

TRADUÇÃO: CONDIÇÕES HISTÓRICAS E SUBJETIVAS
TRANSLATION: HISTORICAL AND SUBJECTIVE CONDITIONS

Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti) – PPGAC UNIRIO

Resumo | O artigo aborda três aspectos ligados a problemas da tradução, em suas dimensões culturais, literárias e teatrais: pragmática acadêmica de versões de textos e peças brasileiras para o estrangeiro; tensões e desarmonias discursivas na América Latina e os riscos da tradução (Cornejo Polar); dimensões subjetivas do ato tradutório: uma experiência.

Palavras-chave | tradução teatral, tradução cultural, tradução e desvelamento, tradução e dissonância, máscara teatral.

Abstract | The article approaches three problems linked to translation, in its cultural, literary and theatrical dimensions: academical pragmatic for translation of texts and Brazilian plays for foreign exhibition; discursive tensions and disharmonies in Latin America and the risks of translation (Cornejo Polar); subjective dimensions of translation: an experience.

Key words: theatrical translation, cultural translation, translation and unveiling, translation and dissonance, theatrical mask.

Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti) é professora de História do Teatro; aposentada (PROPAP) e vinculada ao PPGAC da UNIRIO; pesquisadora do CNPq e tradutora.

Maria de Lourdes Rabetti (a.k.a. Betí Rabetti) teaches History of the Theater; retired (PROPAP) and pertaining to PPGAC of UNIRIO; researcher from CNPq and translator.

TRADUÇÃO: CONDIÇÕES HISTÓRICAS E SUBJETIVAS

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) – PPGAC UNIRIO

Introdução

O presente artigo contempla uma pequena parte, ajustada e atualizada, de texto mais amplo elaborado para conferência proferida na Università di Padova, no âmbito de uma missão de trabalho financiada pelo Programma Iniziative di Cooperazione Universitária – UNIPD (2012-2013), realizada entre 7 e 11 de outubro de 2013, dentro de projeto mais amplo de intercâmbio institucional, em desenvolvimento pela professora Caterina Barone e pela autora deste texto.¹ A conferência de Pádua, em sua íntegra, intitulou-se “Tradução e história: estudos, memórias e subjetividade” e comportou os subtítulos: Pragmáticas e sentidos da tradução: uma atividade primária no sistema mundial de trocas culturais; Tradições artístico-teatrais ítalo-brasileiras – um momento histórico e um ‘modelo’ de análise (montagens goldonianas brasileiras nos anos 50 do século XX e *commedia dell’arte* como modelo inspirador de análise do teatro popular no Brasil); Condição mestiça, condição migrante: traduções e (des)entendimentos; e, finalmente, Tradução e subjetividade: traduzir *A arte mágica*.

Pragmáticas da tradução brasileira

Ao tratar do tema das relações entre tradução e história, sinto-me no dever de ressaltar o fato de que o conjunto de pesquisadores brasileiros de artes cênicas com inserção internacional, dos quais são requeridos trabalhos mais frequentes no exterior, vem enfrentando regularmente problemas quanto à ausência de versões estrangeiras de peças brasileiras, clássicas ou contemporâneas, fundamentais para a compreensão da história de nosso teatro em sua antiga, longa e peculiar ‘interlocução’ artística e cultural com

¹ A missão da professora Caterina na UNIRIO realizou-se durante os meses de abril e maio de 2013, e sua versão, revista para publicação, é divulgada no presente volume, com tradução minha. Nossa missão de trabalho na UNIPD ocorreu em set./out. de 2013. O aditivo -Artes Cênicas – Teatro- ao Acordo Bilateral UNIRIO-UNIPD foi assinado em janeiro de 2014 e suas ações se iniciam em agosto, sob nossa coordenação junto à UNIRIO e da profa. Caterina junto à UNIPD. Colhe-se a oportunidade para referir que tema e considerações contempladas na conferência de Pádua, de que o presente texto é parte, decorrem do projeto “Tradução em cena: contribuição para a história da tradução teatral no Brasil”, que se desenvolve com apoio do CNPq.

outros países, com alguns dos quais, aliás, viveu estreita relação histórica de dependência.

