita (a parte pontilhada indica as diferenças entre os textos, o que o tradutor modificou, subtraiu ou acrescentou).

² BRECHT, Bertold. *Poèmes*. Paris, l'Arche, 1965-68. 9 v.

de "bois d'ébène").³ No entanto, sua tradução da balada do rei de Thule é admirável pela fidelidade tanto do sentido quanto da música do poema.⁴

A palavra música me faz voltar a Brecht. Encontrei maiores dificuldades na tradução das partes musicadas de sua obra. Aliás, não foram tão grandes assim em "Santa Joana dos matadouros". Parece-me que se pode ter relativa liberdade quanto à letra dos hinos dos Chapéus Negros. Basta respeitar o sentido geral, o tom geral. Foi mais custoso traduzir "O Comércio de Pão",⁵ peça na qual a música é muito mais importante e corresponde a textos cujo sentido não pode sofrer alteração sem modificar a própria peça. Ora, nem a acentuação das palavras, nem a prosódia são comparáveis em francês e em alemão. E elaborar um texto francês, rigorosamente fiel a Brecht e prosodicamente aceitável na música de Hosalla, foi um trabalho árduo que realizamos em muitos, com o maestro — também compositor — que dirigia a orquestra da representação francesa. Por vezes, mesmo em três, conjugando esforços, não conseguíamos traduzir mais de oito versos musicados durante uma manhã inteira.

De modo geral, parece-me útil que, na medida do possível, o tradutor colabore com o maestro e o diretor de cena no momento de a peça ser representada. Neste estágio, poder-se-ia falar em adaptações. Todavia, acho que os tradutores devem assumir, **sozinhos**, a responsabilidade da tradução das peças de Brecht. Digo bem, **tradução** e não **adaptação**.

Explico-me. Brecht conhece, mais que qualquer outro, o valor das palavras, o peso da linguagem numa obra dramática. Não me lembro mais quem disse um dia que sua língua se compunha de um quarto de hochdeutsch,⁶ de um quarto de dialeto bávaro da região de Augsburg, de um quarto de expressões bíblicas e de um quarto de Brecht. E é, certamente, este último quarto, o mais penoso a comunicar em francês. Portanto, a linguagem é um elemento essencial na dramaturgia brechtiana. Serve, em particular, para caracterizar as personagens. Retraduzindo, recentemente, "Na Selva das Cidades",⁷ fiquei impressionado pela importância de certos termos — a palavra

3 N.T. — Nerval traduz «er schlägt das Buch auf», por «ele bate o livro», como se não houvesse a proposição *auf*, que muda o sentido da expressão para «ele abre o livro». Traduz ainda «ein Kastchen von Ebenholz» por «uma caixinha da mesma madeira», ao invés de «madeira de ébano».

Na tradução dos textos em alemão, contamos com a valiosa colaboração da professora Christine Wischmann, doutora em literatura latino-americana, e das alunas de língua alemã IV da U.F.P. (segundo semestre de 1975).

4 BADIA, Gilbert. Introduction et notes. In: GOETHE, J. W. *Le Faust*. Trad. par Gérard de Nerval. Paris, Club Français du Livre, 1961.

5 «Le Commerce de Pain». «Der Brotladen». Versão francesa não publicada. Texto alemão publicado em Frankfurt, pelas edições Suhrkamp. A peça foi representada em 1972, em Aubervilliers, França.

6 N.T. — alemão oficial.

7 N.T. — «Dans la Jungle des Villes».

"Haut",⁸ por exemplo — e pela existência de uma trama de expressões que retornam com frequência à fala das personagens, à fala de George, de Jane de Maria, de Schlink. É comum estas expressões não serem totalmente idênticas, mas vizinhas. E são muito significativas. É pois, importante conservar tais repetições — evidentemente voluntárias — fazendo-as aparecer na tradução. Outros autores, como Rabelais e Molière, serviram-se delas para obter efeitos cômicos que também podem ser encontrados em Brecht. Mas neste autor, as repetições constituem, sobretudo, a "marca", poder-se-ia dizer, de uma determinada personagem.

