

O palco do livro e a tradução dramática

Hugo Simões¹

RESUMO: Partindo da tradução da peça “Immanuel Kant”, do escritor e dramaturgo austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), propõe-se uma reflexão crítica acerca da tradução de textos dramáticos. A pergunta fundamental que move este artigo é a seguinte: o que ocorre com uma peça quando traduzida em livro? O livro enquanto repositório de um texto performático é delineado aqui como possibilidade de diálogo entre dramaturgo, tradutor e companhias de teatro, uma vez que pode funcionar de forma não estática como aparato crítico para a variedade de montagens que uma peça guarda em seu devir.

Palavras-chave: Tradução; Literatura Dramática; Thomas Bernhard

The stage of the book and the translation of dramatic literature

ABSTRACT: This critical reflection on the translation of dramatic literature stems from the translation of the play “Immanuel Kant” by the Austrian writer and playwright Thomas Bernhard (1931-1989). The main question that moves this article is what happens to a play when it is translated into a book. The book seen as a repository of a performative text is outlined here as a possibility of dialogue between playwright, translator and theater companies, since it can work non-statically as a critical apparatus for the variety of set ups that a play holds in its becoming.

Keywords: Translation; Dramatic Literature; Thomas Bernhard

1. Introdução

Expor-se ao ritmo imbuído nos corpos do outro é um aprendizado difícil e sem fim, talvez uma antropologia poética especular, uma chance de, pelo corpo do outro, ver nosso próprio corpo em jogo, pela voz do outro, assumir os riscos de ter uma voz.

G. G. Flores & R. T. Gonçalves

Muitas foram as questões quando começamos a traduzir as peças do dramaturgo austríaco Thomas Bernhard em um pequeno grupo de pesquisa¹. O fio que conduzia parte significativa de nossas dúvidas tinha origem em incertezas quanto à nossa relação com o palco. Afinal, não éramos uma companhia de teatro e, embora alguns dentre nós já tivessem trabalhado como

¹ Doutorando em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Membro do *species – núcleo de antropologia especulativa*. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

atores e diretores, não fabricávamos as traduções das peças de Bernhard para montagens específicas. Os nossos produtos finais seriam livros. Em vez de simplificar nossa tarefa, ter a certeza desse fim apenas nos causava mais incerteza, visto que as reflexões contemporâneas sobre tradução de literatura dramática pouco se debruçam sobre a questão do livro enquanto *meio* que coloca em relação alguns agentes fundamentais à montagem de uma peça estrangeira, como o dramaturgo, o tradutor e a companhia de teatro (que é uma espécie de “leitor ideal”). A fim de expor alguns dos caminhos que traçamos para pensar o palco no livro – uma intersecção de *media* e de performances – falaremos um pouco de um dos textos traduzidos.

Neste artigo, partimos de nosso processo de tradução da peça “Immanuel Kant”, de Thomas Bernhard. Há pouco mais de quarenta anos, a referida peça era publicada e fazia sua estreia no *Württembergisches Staatstheater Stuttgart*, um famoso teatro do sul da Alemanha. Como costumeiramente ocorria com obras bernhardianas, a peça causou polêmica. Neste caso, a comoção se deveu ao modo como o filósofo prussiano Immanuel Kant (base fundamental da filosofia alemã moderna) foi retratado: como um velho demente cujo maior interlocutor é seu papagaio de estimação — ainda que ao fim da peça fosse sugerido que aquele Kant não era exatamente “o” Kant, mas um esquizofrênico a caminho do manicômio. A análise de Hans Dieter Hüscher dessa peça, escrita em 1979, nos dá pistas sobre a sua recepção pelo público alemão e austríaco: “A peça aparentemente não tem quase nada a ver com o filósofo Kant, a não ser por poucas correspondências concretas”ⁱⁱ (*apud* DITTMAR, 1990, p. 192). Além de ficar marcada por não se curvar a um paradigma naturalista de teatro, diga-se, que se curva à representação/*mimesis*, a peça “Immanuel Kant” também causou outra impressão à crítica da época: foi a primeira peça de fato “engraçada” de Bernhard (DITTMAR, 1990, p. 190-191), visto que o autor era conhecido por escrever em um tom sombrio e com um humor ácido que constantemente resgatava no público austríaco o seu passado recente, intencionalmente encoberto, de apoio ao regime nazista — não à toa Bernhard era conhecido como *Nestbeschmutzer*, uma pessoa que “suja o próprio ninho”, ou seja, que critica seu local de proveniência.

Na peça, Kant como personagem é um velho senhor à beira da cegueira — da escuridão —, o que cria uma contraposição (por meio de muitas metáforas, como veremos à frente) à imagem do grande pensador iluminista, i. e., que ilumina, traz luz (*Licht*, palavra tão central à filosofia alemã), a qual muitas vezes é uma espécie de metonímia à própria obra kantiana. Com múltiplas blagues em diversos níveis, que atingem diferentes camadas de público, a peça de Bernhard mescla o inconfundível estilo do filósofo com citações absurdas de um jovem (e no Brasil, quase desconhecido) Immanuel Kant. Para complicar ainda mais, Bernhard mantém seu estilo pouco rigoroso com o trato de textos filosóficos, citando textos kantianos pela boca do velho demente em contextos pouco convencionais, o que corrobora com a construção de um Kant movido a excentricidades, como se pode notar pelo excerto abaixo:

KANT	KANT
Jupiter	Júpiter
Mars	Marte
Merkur	Mercúrio
Zentralkraft	Força central
<i>Ernst Ludwig steht auf und richtet</i>	<i>Ernesto Ludovico se levanta e</i>
<i>die</i>	<i>ajeita o cobertor da gaiola e se</i>
<i>Käfigdecke und setzt sich wieder</i>	<i>senta novamente</i>
Excentrizität	Excentricidade
weil die Sonne in ihrer	pois o sol em sua rotação axial
Achsendrehung	ainda está muito distante de uma
der Geschwindigkeit des Merkurs	velocidade igual a de Mercúrio
noch lange nicht gleichkommt	<i>põe-se a escutar Frederico</i>
<i>horcht auf Friedrich</i>	FREDERICO
FRIEDRICH	Muito distante
Noch lange	de uma igual
nicht gleichkommt	KANT
KANT	Aproximado
Approximativ	Velocidade de rotação
Umschwunggeschwindigkeit	Calor
Hitze	<i>à Senhora Kant</i>
<i>zu Frau Kant</i>	você não deveria ter tomado
Du hättest die dicke Suppe	aquela sopa gordurosa ontem à
nicht essen sollen gestern abend	noite
<i>zu Ernst Ludwig</i>	<i>a Ernesto Ludovico</i>
Das Weltgewissen	A consciência de mundo
ist in dir tot	está morta em você
endgültig tot	definitivamente morta

