

TRADUÇÃO E TEATRO NO MULTICULTURALISMO

Maria José Motta Viana *
Junia C. M. Alves **

RESUMO: Ao discutir as idéias propostas por Walter Benjamin e Jacques Derrida para o trabalho tradutório, e aproximá-las do conceito de antropofagia cultural desenvolvida por Oswald de Andrade, este ensaio intenta repensar a semiose da tradução de peças teatrais, a fim de verificar as possibilidades de recriações inter- e multiculturais, numa perspectiva que permita o estabelecimento de novos critérios de abordagem da tradução. Para tanto, toma como exemplo obras de escritores de nacionalidades diversas, adaptadas e representadas por um grupo brasileiro de teatro de rua, o Galpão. Nesse contexto, o teatro se apresenta como exemplo privilegiado, por ser um fenômeno múltiplo de sistemas signícos que não descreve, define ou explica um referente, mas o exhibe, presentificando-o.

UNITERMOS: tradução; Walter Benjamin; Jacques Derrida; Oswald de Andrade; Grupo Galpão de Teatro; multiculturalismo.

ABSTRACT: *In discussing Walter Benjamin's and Jacques Derrida's translation theories in contrast with Oswald de Andrade's concept of 'cultural anthropophagy', this essay intends to re-consider the semiosis found in drama translation, probing the possibilities of inter- and multicultural re-creations in a perspective that enables the establishment*

-
- * Professora de literatura brasileira pela UFMG, doutoranda em literatura comparada, UFMG, Brasil.
 - ** Professora de Inglês no Unicentro Newton Paiva, UNA e UFMG. PhD em literatura comparada pela UFMG.

of some new criteria for the assessment of translation as such. For this purpose, we draw upon the work of authors from various countries, whose plays were staged in Portuguese by the Brazilian street-theatre troupe 'Grupo Galpão'. The theatre constitutes an appropriate example for our stance in this article, since it is a multiple phenomenon of sign systems that does not describe, define or explain its reference, but rather actualizes and exposes it.

KEYWORDS: *translation; Walter Benjamin; Jacques Derrida; Oswald de Andrade; street theatre; multiculturalism.*

Desde que os estudos culturais invadiram o campo teórico da Literatura Comparada, também a funcionalidade da tradução, especificamente a literária, passou a ser objeto de perquirição mais acirrada. Tal fato pode ser compreendido principalmente ao se considerar esse campo da teoria em sua tarefa de perceber na arte da escrita alguma unidade orgânica comum, isto é, algumas regras gerais e constantes. Assim, os textos seriam traduzidos para que os estudiosos ficassem livres da imposição elitizadora do conhecimento das línguas estrangeiras e para que se possibilitasse a inclusão daqueles textos produzidos em espaços e culturas periféricos, no âmbito das Academias, de forma a democratizá-las. Mais ainda: a tradução poderia ser tomada como paradigma para a resolução de problemas de inteligibilidade e interpretação no cruzamento de tradições discursivas diferentes. Todos esses argumentos pareceriam legítimos, não fosse a aporia em que se encontra o trabalho da tradução, magnificamente apontada por Walter Benjamin em seu artigo "A tarefa do tradutor".¹

Um dos pontos fulcrais sugeridos pelo filósofo reside na percepção de que, por mais mimética que seja uma tradução, quanto mais ela desejar ser cópia, quanto mais pretender em

¹ BENJAMIN, 1992. A idéia que em seguida se discute encontra-se disseminada no texto, principalmente entre as páginas X e XIII e estão bem aclaradas por DERRIDA em *Des tours de Babel*, p.221, por exemplo.