Resulta oportuno e interessante o quadro dessa concreta situação em que vários pesquisadores, sempre procurando o modo adequado e muitas vezes no calor da hora, se adequam à necessidade prática de produzir traduções que lhes permitam tornar acessíveis seus documentos utilizados como textos de apoio para atender às exigências que a apresentação e a discussão do teatro brasileiro em âmbito textual, dramaturgico, especial mas não exclusivamente, vão colocando no quadro de um trabalho em que são postas em jogo suas pesquisas pontuais e a divulgação do teatro brasileiro de maneira geral. Refiro-me aqui, sobretudo, a pesquisas e pesquisadores que atuam num período de tempo maior do que os regularmente dedicados a comunicações em congressos, em trabalho mais alongado, com mais possibilidades de aprofundamento e de formação de pensamento sobre o teatro brasileiro no exterior, o que implica, enfim, a permanência do professor pesquisador fora do país, fazendo emigrar de modo mais contundente e continuado sua cultura teatral, produzindo, traduzindo, reelaborando essa cultura em geral no exterior, para o estrangeiro e para si mesmo.

Trata-se, nesse caso, de singular pragmática de tradução de obras que, observada em seu contexto mais amplo, se situa numa das bordas de um mecanismo histórico-cultural de mais longa duração; mecanismo que, se longamente impulsionado pelas relações de dependência que nos determinaram continuamente a ir beber em fontes externas, percebidas como modelos a 'copiar', 'aclimatar' ou 'deglutir', na contemporaneidade encontra alimento também em novas formas de intercâmbios mundiais que começaram a garantir ou solicitar a chegada de inúmeros pesquisadores do país até agora periférico a centros culturalmente predominantes, e, em muitos casos, dessa forma se pode mencionar ainda, a eles atribuindo, agora, como vimos, a tarefa de "se traduzir" *in loco*.

Dito isso, é preciso notar que, seguramente também no Brasil, as traduções teatrais terão correspondido historicamente às conhecidas características gerais que envolvem o ato tradutor de obras, relativas a perfis e envolvimento de tradutores, ora mais, ora menos especializados, ou

profissionais regularmente engajados na prática tradutória, à realidade de editoras situadas em ainda reduzido mercado leitor de teatro, às aspirações de produtores ou diretores de companhias teatrais que as encomendam. É igualmente certo que, também entre nós, esse variado leque de determinismos e possibilidades, que introduzem variantes interessantes nas traduções deles resultantes, é crivado ainda, com o passar do tempo, por diversas transformações, cujo desenrolar implica outrossim, a cada momento, diferentes horizontes de estudos ou de expectativas sobre o ato tradutor que certamente passam a orientar a leitura de antigas traduções e a elaboração de novas. Diante dessas questões comuns ao universo da tradução, proponho pensar a possibilidade de configuração de uma 'versão' brasileira para a pragmática e para os estudos da tradução, pois, como se viu, o caso brasileiro sugere questões particulares, dado seu lugar, de longa data periférico, no quadro do modo de produção e distribuição cultural do sistema mundial de trocas, seja para seu antigo contexto colonial, seja para o atual contexto de chamamento de alguns intelectuais brasileiros para atuação mais duradoura e continuada nos grandes centros.²

Esse conjunto de aspectos, dos mais gerais aos mais específicos e complexos, merece, indiscutivelmente, reflexão aprofundada e de longo prazo. De fato, um quadro específico de reflexões e discussões sobre a tradução teatral no Brasil, diante da complexidade das interdependências de sua história – portanto, não se trata apenas de singularidades artísticas, culturais e técnicas do ato de traduzir –, ainda está por formar-se. Espera-se que o presente texto possa trazer alguma contribuição a esse processo.