(BERNHARD, 1988, p. 261-262)

No trecho acima, há recortes da obra “Teoria Geral da Natureza e Teoria do Céu”, de 1755, imiscuídos no mais ordinário diálogo. Esse é um dos mais significativos procedimentos que catalisam efeitos cômicos na peça, o que nos levou de volta à questão do palco e do livro, visto que, por um lado, uma mera imitação do procedimento de recorte e colagem bernhardiano a partir da única tradução em português dessa obra de juventude de Immanuel Kant nos levaria a grandes perdas no campo da performatividade; enquanto, por outro, uma total despreocupação com a tradição tradutória das obras de Kant poderia fazer com que o texto perdesse o efeito cômico que as citações produzem. Fundamental, portanto, à elaboração de respostas às tantas questões que a peça nos colocava (a multireferencialidade/citações foi apenas uma delas) era compreender qual era o palco de nossa tradução. Assim, em vez de um trabalho de *close reading* sobre “Immanuel Kant”, este artigo se propõe apenas a jogar alguma luz sobre uma questão preliminar que possivelmente assola muitos tradutores de textos dramáticos e para a qual não há resposta unívoca: o que é, ou melhor, o que pode ser o *meio/medium* para o qual se traduz uma peça?

2. Pequena incursão em teorias de tradução de drama

Com esta seção não pretendemos esgotar os debates sobre a tradução de literatura dramática. Ainda que dentro dos Estudos da Tradução a tradução de textos dramáticos não seja a linha mais robusta de pesquisa, esta forma de tradução já mantém alguma tradição e remete a diferentes teorias tradutórias. Embora haja idiosincrasias nessa forma tradutória, é importante notar que certas assunções contemporâneas comuns aos Estudos da Tradução também a permeiam, como a questão da visibilidade do tradutor ou as reflexões sobre a ética do traduzir. Assim, apesar de exigir movimentos específicos, a tradução de drama também se vale de instrumentais críticos atualmente à disposição dos tradutores.

Um dos grandes movimentos críticos perfeito no Brasil é o de Haroldo de Campos, poeta e tradutor que cruzou o último século com suas ideias e versos. É interessante notarmos que um de seus ensaios mais famosos sobre tradução, o texto “Transluciferação mefistofáustica” (2008, p. 179-209), é uma longa reflexão derivada de sua tradução do final do segundo Fausto de Goethe — um texto dramático. As propostas radicais desse ensaio — quiçá o texto mais radical de Haroldo de Campos — foram construídas a partir da literatura dramatúrgica, portanto. A fim de debater sua tradução de Goethe, Campos procura atualizar um grande pensador do romantismo, Walter Benjamin. Partindo de “A tarefa do tradutor”, texto seminal de Benjamin (em verdade um prefácio a suas traduções de Baudelaire), escrito em 1923, Haroldo de Campos disserta sobre o jogo entre original e tradução e propõe um rebalanceamento desses polos a partir da radicalização da ideia benjaminiana de valorização da tradução sobre o original, pois “na perspectiva benjaminiana da ‘língua pura’, o original é quem serve de certo modo à tradução” (CAMPOS, 2008, p. 179). Para o autor, a tradução não tem Musa, mas carrega uma mensagem, como um anjo (CAMPOS, 2009, p. 179). Enquanto portadora de uma mensagem livre do conteúdo inessencial, a tradução mantém seu pacto com a forma (*idem*, p. 179-180). No caso da tradução de textos dramáticos, é o teatro que se vê potencializado pela tradução, uma vez que sua pervivência (BENJAMIN, 2013, p. 101-119) se materializa na potencialidade de novas performances em uma língua estrangeira. No curso do processo de atualização e vocação que é o traduzir, como diria Maurício Cardozo (2017, p. 9-10), o próprio palco se atualiza, uma vez que ao traduzir estamos necessariamente lidando com outro tempo, outro palco e outro público — composto por leitores e plateia. A Áustria em que viveu Bernhard e o público para quem escreveu não nos é acessível imediatamente; isso, todavia, não nos impede de traduzi-la. Recaimos novamente no problema do modo que se dá a tradução nesse novo palco (feito de outra matéria, em outro tempo, com outra gente na plateia).

É relativamente conhecida a afirmação de Susan Bassnet de que a tradução de textos dramáticos é um setor bastante negligenciado dos Estudos da Tradução (2008, p. 123-124). Em seu livro *Translation Studies*, Bassnet

situa essa problemática ao mesmo tempo que cria um diálogo com importantes teóricos das artes cênicas que refletiram sobre a tradução, como Anne Ubersfeld e Jiří Veltrusky. De sua leitura de diversos autores e de uma concepção funcionalistaⁱⁱⁱ que a move, Bassnet estabelece a performatividade (*playability*) e a relação com o público como fatores centrais a serem pesados pelo tradutor de texto dramático, por mais que performatividade, como bem lembrado pela autora, seja um conceito variável (2008, p. 126) (conforme a época e lugar, por exemplo). Vejamos a sequência final da reflexão clássica de Bassnet sobre a tradução de textos teatrais:

Com a tradução de teatro o problema da tradução de textos literários ganha uma nova dimensão de complexidade, uma vez que o texto é apenas um dos elementos da totalidade do discurso teatral. A linguagem na qual o texto dramático é escrito serve como um signo na rede do que Thadeus Kowzan chama de signos *auditivos* e *visuais*. Como o texto dramático é escrito para vozes, o texto literário também contém um conjunto de sistemas *paralinguísticos*, em que timbre, entoação, velocidade da fala, sotaque, etc. são todos significantes. Além disso, o texto dramático contém o *subtexto* ou o que temos chamado de *texto gestual*, que determina os movimentos que um ator pode fazer ao falar o texto. Assim, não é apenas o contexto que contribui com o trabalho do ator, mas também os códigos gestuais a ele ligados subjacentes à própria linguagem, e o tradutor que ignora todos os sistemas localizados fora do puramente literário está tomando sérios riscos.