sua essência apenas assemelhar-se ao original, imitá-lo, mais ela se distanciará das feições semânticas intrínsecas dele e maiores rasuras produzirá na língua alvo, pois o que se significa é distinto do modo de significá-lo. Se se opta pela tradução literal, cai-se na incoerência entre os textos, devida mesmo à maneira de significar dos signos lingüísticos em cada idioma. Mesmo que se encontrem correspondentes sígnicos na outra língua, a significância que eles trazem em si é única em cada sistema lingüístico. Compreenda-se aqui o termo significância como o concebeu Julia Kristeva (1974:11): como o *trabalho de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua e que deposita sobre a língua do sujeito falante uma cadeia significante comunicativa e gramaticalmente estruturada*. Deve-se entender também que a significância dar-se-á no cruzamento do significante com o sujeito (contextualizado histórica e culturalmente), com o signo e com a ordem gramatical do discurso, lugar onde se congregam os germes da significação do texto na presença da língua. Se a opção é feita pela tradução analógica, ou seja, por aquela tradução fundamentada na escolha de signos que propiciam semelhança de sentido, cai-se na rasura, que é, no mais das vezes, invisível para o leitor do texto traduzido, mas que se instaura como diferença e faz do produto uma nova obra. Instala-se, então, um vácuo entre o original e a tradução, e parece ser neste vácuo que o tradutor deverá fazer ressoar aquele eco de significação da língua verdadeira, da língua original, que Jacques Derrida (1985) afirma ser a pré-babélica, e que Benjamin (1992: XX), embora o tenha percebido, não se preocupou em nomear e localizar, como se nota na seguinte citação: *Resgatar em sua própria língua essa língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar pela transcrição essa língua pura cativa na obra, é a tarefa do tradutor*.

Para iluminar o raciocínio de Benjamin, Derrida nos remete ao mito bíblico da Torre de Babel para, então, salientar a necessidade e a impossibilidade da tradução. Necessidade imposta pela diversidade lingüística pós-Babel; impossibilidade de restituir, de conciliar os sentidos, a significância perdida desde a língua original e que se supõe estar recalçada no idioma da obra a ser traduzida, restituir, portanto, na língua de chegada, um sentido deixado à deriva desde uma língua pré-babélica imaginária, porque sem registro. Esta seria a tarefa sisífica, necessária e im-

possível, que se impõe ao tradutor, transformado, então, em eterno devedor, já que jamais conseguirá quitar tal dívida, apesar de nem por isso deixar de tentá-lo sempre. Derrida enfatiza que esta é a tarefa do tradutor, não da tradução. Ora, se a tradução é impossível e necessária simultaneamente, não lhe restará mesmo outro caminho a não ser constituir-se como forma, que é a proposta de Benjamin, ao afirmar que o essencial da obra literária e, conseqüentemente, o da sua tradução, não é nem a comunicação nem o enunciado, mas aquilo que os excede: o inapreensível, o misterioso, o poético, que são revelados na forma. Se a fidelidade na tradução de cada palavra não assegura que se reproduza o sentido inteiro que ela tem no original, tentar-se-á alcançá-lo pela maneira comó o significado se unirá ao *modo de significar* da palavra em questão, já que, em cada língua, palavras tradutoras de outras portam uma tonalidade idiossincrática que é única em cada idioma e essa tonalidade é que se revela intraduzível. Cremos dever-se, então, a esse tom particular e próprio, que perpassa os signos semantizados, o imperativo de encontrar a traduzibilidade desses termos não no seu correspondente literal, mas naquele signo que aceita ou comporta a tonalidade e/ou semantização semelhante, na língua de chegada. Cremos ainda que, para revelar ou sugerir tal tonalidade, serão sempre fatais as transformações sintáticas e possivelmente até morfológicas no texto traduzido, o que é, sem dúvida, fator de constituição da forma textual. Por isso, talvez, a afirmação categórica de Benjamin de que a tradução é uma forma. Forma capaz não só de significar, mas também de tocar emoções, de despertar afetividades, de fazer vibrar a sensibilidade que determinados conteúdos possam atingir. Enfim, forma que instaura o poético.

Roman Jakobson, em seu ensaio "On translation"², sugere três tipos básicos de tradução: a clássica interlingual, a intralingüística e a intersemiótica. Não se pretende entrar aqui nos deméritos desta classificação questionável porque redutora. Mas propõe-se o termo genérico *transrepresentação*, especificamente para o fenômeno tradutório quando aplicado ao teatro, já que todos os sistemas lingüísticos são representações de objetos,

² JAKOBSON, 1959, apud DERRIDA, 1985, p. 217.

coisas e idéias, e que traduzir é, desde a diversidade lingüística imposta por Deus ao clã semítico, uma tarefa impossível, apesar de não perder jamais sua instância persecutória. Traduzir pode ser, de fato, um labor sisífico, mas *transrepresentar* não o é. Essa constatação, de aparência ingênua, traz consigo uma série de proveitos.