A partir do breve e introdutório panorama exposto, que remete a algumas questões (gerais e específicas) pertinentes ao estudo dos sentidos e das práticas tradutórias, o presente texto pretende introduzir alguns aspectos relativos ao problema de condições históricas da tradução cultural e de obras na América Latina, assim como das condições subjetivas subjacentes ao ato tradutório, partindo da realização de uma experiência recente.

² Inspiro-me aqui, em linhas gerais, nos estudos basilares sobre sentidos histórico-culturais da dependência no âmbito da literatura brasileira de SCHWARZ (1973 e 2000). E em algumas considerações de BHABHA (1998).

Condição mestiça, condição migrante: traduções e (des)entendimentos

Quem se não desfaz à vista do Verbo feito não faz o que deve.

padre Antônio Vieira

Durante a primavera de 2003, há dez anos, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro a Mostra Brasil-Europa de Dramaturgia Contemporânea, dedicada à discussão e a leituras dramáticas de peças de escrita recente, bem como de suas traduções, uma vez que se defrontavam expressões de diferentes países (Brasil, Espanha, França, Grécia, Portugal, Itália).³ Creio poder reafirmar hoje que, no desencadeamento daquela longa conversa semanal, o que se ia construindo era, justamente, um belo mosaico *des-articulador* de diferenças e movimentado pelo desejo de uma Babel reinventada, que tirasse do foco o traçado vertical de uma torre que ainda mirasse alcançar os céus. Uma nova Babel, tão espriada quanto descontínua, alagada, mas feita de ilhotas tão dispersas quanto submersas e que, aqui e ali, vez ou outra, botam as cabeças de fora e abrem seus bicos, furando a uniformidade do plano alagado de uma falsa comunidade global; ilhotas crispadas, a entrever em meio às sobras 'vasocomunicantes' da linguagem o que é possível falar e fazer ouvir, ainda. Suponho, portanto, que um bom direcionamento para pensar, agora de modo mais geral, o encontro de novas dramaturgias e suas traduções e dele extrair algumas reflexões possa ser guiado pela observação daquela 'mostra' como extraordinário conjunto de singularidades, como espaço temporário de reafirmação de falares e de sotaques, variâncias e movências.

Uma questão deve continuar nos inquietando: o que há de velho nas diferentes línguas e nos diversos dialetos, nos sotaques são as condições de linguagem, a cultura. O que poderia surpreender numa Babel de tipo novo, agora espriada, seria não só sua recusa à moldagem piramidal, calcada em supremacias, mas também sua despreensão à ordenação dos falares; uma enfática afirmação de sua condição babélica. Uma reorientação do olhar que nos proporcionasse a volta a nós mesmos, nós, os outros, *nosotros*, como se diria na língua-mãe ocidental mais falada pelas pessoas no mundo. Falar,

³ O evento teve iniciativa conjunta do Atelier Européen de la Traduction (Orléans), e da L'Acte (Rio de Janeiro), e contou com a parceria do Projeto Nova Dramaturgia Brasileira.

nessa reorientação da busca do olhar, que não mais aspira ao sétimo céu nem mais à unicidade de uma aldeia global, é, terrena e historicamente, fazer-se na diferença; é, em seu sentido mais radical e profundo, emergir, *dar-se a ver*.

Que a simultaneidade de falares presentes não só naquele encontro de novas dramaturgias e suas traduções, mas também nas novíssimas mídias ou formas de 'encontro' e 'desencontro' de um mundo dito globalizado, se expresse, portanto, numa Babel, mas numa Babel que coloque em risco sua própria existência, que não hesite nem titubeie diante das desarmonias, que não poupe enfrentamentos de desigualdades históricas e culturais, ali mesmo onde um ilusório pluralismo planar pode, nem sempre ingenuamente, pretender acantonar contradições e remendar estilhaços.