Mais uma vez, como ocorre com outros tipos de tradução discutidos nesse livro, a questão central diz respeito à *função* do texto a ser traduzido. Uma das funções do teatro é operar em outros níveis que o estritamente linguístico, e o papel da audiência tem uma dimensão pública não compartilhada pelo leitor individual cujo contato com o texto é essencialmente um assunto particular. Uma consideração central ao tradutor de teatro deve ser, portanto, o aspecto performativo do texto e sua relação com o público, [...].^{iv} (BASSNET, 2008, p. 134)

A teoria funcional da tradução, especialmente desenvolvida pela academia alemã, tem hoje grande amplitude dentro do campo dos Estudos da Tradução, recebendo bastante atenção dentro no campo da tradução de textos dramáticos. Esse tipo de tradução teria em suas especificidades novas tarefas. É o que defende, por exemplo, Fabienne Hörmanseder em seu *Text und Publikum*, tendo o *Bühnentext*, o “texto de palco/cena” ou texto

dramatúrgico, papel central para o direcionamento do escopo, uma vez que ele direciona para uma *Bühnenübersetzung* (HÖRMANSEDER, 2008, p.65), uma “tradução pensada para o palco” ou “tradução de palco”, visto que o tradutor de textos dramáticos, para Hörmanseder, é um *expert* não apenas do texto, mas das culturas em jogo na tradução (*idem*). A autora cria diversos critérios possíveis para a tradução dramática, variando referenciais possíveis (tradutor, público ou ator). De qualquer modo, a ideia da performance como objetivo final se faz presente nesse ramo funcionalista da tradução dramatúrgica. Vejamos um resumo das ideias da autora quanto à tarefa da tradução de palco:

A pesquisa teórica levanta repetidamente a questão da valoração ou da incorporação do texto de palco. O drama deve servir como um texto literário ou como modelo para a dramaturgia e a encenação? Deveria ter uma encenação específica enquanto tal ou permitir múltiplas possibilidades de encenação?

A tradução de textos dramatúrgicos, que é determinada por seus escopos, isto é, pelo propósito da realização no palco, só pode ser visada pelo tradutor em conexão com a possibilidade de uma encenação que objetive uma apresentação. Deve-se enfatizar que não existe a tradução para *uma* encenação específica, mas que em geral se deve aderir a essa possibilidade de variantes de encenações. Considerar a performabilidade e parâmetros específicos do palco. O texto dramatúrgico, que pode ser comparado a uma partitura, permite uma variedade de interpretações, diga-se uma seleção múltipla de soluções e estratégias. Entre as estratégias disponíveis para o tradutor, deve-se fazer uma distinção entre estratégias gerais de tradução e soluções de tradução para fenômenos individuais. Além disso, a qualidade da tradução de palco segue certos critérios específicos, como, entre outros, a pronunciabilidade, a compreensibilidade, a performabilidade e respirabilidade [Atembarkeit], que se condicionam mutuamente. Os critérios para a realização de uma tradução bem-sucedida, que seja – para citar os aspectos mais importantes - encenável, com pausas [atembaren] e eficaz no palco dizem respeito ao tradutor, ao ator ou ao destinatário do texto dramatúrgico, dependendo do caso. Os critérios de performabilidade e respirabilidade [Atembarkeit], entre outros, são predeterminados pelo escopo, eis que conforme considerações da Teoria do Escopo, a performance está em primeiro plano. Pressupõe-se, portanto, a compreensão do texto e a compreensão do todo artístico.^v (HÖRMANSEDER, 2008, p 110-111)

A percepção de que o objetivo último da tradução de drama é a performance do texto, como assevera o funcionalismo de Hörmansender, encontra ecos em estudos brasileiros recentes sobre tradução dramática. Acreditamos ser pertinente nos valermos aqui de uma última citação longa dentro desse campo, de um texto de Alinne Balduino P. Fernandez, que analisa o conceito de performatividade, central aos debates supramencionados:

A fim de terminar essa discussão, gostaria de propor uma definição de trabalho para um conceito muito discutido durante esse artigo: performatividade. Traduzir performatividade deve ser interpretado como traduzir um texto dramaturgico visando torna-lo falável aos atores, moldando a linguagem de forma a atrair a audiência ao aqui e agora da performance. De fato, estou aplicando a falabilidade como um conceito que faz parte da performatividade, mas não como seu sinônimo. Pronunciabilidade implica a produção de um texto performável pelos atores. Performatividade engloba e vai além da falabilidade no sentido que concerne tanto atores quanto audiência. O método que informa o desenvolvimento dessa linguagem de palco necessariamente envolve a participação de atores e diretores, o que o faz, portanto, cooperativo. Todavia, diferente do que pensou Bassnet sobre a tarefa, quero sugerir a performatividade como método de obter um texto performável. Ademais, gostaria propor que o tradutor seja empoderado e tenha mais autoridade sobre sua relação com o grupo teatral. Isso significa, diferente da definição de Bassnet de tradução cooperativa que implica que o tradutor dê centralidade ao diretor, e que ele (ou ela) crie um texto de palco da tradução, gostaria de propor que o tradutor possa e deva se engajar ativamente em fazer teatro. Ele/ela pode ser uma fonte bastante útil ao grupo de teatro. O teatro como um todo é uma empresa cooperativa; conseqüentemente traduzir para ele não deve ser diferente.^{vi} (FERNANDEZ, 2010, p. 130-131)

A conclusão de Fernandez é interessante por resgatar outro debate contemporâneo dos Estudos da Tradução, o da voz do tradutor. Pensar o tradutor como parte ativa da constituição dramaturgica parece ser uma saída interessante à tarefa da tradução dramaturgica. Ainda assim, a questão que move este artigo não pode ser considerada esgotada com essas reflexões. Por mais que a tradução que tenha como escopo a performatividade e o palco como norte criativo seja uma solução bastante razoável do problema da especificidade do texto dramaturgico, não podemos esquecer que esses textos

também são tornados livros, como é o caso do que planejamos com “Immanuel Kant”.

Nesse sentido, é interessante resgatar uma reflexão de Veltrusky: “muitas obras foram criadas não para ser representadas teatralmente, mas simplesmente para serem lidas” (VELTRUSKY *apud* CRUZ, 2012). Cláudia Soares Álvares da Cruz, ao comentar tal passagem de Veltrusky, assevera que “o primeiro passo é saber se o novo texto, (re)criado na língua alvo, será ou não levado à cena” (CRUZ, 2012). A liberdade do tradutor de que fala Fernandez também reside no “como” se construirão possíveis cooperações e para quê. Um texto teatral contemporâneo também pode ser transformado em livro, sem necessariamente tornar a peça um mero decalque narrativo. Para tanto, não é necessário saber de imediato se o texto será levado à cena ou não, nem são necessárias reduções da potencialidade da peça, que carrega, simultaneamente, devir-leitura e devir-performance.