O termo *tradução*, que aqui se propõe substituir, compõe-se etimologicamente do prefixo *trans-*, por corruptela transformado em *tra-*, que significa "além de", "para além de", "em troca de", e do verbo também latino *ducere*, que significa "levar", "conduzir", "guiar". Portanto, traduzir é levar para além de. Mas não é só isso. Ao longo da história, o termo e a tarefa que lhe correspondem foram sobrecarregando-se de sentidos. O mais pesado e limitador deles talvez seja o da idéia de coerção que reveste o verbo *ducere*. Se algo ou alguém é levado, é conduzido, supõe-se um certo poder do que guia sobre o que é guiado. Supõe-se ainda, e conseqüentemente, uma limitação da liberdade para este último. Parece claro por que, durante longo período da história da tradução, muitos tradutores (para Benjamin, maus tradutores) tentaram reproduzir conteúdos, segundo o filósofo, sempre inessenciais.

Por sua vez, a *representação* é, para Luiz Costa Lima (1980:70), a rede de símbolos por meio da qual nos inserimos em agrupamentos sociais. Portanto, *a sociedade respira e transpira representações*. Obviamente, essas representações se encontram impregnadas de ideologias, mas as ideologias mais variadas, próprias de todos os grupos, comunidades, sociedades, que, de tão extensas e abrangentes, não se excluem mutuamente. Isto permite que a carga simbólica de uma representação da sociedade X possa ser cambiada, adaptada, assimilada ou excluída pela sociedade Y, o que acaba por conceder à idéia de representação uma agilidade e uma flexibilidade muito maiores do que as contidas no termo tradução. Por outro lado, se dessemantizamos o termo *representação* até à sua raiz etimológica latina, como é nossa proposta, podemos, partindo desse esvaziamento, chegar a uma noção mais clara do que significa o esforço hercúleo de encontrar, no transporte de uma língua à outra, de uma semiose à outra, a semelhança entre seus modos de significar. O poético

faz emergir a afinidade que Benjamin afirma existir entre línguas e semioses particulares, e que entendemos como sendo aquilo que há de comum entre os homens, o que eles compartilham por serem da mesma espécie, a emoção, a sensibilidade. Com esse raciocínio, vê-se que tradução e representação não deixam de se relacionar. Contudo, a maneira como se relacionam teria uma forma peculiar, na qual representação seria um conjunto amplo de sistemas. Dentre eles, a tradução se colocaria como aquele sistema em que, por tratar-se de uma expressão representacional reduzida, o peso ideológico pejorativo se evidenciaria mais contundentemente.

Retomando o neologismo *transrepresentação*, vê-se que ele porta o mesmo prefixo indicador de movimento espaço-temporal e substitui o valor de significação ideológica e limitadora da ação verbal *ducere* por outro de valor composto e mais abrangente, capaz de acolher o universo da semiose que engloba os sistemas representacionais em geral e lingüísticos em particular. Veja-se: *representar* forma-se pela junção do prefixo *re-*, indicador de repetição, mutação, troca, com o verbo *presentar*, do latim *praesentare*, com o sentido de mostrar, apresentar, oferecer, dar. Assim, o conceito que se estabelece com o termo *transrepresentação* abre portas para as inúmeras variáveis da tradução clássica e neutraliza o embate em que ela se envolve quando se considera sua impotência para alcançar as concepções e possibilidades modernas das linguagens que hoje representam o mundo multicultural e globalizado. Nesse novo mundo, tais possibilidades são apreendidas de forma mais ampla, por via da intertextualidade. Partindo de uma dessemantização do signo, torna-se possível ressignificá-lo na contemporaneidade, quando o termo “ideologia” também tem seu valor corrosivo suavizado e o seu entendimento expandido.

Acreditamos ser o texto teatral bastante adequado para a compreensão dessas infinitas formas de representação de um mesmo arquétipo, já que esse tipo de texto varia a cada nova apresentação, não só no seu contexto de origem, mas também, sobretudo, em outros contextos, culturas e nações, visto que, em sua intersemiose lúdica, o intertexto entra como uma das condições sustentadoras da possibilidade de existência do espetáculo.

Deixe-se claro, no entanto, que qualquer outra arte que use o signo lingüístico como veículo de expressão passará de algum modo pela *transrepresentação* no caminho de sua pervivência, quando transposta de uma cultura para outra.