Pensar na direção de uma Babel de tipo novo, de fato, significaria assumir o risco dos ditos, do dito e feito, das gírias, de tudo isso que, de certo modo, é interdito nos modos de falar dessas multidões de pessoas tão diversas. Significaria abandonar o rumo ditado por torres que, erguidas sobre os fundamentos da economia imperial, pretendem emitir ainda uma língua universal, modelar.

Pensar nessa direção é já pensar na tradução, pois a globalização e seu pretense estreitamento de laços não conforma a linguagem a condições apenas linguísticas. Estabelecer interlocução, traduzir e fazer as palavras migrarem, sem as confundir, tudo isso é matéria que não escorre sobre superfícies lisas, mas se infiltra nas torções que geram fissuras onde o desentender-se define o espaço de uma novíssima Babel como lugar necessariamente tensionado, profuso em paradoxos e dissonâncias, sem *con-fusões*, historicamente vivo, enfim.

Tradução cultural, uma 'harmonia impossível'?

Discussões sobre uma possível singularidade das traduções realizadas na América Latina podem encontrar na crítica cultural e literária do peruano Antonio Cornejo Polar uma contribuição inquietante. E, no entanto, suas

palavras ainda ecoam muito pouco entre nós.⁴ Há ainda muito o que delas apreender, aprender com elas. Torna-se especialmente necessário ouvi-las. Mesmo que, agora, não estando mais ele entre nós, nesta condição de abandonados de sua escuta, da audição de sua viva voz, temos o privilégio de 'senti-las' em seus tantos escritos e, no Brasil, especialmente através de sua tradução em livro que leva o nome *O condor voa* (2000), coletânea em grande parte de conferências por ele proferidas em diversos lugares. Em sua escrita ressoa sempre a voz proferida, e nossas impressões não podem fazer menos do que procurar 'sentir' na incisão das letras gravadas o fio cortante de sua voz,⁵ pois sua voz e sua escrita são feitas de palavras que chacoalham a ilusão da mestiçagem e do hibridismo, nela infectando o vírus retirado de viva e atual matéria histórica, das tensões e das resistências que perfuram os tecidos de discursos bordados com desenhos de 'harmonias' nacionais ou globais.

Para o tema que estamos procurando enfrentar, convém lembrar, sinteticamente, uma passagem da tão contundente quanto bela análise de Polar a respeito de um texto do nobre escritor e historiador Garcilaso De La Veja, o Inca (1539-1616), mestiço nascido em Cusco e filho de um conquistador e cavaleiro espanhol e de uma princesa inca, e que a partir de seus 21 anos vive na Espanha, onde segue a carreira militar, e cuja obra *Comentarios reales* (1609) contempla a representação idealizada da história do império inca. E cujo discurso, que procura estabelecer nexos entre culturas e literaturas, Polar nos revela feito de intervenções na linguagem (e na história) de modo a aproximar harmonicamente o que é prenhe de contradições. Veja-se somente uma passagem de Garcilaso que, submetida à análise de Polar, lhe permite desdizer o dito do Inca e desvendar o que nomeia "discurso da harmonia impossível", um discurso que se mostra inteiramente dissonante justamente ali onde busca aproximar, *sobrepondo*,

⁴ Antonio Cornejo Polar (1936-1997) foi professor, crítico e historiador literário, estudioso da cultura popular; um dos fundadores da *Revista Crítica Literária Latino-Americana*, RCLL, desenvolveu estudos e crítica em torno da heterogeneidade discursiva. Ver a introdução de Valdés a *O condor voa* (2000) e o interessante vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=a3FDqIcWEYc>

⁵ É dessa maneira que compreendo o belo trabalho de organização de Mario J. Valdés e de tradução de Ilka Valle de Carvalho para edição pela UFMG da coletânea de textos, em boa parte até então apenas proferidos por Polar (2000).