O caráter das personagens principais de Brecht jamais é imutável. No decorrer de um espetáculo, ele pode sofrer uma "reviravolta". Em "Os Fusis da Mãe Carrar",⁹ a "heroína" é, durante quase todo o tempo, violentamente contra a guerra, ou quer assumir uma posição neutra. No final da peça, entretanto, parte para combater ao lado dos republicanos. Joana (em "Santa Joana dos Matadouros") tenta, com sinceridade, reconciliar operários e industriais, mas acaba por maldizer os fabricantes de conservas. Essas variações de comportamento não são nunca arbitrarias. Indicações veladas, mas perceptíveis, permitem, na primeira parte das peças, compreender as mudanças psicológicas que se produzirão ulteriormente. O tradutor deve estar atento em conservar tais indicações (sem, contudo, sublinhá-las), caso contrário alteraria a credibilidade, a verdade psicológica da personagem.

Até aqui, falei das dificuldades que apresenta a tradução das peças de Brecht em geral. Quanto a "Santa Joana dos Matadouros", particularmente, grande parte da obra é escrita em versos clássicos. Utilizando os metros que se encontram nas peças de Schiller, Brecht quis mostrar que os reis de outrora, os poderosos deste mundo, são hoje os industriais, os reis da carne, querendo denunciar, ao mesmo tempo, a função social do teatro clássico alemão.

Como fazer sentir estas intenções no público francês? Uma primeira escolha se impunha. Ao verso clássico alemão só poderia corresponder o alexandrino francês, o verso das tragédias de Racine e de Corneille, que é igualmente o de certos dramas românticos, os de Victor Hugo, por exemplo. Em seguida, poder-se-ia adotar um determinado tom, permanecendo-se, entretanto, escrupulosamente fiel ao texto alemão. A primeira cena evoca, para todo leitor familiar às peças clássicas francesas, a cena de introdução, onde o herói, dialogando com seu confidente, expõe logo a situação.

8 N.T. — «pele».

9 N.T. — «Les Fusils de la Mère Carr».

Te souviens-tu, Cridle, de cette promenade
Que nous fimes un jour, de par les abattoirs?¹⁰

— dois versos que Adamov, grande admirador de “Santa Joana”, gostava de recitar — lembram o estilo de Racine ou de Corneille.

Enfim, o tom falsamente nobre deste diálogo inicial e de outras cenas nas quais intervêm os reis da carne — que se exprimem em alexandrinos — contrasta com a prosa simples ou a prosa ritmada dos operários, que utilizam um vocabulário corriqueiro, popular, concreto, e jamais, evidentemente, o alexandrino. Assim marcávamos, pela linguagem e pela prosódia, o que é sempre importante não esquecer em Brecht: as diferenças de classe.

Por meio do alexandrino — que em francês “tem um lado anacrônico” (é assim que Brecht caracteriza o verso clássico alemão), marca-se bem o hábito dos reis da carne de dissimular suas intenções. de enganar seus sócios, a fim de melhor realizarem suas especulações de bolsa. Dirá Mauler:

Das kommt, weil mine verdammte Stimme Verstellung
Gewöhnt ist,¹¹

Na peça, a diferença entre a linguagem dos três protagonistas principais (os industriais, os operários e Joana) é claramente marcada. E é capital, na tradução, fazer senti-la.

Na linguagem falsamente nobre dos reis da carne, Brecht emprega com freqüência as elisões — que lembram o verso schilleriano.