Em nosso raciocínio, incluímos a intertextualidade como uma forma legítima de *transrepresentação* na pós-modernidade, uma vez que mantém com ela um vínculo de parentesco próximo. *Ambas realizam um tipo de transposição que traz na sua gênese o componente da mudança... Ambas passam por um momento de assimilação seguido por outro de metamorfose.* (Alves & Viana, 1998:10) Assim, a intertextualidade se define como uma fonte de *transrepresentação* inesgotável, não apenas de uma língua a outra, mas de conceitos, tradições, culturas. E freqüentemente basta uma alusão para retomar, reviver no novo texto um sentido, um conjunto ideológico, político ou poético, sem ser preciso reproduzi-los. Neste momento, não se pode deixar de pensar a adaptação, fenômeno processual, como uma das condições de possibilidade da *transrepresentação* e notadamente da intertextualidade. *Adaptar*, que vem do latim *ad+aptus*, quer dizer ajustar uma coisa à outra, pôr em harmonia, em conformidade, pôr ao modo apto e conveniente. A intertextualidade hoje é entendida como inerente à genética do texto; está desde o início em conspiração com a obra literária, do ponto de vista de sua gênese, já que qualquer texto se remete, de alguma forma e mesmo que implicitamente, a outros textos. Assim, uma obra sempre manterá elos de ligação com outras, construindo com estas uma cadeia de realização, de transformação ou de transgressão, um diálogo que pode parecer mudo, quando o texto referido sofre apagamento quase total, ou que pode parecer um grito, quando a referência a outro texto é explícita, como no caso da citação. Portanto, o problema se estabelece apenas quanto ao grau de explicitação da intertextualidade.

Essa rede de raciocínios desperta o interesse de se repensar a semiótica da *transrepresentação* de textos teatrais (tendo a intertextualidade como uma de suas formas e a adaptação como seu veículo), a fim de verificar as possibilidades de criações interculturais. A semiótica, como ciência, possibilita o estabelecimento de novos critérios de abordagem das artes, que se ex-

pandem para além dos limites estabelecidos pelos grilhões lingüísticos.

Para sustentar empiricamente as propostas teóricas discutidas até aqui, toma-se como exemplo o trabalho de teatro do Grupo Galpão. Quando quer que se observe uma apresentação teatral, essa observação já pressupõe uma semiose pela qual o objeto observado, neste caso a performance, passa a existir como tal. Na verdade, o que se entende a partir deste fato é que a experiência humana, e nela incluem-se as manifestações artístico-culturais, é um processo hermenêutico mediado e sustentado por signos interpretados pelos seres de razão (antropossemiótica) que, por sua vez, participam de um grupo maior (biossemiótica), do qual a semiótica cultural é uma parte.

Em se tratando de teatro, deve-se lembrar que se está diante de um fenômeno múltiplo de sistemas sógnicos, em que se incluem o lingüístico, o visual, o sonoro – aparentemente desconexos entre si –, todos integrantes do espetáculo. Essa complexidade estrutural é paradoxalmente complicadora e facilitadora da *transrepresentação*, isto é, das transferências entre linguagens e entre culturas. No teatro a noção de texto é imprecisa, já que a peça escrita difere dela mesma quando representada, e que, por sua vez, é diferente a cada representação. Este fenômeno é oposto ao verificado, por exemplo, nas artes plásticas. Como argumenta Georg Otte (1994:153), em sua tese de doutorado, existe

uma diferença essencial entre as artes plásticas e as interpretativas. [...] a escultura grega, feita de 'um só bloco' não é apenas uma obra inalterável no sentido de não ser 'perfectível', mas esta obra se caracteriza também por um alto grau de resistência às 'marcas do tempo'. [...] Não é o caso das artes interpretativas, onde o intérprete desempenha uma função de mediador entre a obra criada no passado e sua atualização no presente.