sem maior diferenciação ou tensionamento, o que é diverso, na linguagem, na cultura:

No ano de mil e quinhentos e cinquenta e seis, achou-se no resquício de uma mina, daquelas de Callahuaya, uma pedra criada com o metal [...] porque toda ela estava perfurada por aberturas pequenas e grandes que a atravessavam de um lado a outro. Por todas elas assomavam pontas de ouro, como se lhe houvessem lançado ouro derretido por cima. [...] Diziam os que entendiam de minas que, se não a retirassem de onde estava, com o tempo toda a pedra se converteria em ouro. No Cuzco olhavam-na os espanhóis como coisa maravilhosa; os índios chamavam-na *huaca*, que, como já dissemos anteriormente, entre outras muitas significações deste nome, uma quer dizer “admirável coisa, digna de admiração por ser linda”, assim como também significa coisa abominável por ser feia; eu a olhava com uns e com outros. O dono da pedra, que era homem rico, resolveu vir à Espanha e trazê-la como estava para apresentá-la ao Rei [...] Soube na Espanha que a nau se perdera, com outra muita riqueza que trazia. (Garcilazo, apud Polar, 2000, p. 118)⁶

Como dissemos, a análise de Polar se constituirá numa operação de remoção das sucessivas camadas do discurso de Garcilaso que (“em seu tenaz e até agônico esforço por fazer valer a dupla autoridade que lhe confere sua condição de mestiço e para assegurar que esta é o signo maior de uma síntese harmônica, conciliadora e englobante, transmutando, para tal efeito, o que é heterogêneo e mesmo beligerante em homogeneidade lisa e sem fissuras” (p. 118)) procura aproximar espanhóis e índios, unificando seu olhar sobre uma pedra pelos dois povos chamada *huaca*. No

⁶ A passagem é colhida do artigo de Polar “O discurso da harmonia impossível (O Inca Garcilaso De La Vega: discurso e recepção social)”, originalmente publicado na RCLL, em 1993, e em Polar, 2000, p. 117-126. Polar analisa também como seu discurso se torna emblema de uma série histórica de tantos outros que o reconstroem, continua e sempre especialmente ditados por operações de linguagem destinadas a promover “lisuras” no texto, propícias às “vocações” harmonizadoras e conciliadoras.

entanto, como diz Polar, “a produção verbal da sinonímia [operada por Garcilaso] dissolve a dualidade dos olhares que estão na sua origem”, pois ele “apagou com esmero o significado sagrado de *huaca*. Se o tivesse deixado claro, ‘coisa da maravilha’ e ‘admirável coisa’ teriam encoberto sua sinonímia: a maravilha remete aos inescrutáveis caprichos da natureza, que tanto atraíam os letrados renascentistas quanto os toscos conquistadores de ânimo ainda medieval, enquanto a ‘admirável coisa’, a *huaca*, não pode deixar de se referir, como efetivamente ocorre na consciência indígena, ao assombroso mistério da presença divina em certos espaços sagrados do mundo” (p. 119).

Em sua última operação de tensionamento do discurso garcilasiano, ilusoriamente unificador, construído para encobrir fissuras, Polar percebe como, ao final da narrativa, o traslado oceânico da *huaca* ligando América e Espanha desvela que a obnubilação de um sentido histórico profundo contido no trajeto (de uma temporalidade divina, que só na longuíssima duração transformaria a inteira *pedra em ouro*, para a urgência do instante, da conjuntura, de um comércio muito humano que a *retira* do Peru, tal como ainda se encontra, *pedra e ouro*) só se poderia expressar, na planaridade da lisura discursiva, como perda, nas profundezas de abismo, no meio do caminho entre dois mundos. Possibilidades, e escolhas, de que ordem podem então abrir-se para a tradução que se realiza no espaço de um abismo?