..., also sieben
Jahr, vermied ich's, Cridle, ich vermag's
nicht länger:...¹²

O nome do interlocutor costuma ser repetido. Nos sete primei-

¹⁰ Todas as citações de «Sainte-Jeanne des Abattoirs» se encontram em Brecht Bertold, *Théâtre Complet*, Paris, l'Arche, 1972, v. 9. Limitar-nos-emos, de ora em diante a indicar a página desta edição. Aqui, p. 11.

N.T. — «Tu te lembras, ó Cridle, daquele passeio

Que fizemos um dia pelos matadouros?»

Texto alemão: «Erinnere, Cridle, dich wir vor Tagen-

Wir gengen durch den Schlachthof, Aben war's —»

Para completarmos a referência, consultamos o texto alemão «Der heilige Johanna der Schlachthöfe» in BRECHT, Bertold. *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967 v. 2, p. 390-906. O texto acima está na página 667.

¹¹ N.T. — Texto alemão, p. 687

«Isso ocorre porque minha maldita voz está acostumada ao disfarce».

Texto francês, p. 29:

«C'est parce que j'ai pris la mauvaise habitude

De déguiser ma voi...»

¹² N.T. — Texto alemão, p. 668. O grifo nas elisões é de nossa autoria.

«Por sete anos tenho me esquivado, Cridle, agora já não me é possível...»

Texto francês, p. 12:

«Durant les sept années que j'ai fait ce commerce

J'ai évité l'endroit. Je ne puis supporter

Ce métier trop sanglant, je n'en ai plus la force:

J'y renonce à l'instant...»

ros versos da cena inicial, Mauler pronuncia três vezes o nome de Cridle. O adjetivo é comumente colocado depois do substantivo:

So lange musst du
Noch dein Gehirn, **das listenreiche**, üben. ¹³

Numerosos também são os encadeamentos. Tentamos conservar ou transpor todas essas particularidades estilísticas. Por exemplo:

Cridle, t'en souvient-il, nous vimes **un taureau**
Blond et noble, levant au ciel ses grands yeux vides,
Il reçut devant nous le coup qui l'abbatait:
Et ce coup m'atteignit **jusques** au fond du coeur. ¹⁴

ou ainda:

Je ne puis accepter ta proposition
(que se deve pronunciar em três sílabas: **si-ti-on**, como em certos versos do século dezessete)

Il te faut d'ici là, en ton cerveau fertile,
Combiner quelque tour. ¹⁵

No entanto, quando Mauler se dirige a seus empregados, a seus detetives, por exemplo, fala um idioma bem diferente:

Nun mach das Maul auf!,
que traduzimos por uma expressão da gíria que conserva, acredito a vulgaridade da frase alemã:

Eh bien, dégoise! ¹⁶

A profissão dos industriais é sangrenta. Na linguagem deles, é característica a associação **Fleisch-Geschäft-Blut-Geschäft**. ¹⁷ Vivem da morte dos outros (seja da morte dos bois, seja da morte dos homens que eles exploram: operários, sobretudo. mas também criadores,

13 N.T. — Texto alemão, p. 668

O grifo no adjetivo é nosso. «Até lá debes treinar teu cérebro de astúcia»

14 Texto francês, p. 11.

N.T. — O grifo no encadeamento é nosso. Para resguardar a fidelidade da tradução, Badia empregou a preposição **jusques** (por ele sublinhada), comum nos textos do século XVII, imitando o tom clássico do texto original.

«Tu te lembrás, ó Cridle, nós vimos um touro louro e nobre, que ao céu erguendo os olhos vagos levou diante de nós o golpe que o abateu. E esse golpe atingiu meu próprio coração».

Texto alemão, p. 667:

«Erinnere, Cridle, dich han jenen Ochsen
Der blond und gross und stumpf zum Himmel blicksend
Den Streich empfing: mir war's, als galt er mir».

15 Texto francês, p. 12

N.T. — «Eu não posso aceitar tua proposição.

Até lá é preciso, em teu cérebro fértil.

Combinar algum plano».