Isto faz do palco o lugar privilegiado onde se cruzam e se suplementam a noção da intertextualidade elaborada por Kristeva e a antropofagia oswaldiana, direcionando-nos para o entendimento da teoria da impossibilidade da tradução, que só se

viabilizaria como forma, aquela pensada por Benjamin e Derrida. É que, especificamente no teatro, a cópia não é cópia, mas, como propõe Oswald de Andrade (1978), uma revisão, uma releitura em que não se perde de vista o *museu nacional*, como explica o "Manifesto Pau-Brasil". Esta é a característica marcante do trabalho audacioso e refletido do Grupo Galpão, capaz de traduzir, ou melhor, *transrepresentar* a voz do outro para a nossa, de adotar a antropofagia como traço cultural brasileiro, trazendo consigo, como quer Walter Benjamin, uma nova forma que irá refletir, ressoar, ecoar, recriar, ressignificar modelos, clássicos ou não, devorados com as devidas reverências e irreverências, trazendo consigo uma *transrepresentação* de textos canônicos e não canônicos.

Pelo menos oito, dentre as treze peças encenadas pelo Grupo, representam sutilezas signícas que evocam diferenças culturais no ato *transrepresentativo*, sutilezas estas constituídas pela aplicação especificamente galpaniana dos discursos teóricos universalistas. São elas as seguintes obras de dramaturgos brasileiros e estrangeiros, *transrepresentadas* e representadas pelo Galpão:

1. *A alma boa de Setzuan*, escrita pelo dramaturgo e poeta alemão Bertold Brecht, em 1943, foi o trabalho fundador do Grupo, em 1982. Segundo entrevista concedida por Eduardo Moreira, ator, diretor e um dos idealizadores do Galpão, essa montagem não sofreu, no texto dramático, maiores interferências da trupe mineira.
2. *Arlequim servidor de dois amos* (1745) é do escritor italiano Carlo Goldoni, cujo trabalho parte da *Comédia dell'arte* e gradualmente se transforma em produções com roteiros definidos. Goldoni, como Molière na França, critica e satiriza as frivolidades da sociedade italiana, sátira e crítica estas, aplicadas pelo Galpão aos costumes sociais brasileiros. As ressalvas ao *modus vivendi* nacional denunciavam uma interferência consciente na forma da comédia italiana, como quer Benjamin para a tradução, ao ser *transrepresentada* no Brasil. Esta montagem foi uma tentativa de releitura do

texto e caracterizou-se como a primeira fase do processo de amadurecimento da trupe.

3. *A comédia da esposa muda (que falava mais do que pobre na chuva)* foi adaptada em 1986, a partir de um esquete de autor anônimo da *Comédia dell'arte*, em que se faz uma crítica divertida e bem humorada do casamento e da vida conjugal. A tradução para o português é de Pontes de Paula Lima. As músicas são de Nino Rota, que compôs trilhas sonoras para os filmes de Fellini. A linguagem abrasileirada, que está de acordo com a teoria da *transrepresentação* aqui desenvolvida, espelha-se na das ruas e do circo.
4. *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, é uma adaptação feita pelo próprio Grupo, a partir da criação de um narrador não regionalizado. Segundo Eduardo Moreira (em entrevista), o texto pretendeu trabalhar as questões da metafísica, entendida por ele como aquelas questões que transcendem o homem de aqui e agora, por trazer consigo uma carga ancestral inconsciente e nebulosa, não explicável racionalmente. A reelaboração do texto original estabelece uma intertextualidade entre Rodrigues e Galpão, construindo uma *transrepresentação* intralingüística e intranacional, isto é, aquela que se faz dentro de uma mesma língua e de um mesmo país.
5. *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, provavelmente montada em 1594-95, foi traduzida em 1968 por Onestaldo de Pennafort e adaptada em 1992, por Carlos Antônio Brandão, hoje componente do Grupo. Em *Romeu e Julieta*, a cultura elisabetana metamorfoseia-se em brasileira por meio de um figurino de aspecto provinciano, de um cenário despojado da aristocracia européia e reambientado na simplicidade do povo, de uma trilha sonora composta por músicas do cancionero popular romântico nacional. Via de *transrepresentação* significativa, entre outras, é a troca da espada, arma antiga de material cortante, usada em duelos, e que carrega uma carga semântica belicosa e de no-

breza, pela planta tropical conhecida como “espada de São Jorge” que, por sua vez, contém outra carga semântica, associada popularmente à proteção contra forças maléficas, maus fluidos, mau-olhado.