3. Bernhard, memória e a forma de “Immanuel Kant”

Apesar de não o fazer de modo convencional, a obra de Thomas Bernhard pode ser apreendida pela chave da rememoração – uma incansável mirada para um passado vergonhoso endossado por muitos de seus conterrâneos austríacos nas décadas de 1930 e 1940. Se encararmos a obra bernhardiana como um esforço de rememoração, é necessário que a atenção à forma de sua escrita seja redobrada. Das citações às quebras sintáticas, o estilo de Thomas Bernhard não pode ser pensado como recurso puramente estético, sendo que seu estilo tem efeito nas enunciações de suas personagens (muitas “duplos” de personagens reais, como o próprio Kant) e na criação de um efeito performático que perpassa toda a sua obra. A linguagem utilizada em “Immanuel Kant” não destoa daquela utilizada em suas outras peças, ou mesmo em seus romances: uma sintaxe quebrada, com inversões que possibilitam ambiguidades, utilização de muitas repetições e de palavras tipicamente bernhardianas, como o famoso “*naturgemälß*”. Vejamos o que escreve Ruth Bohunovsky sobre o primeiro romance de Bernhard, *Frost* [Geadá], de 1963:

A estrutura dessa obra é prototípica para muitas outras: um enredo que se deixa resumir em poucas palavras, um narrador que segue um solilóquio ininterrupto sobre a personagem principal genuína que, por sua vez, é sempre um ser masculino, obcecado por um assunto artístico ou científico, e, além disso, recém-falecido ou fadado à morte devido a uma doença mental que beira à loucura. Os temas abordados nos longos monólogos dos narradores bernhardianos se concentram na doença mental e física, na falta de sentido da vida e na conseqüente banalidade da morte, na relação da arte e da ciência com a vida, no caráter destrutivo da natureza, na frieza e crueldade das relações humanas e nos atos gratuitos que determinam vida e morte. (BOHUNOVSKY, 2014, p. 18)

A estrutura da peça *Immanuel Kant*, como pode-se imaginar, não foge do formato prototípico acima descrito por Bohunovsky. Kant é o ser masculino obcecado pelo seu próprio pensamento (manifesto muitas vezes em seu papagaio), fadado à loucura e à cegueira, que disserta por longos monólogos durante a peça (alternando às vezes com a personagem da Milionária). É preciso que se compreenda isso, portanto: quando Hans Dieter Hüsck escreveu que a peça pouco tinha a ver com o Kant figura histórica (DITTMAR, 1990, p.192), não estava equivocado. O Kant apresentado é um Kant bernhardiano, que fala e vive através da sintaxe quebrada de Thomas Bernhard; é antes uma variação do personagem prototípico bernhardiano do que Immanuel Kant. Ainda assim, a escolha da personagem do filósofo não é gratuita, criando não apenas um grande efeito de humor, mas também um debate quase filosófico sobre a escuridão (cegueira) que provém da iluminação.

Além de seguir a estrutura prototípica, a peça “Immanuel Kant” também segue a forma utilizada por Bernhard em seus textos dramáticos: frases quebradas sintaticamente, com a aparência de um grande poema (à semelhança do teatro grego clássico) e ausência de pontuação. Além disso, algo que remete à tradição dramatúrgica clássica (ao menos se pensarmos numa ideia de ritmo) é a numerosa utilização de repetições no texto bernhardiano, o que não cria apenas um efeito de estagnação e loucura, mas também um ritmo próprio ao texto e à encenação. Tal organização textual funciona bem em alemão, em que, por exemplo, não é necessário um ponto de

interrogação para marcar uma pergunta, bastando a correta sequência de termos para esta ser identificada enquanto tal. Apesar da aparência, o texto não é caótico, tendo toda a sua peculiaridade meticulosamente elaborada. Em que pese a ausência de pontuação, letras maiúsculas indicam o início de frases, facilitando a compreensão das separações inerentes a cada fala. Logo, não temos o caos, mas uma indicação de um outro modo de leitura, performático e bastante livre para diferentes entonações. Vejamos o trecho abaixo:

FRAU KANT

Mein Mann hat in der Nacht
eine zweite Bettdecke verlangt
aber kein Mensch hat ihm
eine zweite Bettdecke gebracht
Er leidet seit seinem sechsten
Lebensjahr
Dampfpfeifen pfeifen
an Verkühlungen

SENHORA KANT

Durante a noite o meu marido
solicitou um segundo acolchoado
mas ninguém lhe trouxe
um segundo acolchoado
Ele vem sofrendo desde seu sexto
ano de vida
Apitos-a-vapor apitam
com resfriados

(BERNHARD, 1988, p. 255-256)

As características supramencionadas podem ser percebidas nesse pequeno excerto do início da peça. Repetições em excesso (pensemos na repetição de “segundo acolchoado”, totalmente desnecessária à comunicação) que criam um ritmo específico, a frase da Senhora Kant cortada (e redesenhada) pelo apito do navio, a própria forma como os apitos-a-vapor aparecem apitando “*Dampfpfeifen pfeifen*”, com uma repetição excessiva do som “*pf*”, que pode causar um efeito de “apito” em nossa leitura — algo, inclusive, que só é percebido na leitura da peça, vez que os apitos fazem parte da rubrica, o que nos fez pensar, inclusive, no efeito performático da linguagem que também inunda as didascálias. Em um texto dinâmico e muito explicativo, chamado “Onze teses sobre a obra de Thomas Bernhard” (“*Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*”), Wendelin Schmidt-Dengler identifica alguns padrões da escrita do dramaturgo austríaco. A sétima tese é a do “Fragmento como princípio”, em que Schmidt-Dengler debate o modo narrativo de Bernhard, muitas vezes inconclusivo e que busca antes a afirmação

fragmentária (2010, p. 151). Isso se reflete também nessa escrita fragmentária, que desestabiliza um enredo linear e preciso:

Bernhard atribuiu a evidente falta de pausas em sua obra à impossibilidade moderna de isolar um texto em uma totalidade legítima. “Não pode haver nada que seja completo” insistiu, em uma entrevista de 1970, “devemos despedaça-lo”. “Algo que é belo, bem feito, está-se tornando cada vez mais suspeito”. (ANDERSON, 2014, p. 183)

Busca-se um efeito específico com isso, como Schmidt-Dengler escreve em sua primeira tese “O efeito como qualidade da obra”: a obra de Bernhard tem por intenção provocar e causar um efeito em seu público (SCHMIDT-DENGLER, 2010, p. 148); por isso toda a dinamitação em direção à certa irritação pela desestabilização — a oitava tese “Inovação pela Irritação” fala justamente de como as consecutivas negações do que é dito causam um efeito intencional de inovação em sua obra. Isso se liga à décima primeira tese, “A intensificação da contradição”, uma vez que, como diz Schmidt-Dengler (2010, p. 153), há a criação de um ambiente de inseguranças e paradoxos na obra de Bernhard, optando-se por, em vez de resolver contradições, aprofundá-las até a impossibilidade de resolução. Para todos esses efeitos e outros, a sintaxe bernhardiana é necessária e precisa, criando, como já dito, o ambiente necessário à transmutação de figuras históricas em protótipos do autor austríaco, além de uma performatividade na língua manipulada: “Estas observações devem ter esclarecido em que medida os fragmentos de prosa de Bernhard são teatrais. Eles se apresentam como uma *performance* falada, mais pontuada pela respiração do ator ou do cantor do que pelas regras da gramática escrita” (ANDERSON, 2014, p. 196).

A performatividade na obra de Bernhard advém de uma manipulação da linguagem, que a torna artificial, como todo o mundo que a cerca. O mundo bernhardiano é artificial — essa é, inclusive, a terceira tese de Schmidt-Dengler (2010, p. 149): “Tudo é artificial”. A artificialidade, todavia, não impede que dados históricos se misturem com ficcionalizações na obra de Bernhard, mas é antes modo de inscrição do real no texto. Na performatividade bernhardiana há sempre

uma re-citação das palavras de outra pessoa, e, portanto, [as re-citações] estão implicadas na lógica teatral que requer o apagamento de uma identidade para a atuação de outra. Mas essa lógica é tão extrema que, finalmente, chega a colocar em questão a noção de qualquer voz primária e autêntica, anterior à citação. (ANDERSON, 2014, p. 197)

Isso fica evidente na peça “Immanuel Kant”, em que, junto à voz tipicamente bernhardina, citações esparsas de obras de juventude do filósofo prussiano são espalhadas aleatoriamente pelos monólogos da personagem Kant. *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, a “Teoria Geral da Natureza e Teoria do Céu” é uma das primeiras obras escritas pelo jovem Kant, em 1755 — portanto muito anteriormente à sua fase crítica, a mais estudada nos cursos de filosofia ao redor do mundo — é dessa obra que provêm quase todas as citações infiltradas nas falas do Kant bernhardiano (há também algumas poucas citações de obras da mesma época ou anteriores, inclusive escritas em latim, mas são passagens pontuais — ainda assim, a construção da personagem perpassa diversas obras de Immanuel Kant, mesmo que não tenham sido diretamente citadas, como demonstram Franziska Schößler e Ingeborg Villinger no verbete sobre a peça em *Bernhard Handbuch* (HUBER; MITTERMEYER (Org.), 2018, p. 226-227)) . Dentro do projeto iconoclasta de Thomas Bernhard, as citações do famoso filósofo não fazem senão se curvar à estética do escritor austríaco, aderindo perfeitamente à personagem velha e demente que cita de cabeça trechos desconexos de um trabalho de juventude. Podemos facilmente ver aqui indícios da doença de Alzheimer se quisermos. Sobre a ideia de iconoclastia (frequentemente defendida pela crítica especializada em Thomas Bernhard), vejamos algumas palavras de Mark. M Anderson:

A segunda questão, intimamente relacionada a essa teatralidade, tem a ver com a vontade iconoclasta do projeto narrativo de Bernhard. A própria instabilidade de sua voz, seu exagero histérico e tendencioso, sua fragilidade, quando subordinada à energia formidável da máquina de escrita de Bernhard, resultou em um dos mais singulares e reconhecíveis estilos literários em língua alemã do pós-guerra. Por todas as suas estratégias pós-modernas de citação e imitação/paródia, não há nada comparável à voz narrativa de Bernhard. Ele rompeu com as regras, desprezou as autoridades

políticas e literárias existentes e, de alguma forma, conseguiu impor seu idioma idiossincrático e “insano” a uma plateia que, a princípio, era relutante e hostil. (ANDERSON, 2014, p. 197)

Esse idioma idiossincrático e performático permite um choque produtivo entre as obras de Bernhard e Kant. À “Inadequação de categorias das ciências literárias”, à insuficiência das categorias dos Estudos Literários para enquadrar a obra bernhardiana, como assevera Schmidt-Dengler em sua quarta tese (2010, p.149-150), poderíamos contrapor uma insuficiência da linguagem da ciência em geral que aparece na peça Immanuel Kant, a qual exige uma recategorização, um reposicionamento frente ao pensamento científico, uma revitalização em uma corporalidade outra. Algo promovido intencionalmente e em direção ao público, que pode ser capturado pelas máscaras bernhardianas, dispostas a confundi-lo. “Tudo em Bernhard é artificial, e ele se concedia o direito de confundir a crítica e o leitor ao, de acordo com seus interesses momentâneos, negar ou assumir isso” (BOHUNOVSKY, 2014, p. 27). Obras e citações se cruzam, não para postular uma nova ciência ou filosofia, mas antes para criar um jogo cênico em que o público seja provocado a pensar sobre suas tradições e seus meios de memória e conhecimento. A irritação cria inovação ao desestabilizar o mundo em um ambiente fragmentário e afeito a contradições, um ambiente irritante para quem queria construir uma narrativa sólida do pós-guerra – esse era a plateia ideal de Bernhard, seu público.

Para se pensar um projeto de tradução tendo em foco a performabilidade talvez seja esta a categoria mais importante a ser considerada enquanto horizonte e justificativa. Lembremos o que já vínhamos comentando: Bernhard tem em sua obra uma função memorialista e um projeto de causar efeito nesse outro com quem entra em contato. O primeiro público em mente de Bernhard sem dúvida é austríaco, visto o quanto sua obra é direcionada à Áustria.