Texto alemão, p. 668:

«Nehm ich dein Angebot nicht an. So lange musst du
Noch dein Gehirn, das listenreiche, üben».

16 N.T. — Texto alemão, p. 745.

Texto francês, p. 81.

«Vamos, desembuche!»

17 N.T. — «mercado de carne, mercado de sangue».

etc.). Logo, o par "sang-affaires" não deve jamais ser encoberto ou suprimido.

A linguagem de Joana, por sua vez, é saborosa, cheia de expressões bíblicas, porém assimiladas, interiormente incorporadas num registro bastante familiar.

So, jetzt esst mal die warme Suppe, und dann wird sich alles gleich wieder ganz anders anschauen, aber denkt gefälligst auch ein wenig an den, der euch die Suppe bescheret... Diese niederen Genüsse, nach denen ihr strebt, nämlich dieses bischen Essen und hübsche Wohnungen und Kino, das sind ja nur ganz grobe sinnliche Genüsse... Vielleicht braucht man auf Erden einen Stehkragen, damit man weiterkommt, aber vor Gott muss man noch viel mehr um haben, einen ganz anderen Glanz, aber da habt nicht einmal einen Gummikragen um, weil ihr eben euren ganzen inneren Menschen vollständig vernachlässigt habt...¹⁸

Jeanne crê no que diz, é altruísta e dotada de sólido bom senso. Entre ela e Marta, sua colega, há considerável diferença. Quando Marta se dirige aos operários, como o faz Joana, emprega um estilo estereotipado, cheio de chavões bíblicos, copiados e aplicados ao pé da letra. O contraste é ainda sublinhado pelas incisivas em falar corriqueiro. Ao lado de "Wegrain", de "der alte Adam", de "Misssetaten", de "Herrn Jesum"¹⁹ — que se repete quatro vezes em sete linhas — encontra-se:

(Das hat keinen Zweck! ?), (Es nutzt nichts.), etc.²⁰

Seria necessário ler todo o discurso de Joana e, logo depois, o discurso de Marta, para verificar se conseguimos mostrar, em nossa

18 N.T. — Texto alemão, ç. 674-675.

Badia cita somente «Só, jetzt esst mal die warme Suppe und dann wird sich alles gleich wieder ganz anders anschauen... dieses bischen Essen und hübsche Wohnung und Kino... aber da habt ihr nicht einmal einen Gummikragen um...» Nós completamos as frases.

«Tomem, pois, a sopa morna e então verão tudo com outros olhos novamente. Mas que o pensamento de vocês se dirija um pouco Aquele que lhes dá esta sopa, eu lhes rogo... Esses prazeres baixos aos quais vocês aspiram, comer um pouco, ter uma casa bonita, ir ao cinema, são apenas prazeres dos sentidos, e bem grosseiros... Para sermos bem sucedidos na terra, precisamos talvez de colarinho, mas, diante de Deus, é necessário mais que isso, uma auréola bem diferente. Aos olhos de Deus, vocês não têm mesmo um colarinho postigo porque deixaram de lado a alma...»

19 N.T. — texto alemão, p. 737.

«margem do caminho», «o velho Adão», (nosso) Senhor Jesus».

20 N.T. — «(Acham que isso vale a pena)», «(Isto não adianta)».

tradução, duas linguagens diferentes.²¹ Próximo do final da peça, a fala de Joana se torna profética, daí o emprego do verso, mas de versos livres que se adaptam ao próprio ritmo do discurso.