6. *A rua da amargura* é adaptação do texto escrito por Eduardo Garrido, português de nascimento, para encenar a vida e a morte de Cristo. As músicas fazem parte do elenco religioso brasileiro. A primeira parte, “A natividade”, criada pelo Grupo, transrepresenta o nascimento do menino Jesus, não no modelo romântico idealizado pelo mito cristão, mas na forma vanguardista, de inspiração macunaímica, sob a qual surge, em lugar de uma criança loura com cabelos encaracolados, tal como determina a iconografia tradicional cristã, um homem adulto e barbado, representante da miscigenação racial brasileira.
7. *Um Molière imaginário*, encenada pela primeira vez em 1997 e com dramaturgia também de Brandão, foi escrita a partir de *O doente imaginário* (1673) de Jean Baptiste Poquelin (Molière), ator e diretor de sua própria companhia de teatro e um dos mais populares autores franceses. A tradução é de Edla van Steen. Em *Um Molière imaginário* a antropofagia já se revela na própria transformação do título. O Grupo deglute um *Doente imaginário*, composto por Molière, e devolve o próprio Molière como ser imaginário. Além disso, a peça começa com o enterro do seu autor, que, na realidade, morreu no palco, enquanto atuava. Em seguida, ele é ressuscitado como personagem-narrador do texto, então *transrepresentado* pelo Grupo, em co-autoria com seu escritor original. *O doente imaginário*, obra também sujeita ao processo de antropofagia e da intertextualidade, ao ganhar inclusive um novo título, *Um Molière imaginário*, evidencia a aglutinação do fato histórico da morte real do autor e ator, quando a representava, ao fato teatral, para a criação de uma meta-historiografia do teatro. O Grupo retoma o acontecimento e reencena o enterro do dramaturgo na abertura de sua *transrepresentação*. O papel de narrador

é dividido com outra personagem, a Rainha Mab, fada do sonho, e com um coro, triade criada pelo Galpão. Os narradores são os principais responsáveis pelas falas que engendram a função metateatral buscada pelo Grupo. Outro ingrediente é a trilha sonora, que aproxima o texto *transrepresentado* no Brasil, de um musical em que se ouvem instrumentos como o órgão, o saxofone, o trombone, a flauta e a percussão, entre outros.

8. *O visconde partido ao meio*, ficção de Italo Calzino adaptada para o teatro, entrou em cartaz em Belo Horizonte, em maio de 1999, com o título *Partido*, inaugurando um novo momento do Grupo. Nesta peça, a rua é substituída pelo palco e a *transrepresentação* se faz em moldes mais sofisticados quanto ao aspecto da fragmentação do texto original e das soluções cênicas, tornando-a de difícil apreensão pelo público menos especializado. Assim, o que antes era acessível a todas as classes sociais, se torna, nesta peça, elitista.

A antropofagia, entendida como forma de intertextualidade, e aqui destacada principalmente nas peças *Romeu e Julieta* e *Um Molière imaginário*, propicia a convivência do velho com o novo, do antigo com o moderno, do presente com o passado. Para Oswald de Andrade ela é a diferença que, uma vez revelada na cópia, subverte o poder do modelo e as regras de dominação, de primazia, de superioridade, de competência. Ela pratica a repetição alterada de outros textos, de outras vozes, como estilo de composição, para focalizar o corpo e a alma nacionais.

Devorar produções alheias, como reza o credo antropofágico, para depois repeti-las deslocadas de seu contexto, é não só uma abordagem intertextual contemporânea, mas, além disso, uma forma *lato sensu* de *transrepresentação* em que se pretende recuperar, retomar e exibir traços representáveis de uma identidade específica. Estas noções ligam-se à teoria benjaminiana que considera que a tarefa do tradutor é transformar, formar ou mesmo reformar, na obra de chegada, a arte do texto de partida. Para o filósofo, a tarefa *consiste em encontrar na língua para a qual se*

traduz, aquela intenção da qual é nela encontrado o eco do original (Benjamin, 1992:XIV). A tradução é, nesse sentido, uma intersemiose, ou, como propõe este ensaio, uma *transrepresentação* signica, que pode se dar de uma língua para outra, ou ainda, de uma cultura para outra. A antropofagia é, por sua vez, segundo seu idealizador, *uma operação metafísica que se liga ao rito da transformação do tabu em totem. Do valor oposto em valor favorável* (Andrade, 1978). Entretanto, a totemização do tabu cultural, isto é, o apoderar-se da cultura alheia para transformá-la em própria, também permite, paradoxal e bem-fazejamente, a preservação e a perpetuação do objeto imitado, aquilo a que Benjamin chama de pervivência (*Fortleben*) do original. Pervivência do que, em metamorfose, vive e se renova nele; portanto, a *glória* que se perpetua no original modificado.