Como observa Rüdiger Görner, houve uma dimensão masoquista na relação entre Bernhard e sua pátria. Um sintoma da ambiguidade desse vínculo é o fato de que, depois da sua morte, tenha começado um processo de transformação do *Nestbeschmutzer* em escritor nacional. Em vez de polêmicas e protestos do público, hoje temos apresentações pacíficas nos teatros tradicionais. O potencial crítico diminuiu e Bernhard virou tema de congressos, museus, exposições

e passeios turísticos. Isso talvez não deva ser visto apenas de maneira negativa, já que foram suas obras que contribuíram para que certas evidências e verdades pudessem ser ditas sem causar tumultos e difamações públicas. (BOHUNOVSKY, 2014, p. 25)

A resposta do público à obra de Bernhard não pode ser pensada como algo incalculado, uma vez que a provocação é parte do projeto bernhardiano. O que aconteceu na encenação da sua peça mais polêmica, *Heldenplatz*, pouco antes de sua morte, é bastante representativo da relação mantida com o público austríaco durante sua vida:

O auge do confronto entre autor e seu público — e, ao mesmo tempo o ponto final, já que Bernhard veio a falecer poucos meses depois — foi a estreia de *Heldenplatz*, em 1989, no Teatro Municipal de Viena. Esse teatro está localizado justamente ao lado da real Heldenplatz, praça histórica no centro da cidade onde Hitler discursou em março de 1938. Ao equiparar a mentalidade política e ideológica dos austríacos do ano 1989 à de 1938 e, no final da peça, tocar para a plateia uma gravação dos gritos fanáticos das massas daquele ano, Bernhard conseguiu tornar o passado presente e, com isso, incendiar a ira do público e dos austríacos em geral numa medida nunca antes alcançada. (BOHUNOVSKY, 2014, p. 24)

Vê-se, portanto, que a relação com o público era algo primordial à estruturação do teatro bernhardiano. É claro, todavia, que nem todo público é austríaco, muito menos austríaco dos anos 1960-80. Ainda que Bernhard tenha chegado a afirmar que algumas de suas obras não eram traduzíveis; ainda que tenha pregado uma última “peça” à Áustria com seu testamento — exigiu que nenhuma obra sua fosse encenada, impressa ou recitada na Áustria até o fim do prazo legal dos seus direitos autorais (ANDERSON, 2014, p. 196) —, seus livros continuaram a ser traduzidos e suas peças a ser montadas na Áustria e no mundo afora. No Brasil, apesar de muitos dos seus romances mais importantes terem sido traduzidos, pouco se traduziu e encenou do teatro de Thomas Bernhard. Como aponta Bohunovsky (*in* HUBER; MITTERMEYER, 2018, p. 498-499), apenas duas peças do autor foram traduzidas com publicação no Brasil (ou seja, que não tenham sido traduzidas apenas para montagens específicas), “O Presidente” e “O fazedor de teatro” – além da adaptação “Árvores Abatidas ou Para Luis Melo” da companhia Stavis-

Damaceno – sendo a recepção do teatro bernhardiano ainda opaca, visto que pouco se encenou por aqui do autor.

Isso nos cria uma situação interessante. O autor é conhecido e vendido no Brasil como um dos grandes escritores austríacos do século XX — como sua recepção no Brasil começou em 1991 (BOHUNOVSKY *in* HUBER; MITTERMEYER, 2018, p. 498-499), Bernhard já chegou aqui num processo de assimilação e de transformação do rebelde em clássico. Suas peças e sua linguagem dramatúrgica, porém, são pouco conhecidas e seu impacto no público tem pouca medida. Por certo não temos uma recepção como a austríaca ou com a dos países de língua alemã. Ainda assim, o público brasileiro tem questões e dívidas históricas que podem ser invocadas pelas obras de Bernhard. Embora *Immanuel Kant* não seja uma peça tão afrontosa quanto, por exemplo, *Heldenplatz*, o imaginário coletivo com que ela pode jogar no Brasil não é irrelevante, haja vista a importância do pensamento kantiano às Humanidades em nosso país. Por certo, os impactos da peça podem ser mais abrangentes do que uma rasura da aura de Kant, visto que a linguagem bernhardiana ultrapassa o tema da figura histórica. Podemos pensar também em uma recepção que vá para além dos palcos, que *leia* a peça em toda a sua magnitude experimental. Dito tudo isso e frente a públicos brasileiros possíveis, o nosso palco em livro será, necessariamente, um meio de caminho, um *medium*.

4. O palco do livro

O livro não pode ser desconsiderado enquanto possibilidade de tradução do texto dramático, já que, em consonância com Jiří Veltrusky, o texto dramático também pode ser encarado como obra literária (VELTRUSKY, 2011). Por outro lado, a montagem nunca deve ser tirada de vista, uma vez que a própria linguagem do teatro é, como diz Ubersfeld, paradoxal por exigir mais que a performance ou que a obra literária, ela exige ambos, não necessariamente em movimentos convergentes.

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considera-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e

representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte [...]. Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (UBERSFELD, 2005, p. 1)

Esse texto paradoxal, nosso objeto de tradução, não pode ser pensado unicamente por meio do paradigma da representação. O texto dramático como obra literária, como documento de memória e como possibilidade de um devir-performance, é também portador, mesmo que lateralmente, dos silêncios, gestos e detalhes que criam a especificidade do teatro (ainda que para o tradutor, essa riqueza representativa chegue apenas por meio das rubricas). O contato do tradutor com esse texto também o provoca a se inserir numa linguagem performática, algo que geralmente é ignorado pela crítica. O corpo do tradutor se insere em um palco e esse movimento é também parte da tradução e da reconfiguração do espaço e do tempo das peças que virão. Aqui lembramos de Clarice Lispector, que, ao falar de suas traduções dramáticas, não deixou de notar o quando traduzir teatro é também um jogo com o corpo do tradutor:

E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos? Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniosos, ora mais ou menos relaxados.