Os operários utilizam dois tipos de expressão: uma prosa corrente, direta, à qual não faltam humor e bom senso; outra, de argumentação sólida (quando, por exemplo, os operários discutem depois da alocação de Marta, a cena em que se distribuem cartas anunciando a greve geral).²² Neste caso, os operários se exprimem individualmente. Contudo, quando estão em grupos ou representam sua classe, expressam-se em versos, ou pelo menos em uma prosa ritmada, cuja estrutura sintática e cujo vocabulário diferem do falar usual. No segundo quadro encontramos:

Lange schon ist diese Arbeit uns ekelhaft
Die Fabrik uns die Hölle, und nur

21 N.T. —

«Jeanne. — ... Bon. Et maintenant, mangez donc cette soupe chaude, et vous constaterez qu'après on voit les choses d'un tout autre oeil. Mais que votre pensée aille un peu, je vous prie, à Celui qui vous donne cette soupe. Et si vous réfléchissez, vous verrez alors qu'il n'y a pas d'autre solution à vos difficultés que de lutter là-haut, au lieu de lutter ici-bas. C'est là-haut qu'il faut se mettre en quête d'une bonne place, et non ici-bas. Vous voyez maintenant quel espoir on peut fonder sur le bonheur terrestre. Aucun, absolument aucun. Le malheur vient comme la pluie: personne ne l'a provoqué et pourtant elle arrive... Ce n'est pas parce que vous n'êtes pas comblés de biens terrestres — tout le monde ne peut l'être —, c'est parce que vous n'avez pas le sens des valeurs les plus hautes. C'est pour cela que vous êtes pauvres. Ces basses jouissances auxquelles vous aspirez, manger un peu, avoir un gentil logement et aller au cinéma, ce ne sont là que jouissances des sens et tout à fait grossières. Tandis que la parole de Dieu est une jouissance plus délicate et plus profonde et combien plus raffinée; peut-être ne pouvez-vous rien imaginer de plus raffinée; peut-être ne pouvez-vous rien imaginer de plus doux que la crème Chatilly, eh bien, justement, la parole de Dieu est encore plus douce. Ah, si vous saviez comme elle est douce, la parole de Dieu! On dirait du miel et du lait, et qui habite en Dieu vit comme dans un palais d'or et d'albâtre. Hommes de peu de foi, les oiseaux du ciel n'ont pas de feuilles d'embauche, les lys des champs n'ont pas de travail, et cependant, parce qu'ils chantent Sa gloire, Dieu leur donne pâture... Pour réussir sur terre, on a peut-être besoin d'un fauxcol, mais devant Dieu, il faut plus que ça, une tout autre auréole. Vous, à ses yeux, vous n'avez même pas de col mou parce que vous avez faissé votre âme en friches, etc. (Brecht, Théâtre, p. 17-18).

«Marthe, soldat des Chapeaux noirs. — (Vous croyez que ça sert à quelque chose?) Moi aussi, mes soeurs, mes frères, j'étais assise un jour, toute triste, au bord du chemin, comme vous, et tel le vieil homme, en moi, n'avait d'autre désir que de manger et boire; mais ensuite j'ai trouvé Notre Seigneur Jésus, il s'est fait en mon coeur une grande lumière et j'ai éprouvé une grande joie; à présent (ils ne m'écoutent absolument pas!) il me suffit de penser fortement à Notre Seigneur Jésus, qui nous a sauvés dans la douleur, en dépit de toutes nos mauvaises actions, et je n'ai plus ni faim ni soif, je n'ai soif que de la parole de Jésus, Notre Seigneur. (Ça ne sert à rien!) Partout où est Jésus, règne la Paix et non la violence, l'amour et non la haine. (C'est tout à fait inutile!) Aussi, je vous le dis: aidez-nous à faire bouillir la marmite!» (p. 74).