Traduzir *A arte mágica*

Durante 2011 e 2012, tive o prazer de realizar a tradução da obra *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori* para a edição brasileira pela É-Realizações, de São Paulo (2013): um trabalho fascinante, e particularmente significativo para ajustes em minhas anteriores reflexões a respeito da tradução cultural Brasil-Itália em seus aspectos teatrais de longa duração, e, ainda, muito oportuno para alimentar algumas indagações mais recentes, referentes às dimensões subjetivas presentes no ato tradutório.

Fato é que se trata de obra fundamental para nossos estudos teatrais, uma vez que ao tratar de um objeto tão particular, toma-o sob diferentes

perspectivas, em seus variados aspectos. Como referi na apresentação da obra aos leitores brasileiros:

A extensão da abordagem do tema implica-se ainda em outras imbricações sucessivas, pois a “grandeza” expansiva da máscara fragmenta sentidos e rompe fronteiras, ocupando o campo das artes cênicas e das visuais, o que neste livro pode ser observado pelos ensaios que a tomam como objeto escultórico, como elemento de composição da arte atorial, e também em seu subversor estatuto de “mascaramento urbano”, pelas mãos de Donato Sartori. Sem dúvida, tal amplitude aqui encontra seu eixo organizador e seu polo de atração exatamente no longo e diversificado trabalho dos Sartori que culmina, dentre outros feitos, no *Centro Máscaras e Estruturas Gestuais*, no *Museu Internacional da Máscara*, em Pádua e nos acima referidos “mascaramentos urbanos” que já ocorreram em boa parte do mundo, aí incluída a Cinelândia, no Rio de Janeiro, onde “ocupou” o Teatro Municipal, como se poderá ver em bela imagem dentre as tantas estampadas. E o que o presente livro permite confirmar, especialmente pelos ensaios produzidos pelos próprios Sartori, pai e filho, mas também por tantos depoimentos e reflexões a seu respeito, é que esta arte mágica neles alcança complexidades que, sem poder dispensar filologia e história – veja-se o imenso e inquieto trabalho de pesquisa experimental em torno de máscaras ruzantianas, ou ainda o porte e o significado do “resgate” da máscara no universo da *Commedia dell’Arte* – requerem novas formas de abordagem, desde as advindas dos estudos da *performance* até a Body Art, contempladas na obra, por exemplo, pelo instigante ensaio de Restany, até as considerações pontuais sobre sua arte escultórica, tais como as de Marchiori, Giacomozzi e Crispolti. (RABETTI in ALBERTI E PIZZIZZI, 2013, p.15).

O trabalho estendeu-se por um longo período, feito de percursos nada lineares, mas desenhados por movimentos de vaivéns, escolhas cruciais e obstinações apaixonadas, palavra a palavra, linha após linha, entre expressões dialetais e estilos diversos. Tinha diante de mim a peculiaridade de uma coletânea, de textos distintos – entre ensaios, memórias, críticas, relatos – sempre, no entanto, igualmente banhados por imagens sedutoras, que os envolviam. Convidada a adentrar esses escritos e tais imagens, tendo volta e meia necessidade de uma ou outra pista, solicitada a Paola Piizzi e Donato Sartori,⁷ e a meu mestre Tessari,⁸ senti-me, entre diversidade de textos e autores, e a extraordinária beleza visual do livro original – e que, diga-se logo, está mantida na edição brasileira – em meio a língua, a cultura inteiramente familiares. Língua e cultura cujos signos, durante o trabalho, alimentavam minha memória de mundos distantes já vividos e cutucavam meu imaginário com a descrição de conhecidas paisagens e outras jamais vistas, mas cujas sensações podia pressentir e experimentar; por um lado, devido à qualidade poética do escrito e da imagem, por outro, devido a minha familiar afinidade cultural com a língua matriz, que sinto poder chamar de língua-mãe.