Tudo isso compõe o conjunto de papéis exercidos pelo Grupo Galpão, companhia que surgiu em 1982, a partir de uma experiência de cinco jovens atores brasileiros (Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Teuda Bara e Wanda Fernandes) participantes de uma oficina de teatro ministrada em Belo Horizonte por George Froscher e Kurt Bildstein, então diretores do Teatro Livre de Munique. Preocupada com o isolamento do palco convencional, a trupe vai à rua com espetáculos que buscam atingir diferentes idades e classes sociais. Seu trabalho caracteriza-se também pela prática da *transrepresentação*, viabilizada pela adaptação intertextual-antropofágica contida na teoria desenvolvida neste ensaio.

Percebe-se que a escolha do Grupo recai sobre peças que se alinham numa cadeia evolutiva do teatro tradicional, que, por sua vez, assumiu a arte da iconização, ou seja, da apresentação mimética, criando um mundo próprio, espelho ritualístico da vida. A peça teatral associa-se à intersemiose elenco-platêia e pode, ou não, ser escrita para o palco. O teatro tradicional caracteriza-se pela representação e pela iconicidade. É uma arte cênico-visual, literária na maioria das vezes, cujo poder emana do espetáculo e da performance, meios pelos quais o mundo imaginário da peça torna-se físico. O Grupo Galpão burla a tradicionalidade ao trazer para seu teatro a valorização da cultura popular, a mistura de gêneros, o anti-elitismo, a aleatoriedade da arte, a rejeição dos

conceitos tradicionais de estética e originalidade, compondo um artefato de cultura pós-moderna. O teatro, como fenômeno sócio-cultural e multidimensional, relaciona-se com a produção de significados no palco através de imagens (signos) vivas ou não, que são decodificadas, decifradas, em última análise, *transrepresentadas* também pelo público. Para Mukarovski (1987), a obra de arte, inclusive a peça teatral, constitui-se como *uma unidade semiótica cujo significante ou signo veículo é a obra propriamente dita e cujo significado é o objeto estético que se instala na consciência coletiva da platéia*. Desta forma, a peça representada é um macro-signo cujo sentido varia de acordo com o tipo de espectador, seu intérprete final. O macro-signo, por sua vez, mostra-se como uma construção subdividida em tudo o que existe no palco e que é signo – incluindo atores e atrizes, que são unidades dinâmicas de redes semióticas específicas. A comunicação com o espectador dá-se por intermédio de uma multiplicidade de fatores interconexos, isto é, por via da combinação simultânea de vários elementos tais como sons (palavras, entoação, sotaque, música, barulhos), a marcação (colocação dos personagens em cena), o movimento (gestos, mímica, dança, ritmo), a imagem (que inclui alguns dos elementos já mencionados, além do vestuário, do cenário, das cores, da iluminação). Até mesmo a arquitetura da sala de espetáculos – ou no caso do Galpão, também a rua – interfere no espectador e o resultado é uma experiência multisensorial. Como teatro de rua, a interação do grupo se estabelece com um público radicalmente heterogêneo, proveniente das mais diversas camadas sócio-culturais e faixas etárias, o que, em vez de comprometer ou inibir a resposta do espectador, ao contrário, potencializa o jogo da magia e sedução que o teatro proporciona, já que tal interação atinge o nível da co-autoria, concretizando sentidos diversificados para o mesmo texto.