22 Texto francês, p. 74-75 e 77-79

Alle die Schrecken des kalten Chicagos konnten
Uns halten hier... 23

o que dá em francês:

Depuis longtemps déjà ce travail nous écoeure;
Cette usine est pour nous un véritable enfer
Et seule a pu nous retenir ici la peur,
La peur multiple de Chicago et de l'hiver. 24

e também:

da stehen wir mit Händen wie Schaufeln
Und Nacken wie Rollwagen und wollen verkaufen 25

que traduzimos por:

Nous sommes là, debout, avec nos mains comme des pelles,
Et nos cous puissants comme des tracteurs. 26

Uma dificuldade particular para o tradutor de Brecht reside no que se chama de paródia. Sabe-se que Brecht gosta de retomar situações e mesmo poemas de certos autores clássicos. É o caso de uma cena de "Arturo Ui" (aquela em que Arturo passeia no mercado de flores de Givola, com Betty Dullfeet e seu marido), que tem exatamente a mesma estrutura dramática da cena do jardim de Marta, no Fausto de Goethe. Tais "citações" constituem um problema para o tradutor. O espectador ou o leitor francês está pouco familiarizado (o que é um eufemismo) com a literatura estrangeira, com a alemã notadamente. Quando ele vê Givola perambular, não pensa em Mefistófeles, mas, na melhor das hipóteses, em Goebbels, 27 e Betty Dullfeet não lhe evoca nem Marta nem Margarida. Temos que nos conformar com tal situação. Assim, a passagem de "Santa Joana" que lembra Hyperions Schicksalslied de Hölderlin (que Brecht já citara numa outra ocasião, em "der Brotlanden"), não terá nenhum eco em novecentos e noventa e oito sobre mil espectadores franceses.

23 N.T. — Texto alemão, p. 669

24 — Texto francês, p. 13.

N.T. — «Já há muito tempo este trabalho nos repugna;

Esta fábrica é para nós o próprio inferno,

Só mesmo o medo é que nos pôde aqui reter.

O medo múltiplo de Chicago e do inverno».

25 N.T. — Texto alemão, p. 676

26 — Texto francês, p. 19

N.T. — «Ficamos lá de pé, com nossas mãos qual fossem pás

E o pescoço forte qual tratores».

27 N.T. — Isto é, pensa na situação política do terceiro Reich. Goebbels: ministro da propaganda do partido nacional-socialista alemão.

Es schwinden, es fallen
Die leigenden Menschen
Blindlings von einer

Stunde zur andern
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahrlang ins Ungewisse hinab, diz Hölderlin

e Brecht

Den Preisen nämlich
War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen
Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen
Tief ins Unendliche hinab.²⁸

Em contrapartida, o público francês, que em sua maioria explicou algumas peças clássicas nos bancos de escola — isso não é certamente válido para a nova geração, mas o era para os colegiais de antes de 1968 — reconhecerá o alexandrino. E depois tivemos sorte. A grande tirada onde Graham, no quadro dez, relata a quebra na bolsa do gado, lembra, para a quase totalidade dos espectadores franceses, a narrativa célebre da batalha do Cid contra os mouros, na peça de Corneille.²⁹ Sabe-se que esta narrativa de Rodrigo, reportando a batalha que havia pouco se travara (assim como Graham relata a competição no mercado da carne), termina com o seguinte verso:

Et le combat cessa faute de combattants.³⁰
o qual se tornou, para os franceses (como muitos versos do Fausto para os alemães), uma locução corrente, às vezes empregada sem mesmo se pensar em sua origem. Ora, que tentação mais natural a de traduzir, quando Brecht escreve, no fim da tirada:

Und so, Mauler, dir dein Vertrag wertlos.³¹

28 N.T. — Hölderlin descreve a humanidade sofredora caindo cada vez mais na incerteza. Brecht, fazendo uma espécie de colagem (p. 767 do texto alemão), baseia-se nos mesmos versos para descrever a queda vertiginosa dos preços. O texto foi assim traduzido por Badia:

... On vit de cote en cote
Les prix choir et rouler jusqu'à de noirs abysses,
Comme l'eau cascade de rocher en rocher.
(texto francês, p. 100).

29 N.T. — Ato IV, cena III, versos 1258 a 1328. Tentando reproduzir a colagem de modo perceptível para o público francês, Badia recorreu a Corneille.