Foi assim que, não poucas vezes, o longo exercício tradutório de um texto altamente poético como o das *Memórias Artísticas*, de Amleto Sartori, solicitou, por exemplo, doloroso e comovido equilíbrio entre sentimento e forma. Poderia chamar de “sentimento da tradução” ou intuição do “sentimento do tradutor” essa dimensão subjetiva que se apresentou durante o exercício tradutório?

⁷ Paola Piizzi (arquiteta) e Donato Sartori (escultor), ao lado de Paolo Trombetta, são os criadores, o núcleo fixo, do Centro Maschere e Strutture Gestuali [Centro Máscaras e Estruturas Gestuais], do Museo Internazionale della Maschera “Amleto e Donato Sartori”. [Museu Internacional da Máscara “Amleto e Donato Sartori”], de que o livro *A arte mágica* trata intensamente, além de contemplar escritos diversos sobre a história e o ofício de criação de máscaras por parte dos escultores, internacionalmente reconhecidos, Amleto (1915-1962) e Donato Sartori. Ver <http://www.sartorimaskmuseum.it/>; <http://vimeo.com/69305089>; <http://www.youtube.com/watch?v=glTpy90syFk>,

⁸ Roberto Tessari é professor da Universidade de Turim, renomado estudioso da *commedia dell'arte*, autor de importantes obras sobre o tema específico e sobre a história do teatro em geral. A partir de 1989, realiza diversas viagens de estudos e trabalho no Brasil, tendo participado da banca de doutorado da autora do presente texto, em São Paulo, 1989, e do IV Congresso Nacional da ABRACE, no Rio de Janeiro, em 2006. Co-orientou a pesquisa de doutorado da autora (1984-1988), e continua a orientar estudantes brasileiros de pós-graduação em artes cênicas.

Trata-se de sentimento que encontra seu ponto de partida naquela necessária intimidade que do tradutor se exige diante das palavras do autor e que lhe entrega a chave que permite adentrá-las com sensibilidade particular, às vezes virando-as ao avesso na convicção de encontrar seu sentido último, e então acreditá-las migrando para outra língua – mas que encontra, creio, densidades particulares quando ao tradutor ocorre operar com duas línguas maternas, diante das quais toda ação tradutória é inevitavelmente afetividade: esperada, desejada e impossível de ser realizada em sua plenitude.

Se inúmeras vezes vi-me debruçada sobre o memorial artístico de Amleto Sartori, acreditando na possibilidade de colher a poesia do texto e o sentimento de seu autor para plantá-las em outra língua-mãe, emocionei-me em muitas delas porque me surpreendi na convicção de estar percorrendo, eu também – nos meandros da busca palavra a palavra, linha a linha, no emaranhado de certos vocábulos especiais e de expressões dialetais que desconhecia – certos percursos especialmente evocados por passeios paduanos realizados por Amleto e Marcello Moretti, como este que se apresenta na rememoração aqui parcialmente transcrita:

Certa vez, lembro, percorremos lentamente toda a antiga estrada que de Pádua leva a Veneza (nós a chamamos “a Riviera”), seguindo os lentos meandros do Brenta em cujas margens estão disseminadas as vilas dos antigos patrícios. Partimos de manhã, em boa hora, e levamos quase o dia todo para fazer pouco mais que trinta quilômetros. Em Malcontenta deixamos de lado a estrada de Mestre e fomos por aquela velha, semiabandonada, que leva a Fusina, de onde, até a última guerra, partiam os pequenos barcos a vapor, que, cortando as profundezas da laguna, chegavam a Veneza, na Riva degli Schiavoni. Reencontramos aspectos de um mundo ligado a sua e a minha infância; e o desfrutamos como dois estudantes em férias (SARTORI, in ALBERTI, PIIZZI, 2005, p. 107-108).