Semioticamente falando, a *transrepresentação* de uma obra de arte é outra obra de arte, já que, para o receptor, o signo precede a idéia, assim como o objeto ou coisa precede qualquer conotação que lhe seja conferida, porque, além de seu primeiro significado, o signo teatral, como todos os outros, encerra um segundo ou mesmo um terceiro, que está diretamente relacionado com a experiência do observador. Em outros termos, não sendo o texto teatral codificado na linguagem comunicativa que a

gramática engendra, ele não se limita a representar uma realidade fixa. Ao contrário, com seu não fechamento, constrói uma mobilidade de significações que participa da transformação do real do texto, como acontece em toda *transrepresentação*. Esse raciocínio semiótico está em consonância com a voz benjaminiana que questiona a possibilidade da tradução entre as línguas e cuja teoria parece não rejeitar a noção da antropofagia cultural (apesar de evidentemente desconhecê-la), que se configura, a nosso ver, como uma das possibilidades do ato tradutório entre culturas, e, mais especificamente, da intertextualidade, vista por nós como forma de *transrepresentação*. Na verdade, essas teorias fundem-se e se suplementam. Para além do texto dramático ou escrito, está o texto teatral ou performático, e cada representação, adaptação ou *transrepresentação* deterrina ou é determinada por uma rede mutante de significados. A proposta do teatro é a exibição do objeto ou referente, e não a definição, descrição ou explicação dele; portanto, não pretende comunicar. Assim também, a tradução não é comunicação para Benjamin, mas forma, que está, no teatro, para cenário, performance e outros constituintes desse macro-signo. Aí, os objetos precedem e sobrevivem à idéia. A tradução só possível como forma, aquela de que fala Benjamin, sustenta o conteúdo antigo, modificando-o. Cada espectador, ou a platéia, reinterpreta o signo-veículo. Na verdade é o público quem realiza a reconstrução do texto e, por conseguinte, do sentido da *transrepresentação*.

A escrita literária, sendo esquiiva e questionando, deslocando o automatismo da linguagem, requer, para a sua *transrepresentação*, uma tarefa hermenêutica que, não priorizando comunicar nem copiar, e tampouco imitar, como quer Walter Benjamin, viabiliza a mobilidade do estético entre culturas. O ato *transrepresentativo* é entendido como um processo inter-relacional cuja escolha signica, na passagem de uma língua e/ou linguagem para outra, sofre interferências de competência, de preferências lingüísticas individuais, do momento histórico, das ideologias e da função que será atribuída ao texto *transrepresentado* na cultura de chegada. Por isso, não basta encontrar na *transrepresentação* o signo correspondente ao da obra de origem. O que importa é descobrir o modo semelhante de significar – a significância –, pois é em virtude desse modo que dois termos corres-

pondentes dizem algo de diferente em cada idioma e não são, por isso, intercambiáveis. Mais precisamente, Walter Benjamin defende a existência de uma afinidade entre as línguas que representam o texto original e o novo. Nós acreditamos em uma afinidade entre as várias linguagens que representam o mundo, e é essa afinidade que viabiliza a *transrepresentação* entre culturas de espaços e temporalidades diversos.

Referências bibliográficas

- ALVES, J. & VIANA, M. J. (1998) A indomada: teledramaturgia brasileira na era do multiculturalismo. Ensaio inédito apresentado no Congresso Amérique Hors de ses Frontières, Marne La Vallée, França, setembro de 1998.
- ANDRADE, O. (1978) *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BENJAMIN, W. (1992) *A tarefa do tradutor*. Trad. Kartheins Barck et al. Rio de Janeiro, UFRJ, (Cadernos do Mestrado).
- DERRIDA, J. (1985) Des tours de Babel. In: GRAHAM, J. (Org.) *Difference in translation*. London, Cornell University Press, p. 209-53.
- JENNY, L. (1979) A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. *Poétique*. Revista de teoria e análises literárias, n. 27, Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Almedina.
- KRISTEVA, J. (1974) *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo, Perspectiva.
- LIMA, L. C. (1980) *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro, Graal.
- MOREIRA, E. (1998) Entrevista pessoal concedida às autoras em 17 de dezembro de 1998.
- MUKAROVSKI, J. (1987) L'arte como fatto semiologico, como citado por Keir Elam em *The semiotics of theatre and drama*. London, Methuen, p. 7.
- OTTE, G. (1994) *Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese de doutorado. (Inédita)
- PEIRCE, C. (1995) *Semiótica*. 2. ed. Trad. José Teixeira Leite Neto. São Paulo, Perspectiva.

Cadernos de tradução (1997) Publicação Anual do G.T. Tradução. Santa Catarina, UFSC, n. 2.

RIFFATERRE, M. (1995) On the complementarity of comparative literature and cultural studies. In: BERNHEIMER, C. (Org.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, p. 66-73.