30 N.T. — verso 1328: «E o combate cessou, faltando (na falta de) combatentes».

31 N.T. — Texto alemão, p. 31.

«E assim, Mauler, o acordo ficou sem valor».

por:

Et le contrat cessa faute de contractants.³²

Posso assegurar que a alusão era percebida e que a tirada e o verso, a cada representação, valiam aplausos ao ator.

Por outro lado, enquanto que para muitos alemães

Mensch es wohnen dir zwei Seelen
In der Brust!³³

evocará o final do segundo Fausto, não podemos ter certeza de que a citação será tão nitidamente percebida pelo público francês. Tudo o que podemos esperar é que

Garde ton âme noble avec ton âme vile,

traduzindo:

Halte die hohe, halte die niedere (Seele),³⁴

e juntado à música de Hosalla produza o tom hipocritamente pomposo do coro dos exploradores.

Uma dificuldade de gênero diferente é aquela com que se depara quando se quer traduzir uma peça historicamente datada, como acontece, de modo geral, com as peças de Brecht, embora nenhuma delas seja drama histórico. "Santa Joana" está envolvida, sem sombras de dúvida, no clima da terrível crise econômica que atingiu a Alemanha, mais do que qualquer outro país europeu, a partir de 1930. Saber se a peça deve ser situada numa outra época, como foi feito em "O Grupo de Berlim",³⁵ é um problema que concerne antes ao diretor de cena. O que se verifica é que "Santa Joana" é a peça da crise econômica, pois os diversos quadros correspondem às fases das clássicas crises econômicas que Marx descreveu. Ora, quando a peça foi montada, na França, não só mais de quarenta anos haviam decorrido, como também a situação francesa de 1972 não tinha nada em comum com a da Alemanha de 1931. Mesmo desempregados, os operários franceses não estavam então ameaçados de morrer de fome e de frio. No entanto, a crise monetária começava a fazer sentir seus

32 N.T. — «E o contrato cessou, faltando (na falta de) contratantes».

Texto da versão cênica representada em Paris. O texto publicado é mais fiel ao original:

«Voilà ce qui rendit sans valeur le contrat». (texto francês, p. 100)

33 N.T. — Texto alemão, p. 786

«Homem, moram duas almas
No teu peito».

Texto francês, p. 117:

«En chaque homme habitent
Deux âmes opposées».

34 N.T. — Texto francês, p. 117; texto alemão, p. 786

«Guarda tua alma nobre com tua alma vil».

35 N.T. — «Berliner Ensemble».

efeitos, os "lock-out" não eram desconhecidos, nem mesmo raros, e a descrição da racionalização das fábricas, permitindo economizar mão-de-obra, permanece sempre atual. Daí o fato de que "Santa Joana" apareceu como uma peça situando-se a uma certa distância no tempo e no espaço, mas com ressonâncias atuais. Acho que o tradutor não deve explorar o texto de modo a acentuar os vínculos com nossa época. Não devemos atualizar Brecht. Mas não podemos, certamente, evitar referências à atualidade quando elas estão no texto. O próprio Brecht nos fornece um exemplo do que pode ser considerado uma atualização. Nas primeiras versões de "Os Fusis da Mãe Carrar", tratava-se de "cortes"; na versão publicada pelas edições Suhrkamp, as cortes foram substituídas por "AbgeordnetenKammer",³⁶ expressão compreensível pelos espectadores de todos os países, mesmo por aqueles que nada conhecem da Espanha e de sua guerra civil. Em "Santa Joana", foi suficiente falar esporadicamente de "bifteck"³⁷ (mais corrente na França do que "corned-beef"), de "usine" ao invés de "fabrique"³⁸, traduzir "Grahms ohsen-lenden butterweich" por "filet Graham, un vrai beurree"³⁹ o que evoca, a um só tempo, uma carne bem tenra e o modo de prepará-la.