Como se não bastasse, cada personagem tem uma “entonação” própria e para isso precisamos das palavras e do tom apropriados. Por falar em entonação, aconteceu-me uma coisa desagradável, enquanto durou a tradução. De tanto lidar com personagens americanos, “peguei” uma entonação inteiramente americana nas inflexões da voz. Passei a cantar as palavras, exatamente com um americano que fala português. Queixei-me a Tati, pois já estava enjoada de me ouvir, e ela respondeu com a maior ironia: “Quem manda você ser uma atriz inata”. Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais. (LISPECTOR *in* GOMES, 2004, p. 50)

A tarefa do tradutor não é mecânica, é carnal. O texto dramático, seus personagens, seus mundos, suas vicissitudes, suas transgressões e suas

epígrafes silenciosas passam pelo corpo do tradutor e são nele uma espécie de teste à performatividade que virá. Assim, é mesmo interessante a participação do tradutor na produção da peça, ainda que lateralmente. Nesse sentido, podemos repensar o estatuto da peça traduzida em livro. Talvez se pensarmos a tradução dramática não apenas como a tradução da peça em si, mas também como o exercício crítico-informativo que a acompanha, forme-se um interesse outro na tradução da peça em livro, como um catálogo informativo e um possível catalisador para recriações dramatúrgicas, as quais podem, se for de interesse, ocorrer com o tradutor presente a fim de se pesquisar novos procedimentos recreativos.

Devido a distâncias ou impossibilidades do contato direto entre tradutor e companhias de teatro, a tradução dramática enquanto complexo que engloba peça e crítica pode servir como meio de comunicação entre essas duas partes geralmente apartadas, ainda que indireto. O tradutor em sua função angélica de carregar mensagem, de se especializar em culturas e “entre-culturas”, pode ser uma ferramenta interessante à montagem, mesmo que ele não esteja presente fisicamente no processo criativo. O livro pode ser esse caminho, em que o tradutor se verte em suplemento, em técnica que complexifica o jogo intersemiótico e multicorporal do teatro.

[...] sua [do suplemento] função comum reconhece-se em que: acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é exterior, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele. Diferentemente de *complemento*, afirmam os dicionários, o suplemento é uma “adição exterior” (*Robert*). (DERRIDA, 1973, p. 177-178)

O tradutor pode ser pensado como essa “adição exterior”, um suplemento ativo — com voz, eticamente responsável — da reimaginação do palco^{vii} em outro lugar e tempo. O livro pode ser, portanto, uma manifestação dessa suplementaridade, uma peça a mais do processo colaborativo da montagem teatral. O tradutor vertido em cooperante da performatividade e da teatralidade tem como tarefa repensar o estatuto da dramaturgia em livro, uma vez que ela não se dissocia do grande palco que permeia qualquer criação dramática. O palco do livro, assim, é uma potência que aguarda o contato com novos artistas

e novos leitores, os quais decidirão, de fato, sobre a montagem ou não-montagem dessa peça. Desse modo, talvez algum dia “Immanuel Kant” também cruze o Atlântico em direção ao Sul enquanto fala português com seu papagaio e provoca o riso em uma plateia reconfigurada.

Referências

ANDERSON, Mark M. Fragmentos de um dilúvio: O teatro da prosa de Thomas Bernhard. In: KONZETT, Matthias (Org.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Trad.: Ruth Bohunovsky (Org.). Curitiba: Editora UFPR, 2014.

BASSNET, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2008.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org.). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

BERNHARD, Thomas. *O fazedor de teatro*. Aveiro: Livraria Estante Editora, 1987.

_____. *Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

BOHUNOVSKY, Ruth. Thomas Bernhard, o artista do exagero – uma introdução. In: KONZETT, Matthias (Org.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Trad.: Ruth Bohunovsky (Org.). Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CARDOZO, Maurício Mendonça. À guisa de nota liminar: traduzir hoje, traduzir Goethe. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *De minha vida: poesia e verdade*. Trad.: Maurício Mendonça Cardozo. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CRUZ, Cláudia Soares Álvares da. *Aspectos específicos da tradução de literatura dramática*. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, UNIRIO, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DITTMAR, Jens. *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

FERNANDES, Alinne Balduino Pires. *Between Words and Silences: Translation for the Stage and the Enlargement of Paradigms*. In: *Scientia Traductionis*, UFSC, n. 7, 2010, p. 119-133.

HÖRMANSEDER, Fabienne. *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg, 2008.

HUBER, Martin; MITTERMAYER, Manfred (Orgs.). *Bernhard Handbuch: Leben — Werk — Wirkung*. Berlim: Springer, 2018.

KONZETT, Matthias (Org.). *O artista do exagero: a literature de Thomas Bernhard*. Trad.: Ruth Bohunovsky (Org.). Curitiba: Editora UFPR, 2014.

LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. In: GOMES, André Luís. *Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector*. Via Atlântica, n. 7, 2004.

NORD, Cristiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Der Übertreibungskünstler*. 4. ed. Viena: Sonderzahl, 2010.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELTRUSKY, Jiří. *El drama como obra literaria y como representación teatral*. Literatura: teoría, historia, crítica, v. 13, n.º 1, jan – jun, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

ⁱ O trabalho de tradução de peças de Thomas Bernhard que deu origem a este trabalho ocorreu na Universidade Federal do Paraná, coordenado por Ruth Bohunovsky e com participação de diversos pesquisadores-tradutores, alguns dos quais atores e/ou diretores teatrais. A peça Immanuel Kant foi traduzida por mim e Angélica Neri, com a coordenação e revisão de Bohunovsky. As reflexões aqui presentes, portanto, são resultados parciais de alguns debates que temos travado nesse laboratório de tradução

ⁱⁱ “*Mit dem Philosophen Kant hat das Stück scheinbar so gut wie gar nichts zu tun, abgesehen von wenigen konkreten Übereinstimmungen*“. A tradução é nossa. A partir deste momento, as traduções que não estejam nomeadas são de nossa autoria.