Traduzimos, não adaptamos "Sainte Jeanne", repito. A peça é que se achou adaptada à situação da França de 1972, graças, de certa forma, ao acaso, mas sobretudo devido ao gênio de Brecht.

Como sou o autor da tradução de "Sainte Jeanne" (em colaboração com Claude Duchet), este artigo corria o risco de parecer um discurso de defesa pro domo. Mas a modéstia convém aos tradutores, especialmente aos tradutores de Brecht. Na realidade, nunca se termina de traduzir uma obra. As traduções não são como o vinho, elas não melhoram envelhecendo, muito pelo contrário. Ou então podemos dizer que as exigências do público aumentam. Nossa primeira tradução de "Santa Joana" data de mais de quinze anos. Refizemos uma parte dela quando foi publicada a tradução dos poemas. Em seguida, todo o texto foi revisado por ocasião da encenação da peça por Guy Rétoré, no Théâtre de l'Est Parisien. Por fim, ela ainda foi modificada em 1974, para uma nova edição.

Os trabalhos atuais dos lingüistas despertaram a atenção para o peso, o valor e implicações de toda natureza da linguagem, ora reveladora do inconsciente, ora dissimuladora do verdadeiro pensamento. Daí a exigência de maior cuidado, de maior rigor em relação aos vocábulos e às estruturas sintáticas; e rigor igualmente em relação a

36 N.T. — «câmara dos deputados».

37 N.T. — «bife»

38 N.T. — Em francês, fábrica corresponde a «usine»; «fabrique», palavra menos empregada, designa um estabelecimento industrial menor, que pode admitir, inclusive, o trabalho manual.

39 N.T. — «filé Graham, uma tenra mantiga», foi traduzido em francês por «filé Graham, uma verdadeira manteiga». Texto alemão, p. 697; texto francês, p. 38.

fidelidade ao texto. Por exemplo, na peça "Na Selva das Cidades", cuja tradução venho de refazer, juntamente com um homem de teatro, Jourdheuil, esforçamo-nos por restituir ao texto sua ambigüidade, enquanto que, na primeira tradução, eu tinha a tendência de tornar claras as passagens obscuras, e mesmo de escolher um só significado onde o texto alemão propõe dois.

O objetivo é que a tradução possa resistir à prova de uma edição bilingüe na qual os dois textos, o alemão e o francês, sejam publicados lado a lado. Talvez venhamos a tentar tal prova, na França, com algumas peças de Brecht. Outro objetivo é, também, evidentemente, que o texto seja representável, recebido e percebido pelo público. No fundo, o verdadeiro objetivo é que os dois círculos de Schopenhauer, a que me referi no início, coincidam perfeitamente... ou quase.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIA, Gilbert. Introduction et notes. In: GOETHE, J. W. *Le Faust*. Trad. par Gérard de Nerval. Paris, Club Français du Livre, 1961.
- BRECHT, Bertold. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. v. 2.
- BRECHT, Bertold. *Poèmes*. Paris, l'Arche, 1965-68. 9 v.
- BRECHT, Bertold. *Théâtre complet*. Paris, l'Arche, 1972. 9 v.

Resumo

Entre as inúmeras dificuldades do tradutor figuram as da tradução de poemas, da paródia, de certos recursos estilísticos — às vezes muito importantes para a caracterização das personagens, etc. As soluções encontradas para estes problemas, ao se traduzir a obra teatral de Brecht, podem servir de exemplo para outras soluções que visem igualmente resguardar a fidelidade ao texto original.

Résumé

Parmi les nombreuses difficultés du traducteur on trouve celles de la traduction des poèmes, de la parodie, de certains procédés stylistiques — parfois très importants pour la caractérisation des personnages, etc. Les solutions qu'on a trouvées concernant ces problèmes lors de la traduction de l'oeuvre théâtrale de Brecht peuvent servir d'exemple pour d'autres solutions qui aient également pour but de sauvegarder la fidélité au texte original.