ⁱⁱⁱ O modelo funcional de tradução tem como uma de suas maiores teóricas Christiane Nord, cujo livro seminal “*Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*” está traduzido para o português brasileiro e tem dados muitos frutos por aqui. Segundo Nord, o seu modelo funcional funciona como uma teoria geral (2016, p. 17), ou seja, é uma teoria formulada genericamente a fim de abarcar uma imensa gama de gêneros textuais possíveis. Na primeira nota de seu livro supramencionado, Nord faz um resgate do que é o funcionalismo, nota que reproduzo aqui, a fim de contextualizar o debate: “A abordagem funcional para a tradução foi primeiramente sugerida por Reiss ([1971]2000, p. 92), quando ela incluiu a ‘função especial de uma tradução’ como uma categoria adicional em seu modelo de crítica de tradução — uma categoria que visa recolocar o critério normal de crítica baseada na equivalência nos

casos (especiais) em que o texto alvo exercia um propósito diferente do texto fonte. Esse ponto de vista é também expresso por Reiss (1976^a). A partir de 1978, Reiss e, particularmente, Vermeer frequentemente postularam como uma regra geral que o propósito do TA (texto alvo) é que deve determinar os métodos e as estratégias de tradução, e não a função do TF (texto fonte). Em 1978, Vermeer formulou esse postulado como *skopos* ([1978]1983, p. 54), o qual mais tarde se tornou o componente principal de sua teoria geral de tradução — *Skopostheorie* (REISS; VERMEER, 1984). Holz-Mänttari também considera a função alvo o núcleo da ‘especificação’ do produto”, que é como ela se refere à descrição das propriedades e características esperadas do texto alvo (1984^a, p. 114).” (NORD, 2016, p. 22). É importante ressaltar que a teoria de Nord, herdeira do pensamento dos autores citados no trecho acima, avança na constituição de uma teoria geral de tradução funcional, que pensa a tradução a partir de diversas equações entre escopo (*skopos*) e interesse de possíveis contratantes (ou simplesmente de quem queira traduzir). A minha redução aqui é inevitavelmente simplória, visto o tamanho do detalhamento a que a teoria funcional chega com Cristiane Nord.

^{iv} “*With theatre translation, the problems of translating literary texts take on a new dimension of complexity, for the text is only one element in the totality of theatre discourse. The language in which the play text is written serves as a sign in the network of what Thadeus Kowzan calls auditive and visual signs. And since the play text is written for voices, the literary text contains also a set of paralinguistic systems, where pitch, intonation, speed of delivery, accent, etc. are all signifiers. In addition, the play text contains within it the undertext or what we have called the gestural text that determines the movements an actor speaking that text can make. So it is not only the context but also the coded gestural patterning within the language itself that contributes to the actor’s work, and the translator who ignores all systems outside the purely literary is running serious risks.*

Once again, as with other types of translation discussed in this book, the central issue concerns the function of the text to be translated. One of the functions of theatre is to operate on other levels than the strictly linguistic, and the role of the audience assumes a public dimension not shared by the individual reader whose contact with the text is essentially a private affair. A central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience, (...).”

^v “*Theoretische Forschungsarbeiten stellen immer wieder die Frage nach der Einschätzung bzw. Eingliederung des Bühnentextes. Soll dabei das Drama als literarischer Text oder als Vorlage für die Bühnenarbeit und die Inszenierung dienen? Soll es eine bestimmte Inszenierung als solche innehaben oder mehrere Inszenierungsmöglichkeiten erlauben?*

Die Übersetzung von Bühnentexten, die durch ihren Skopos, also durch den Zweck der Realisierung auf der Bühne, bestimmt ist, kann vom Übersetzer nur im Zusammenhang mit der Möglichkeit einer Inszenierung mit dem Ziel einer Aufführung betrachtet werden. Dabei ist zu betonen, dass es nicht die Übersetzung für eine bestimmte Inszenierung gibt, sondern dass diese Möglichkeit von Inszenierungsvarianten überhaupt beinhalten soll. Um eine spielbare und bühnenspezifischen Parameter in Betracht ziehen. Der Bühnentext, der mit einer Partitur verglichen werden kann, ermöglicht eine Vielzahl von Interpretationen beziehungsweise eine vielfältige Auswahl an Lösungen und Strategien. Unter den Strategien, die dem Übersetzer zur Verfügung stehen, ist zwischen allgemeinen Übersetzungsstrategien und Übersetzungslösungen bei Einzelphänomenen zu unterscheiden. Darüber hinaus wird die Qualität der Bühnenübersetzung von bestimmten Kriterien, wie u.a. Sprechbarkeit, Verständlichkeit, Spielbarkeit und Atembarkeit, die einander bedingen, bestimmt. Die Kriterien für die Realisierung einer geglückten, also einer — unter den wichtigsten Aspekten — spielbaren, atembaren und bühnenwirksamen Übersetzung betreffen je nach Gewichtung entweder den Übersetzer, den Schauspieler oder den Rezipienten des Bühnentextes. Die Kriterien der Spielbarkeit und Atembarkeit u.a. sind vom Skopos, von skopostheoretischen Überlegungen, vorbestimmt: Die Aufführung steht im Vordergrund. Verstehen des Textes und Verständnis des künstlerischen Ganzen werden vorausgesetzt.“

^{vi} “*To round off this discussion, I would like to propose a working definition for a concept much discussed throughout this article: performability. To translate performability may be interpreted as to translate a playtext with a view towards making it speakable to actors, and shaping*

language in a way that entices its audience into the here and now of the performance. Indeed, I am applying speakability as a concept that is part of performability, but not as its synonym. Speakability implies producing a text to be spoken by actors. Performability encompasses and goes beyond speakability in the sense that it is concerned with both actors and audience. The method that informs the development of this stage language necessarily involves the participation of actors and director, which makes it, therefore, co-operative. However, differently from Bassnett's conceptualisation of the task, I want to suggest co-operation as a method to obtain a performable script. Additionally, I want to propose that the translator should be empowered and have more authority in his/her relation with the theatrical group. That is to say, differently from Bassnett's definition of co-operative translation that implies that the translator provides a gist for the director, and s/he creates a playscript out of it, I want to propose that the translator can and should actively engage with making theatre. S/he can be a very useful resource to the theatre group. The whole business of theatre is a co-operative enterprise; consequently translating for it could not be any different."

^{vii} É claro que isso só é possível se há colaboração editorial, diferente do que a Suhrkamp fez com a tradução portuguesa de "O fazedor de teatro", por exemplo, ao não permitir o acompanhamento de texto crítico à tradução: "Ao contrário do que tem sido norma desta colecção de teatro, a versão portuguesa de *Der Theatermacher* não é acompanhada de qualquer estudo crítico por indicação expressa da Editora Suhrkamp, que, explicitamente, não autorizou a publicação de textos com carácter ensaístico ou documental a acompanhar a peça. Ficou, assim, limitado a uma tábua cronológica o projecto inicial de fazer acompanhar o texto de uma introdução à obra de Thomas Bernhard, em geral, e a esta peça, em particular, e de uma parte documental, onde se incluíam recensões publicadas por ocasião das estreias da peça nos Festivais de Salzburgo, em 1985, e em Viena, em 1986." (SCHEIDL *in* BERNHARD, 1987, p. 6).