Certamente, também as afinidades teatrais estiveram implicadas no processo de tradução, pois, com referi no prefácio:

Para o caso da presente tradução deu-se o fato de o ato tradutor estar também fortemente vincado nos dois “lugares” das linguagens envolvidas: além de apresentar uma relação matricial com as duas línguas, encontra-se inteiramente submerso no universo dos estudos da comicidade popular do teatro brasileiro, assim como no da *Commedia dell’Arte*; dados de ordem cultural e social que trouxeram questões singulares para a elaboração da tradução desta *Arte Mágica* (RABETTI in ALBERTI, PIZZZI, 2013, p.13).

Mas, se é verdade, a respeito da tradução, que é sempre de um processo migratório que se trata, difícil, duro, no qual a única meta é perder para ganhar, abandonar para chegar, como em todo processo de individuação, autonomia, identidade, diferença, no caso de o tradutor encontrar-se no seio de duas línguas matriciais, me parece, o comando do movimento migratório de palavras mais do que nunca se desvenda ilusório, e a linguagem evidencia-se em seu absoluto domínio, o que produz uma situação instável, de risco permanente e de duradouro movimento pendular, em meio ao qual as operações tradutórias tornam-se mais sanguíneas, fazendo suspeitar ao tradutor que esteja correndo o risco de perder-se entre seus dois mundos, heterogêneos, como nos fez ver Polar, que insistem em querer sobrepor-se. Sem dúvida, tal intensidade afetiva, intelectual, reflexiva e experimental parece alcançar respiros e portamentos corporais que somente uma dimensão subjetiva poderia atestar.

Então, se na perspectiva das dimensões de subjetividade subjacentes ao ato tradutor, dilacerado entre duas línguas-mães que não querem mais coabitar, mas subverter-se, me é consentido um momento mais pessoal, eu diria, ainda mais abertamente, que é como me sinto sempre, a cada vez, ao traduzir da língua italiana para a língua portuguesa do Brasil: entre duas línguas-mães vejo-me levada a abandonar e a chegar a destinos que a mim não se apresentam linearmente, de um ponto de partida a um ponto de chegada. E, no entanto, como todo tradutor, acredito no poder de fazer verter uma língua na outra, quando sabemos, enfim, que somos nós a delas ser feitos e por elas continuamente subvertidos.

Por esse motivo, só com uma dedicatória muito pessoal poderia concluir o trabalho sobre esse tema, feito para a conferência na Universidade de Pádua [e para esta edição recortado]. Que, então, é dedicado a meu avô Michele Baccarelli, nascido em Bari, que na passagem do século XIX para o XX atravessou o oceano e para quem plantar raízes em terras brasileiras, no interior de Pedreira, em São Paulo, foi sina a que não se conformou. A ironia do nome do novo e pequeno lugar, Entremontes, talvez tenha fertilizado sua convicção (após tão grande travessia sem terra firme) de que continuar a *estar entre* seria seu estado, sua potência de movimento, e dela seria o caso de tirar proveito, para o corpo e para o espírito. E continuou caminhando a passos largos, tendo nas mãos uma máquina de beneficiar café que lhe permitia, atendendo a pequenos fazendeiros, manter os pés no chão apenas o suficiente para sustentar família copiosa. As mesmas mãos levavam também o repertório do “teatro diletante” dos italianos, que ele acionava como máquina de invenção teatral, também para *atravessar* distâncias culturais. Andarilho permanente, meu avô atuou ao mesmo tempo tanto na ponta da indústria possível aos colonos migrantes italianos nas fazendas “do interior” como no manuseio de sua língua originária, aqui, do outro lado do oceano, pela vida e pelo teatro reinventada em experiência de rememoração. E na constância de um movimento turvo e vivo, em que rememorar paisagens e reencontrar pessoas se dava no ato contínuo de perceber-se em meio à diversidade, ao diferente, ao que lhe parecia ser inteiramente novo, reescreveu não só seu passado, deixado lá longe e lá atrás, mas também seu futuro, ao *des-inventar* o trajeto para o qual se encaminhara em seu ponto de partida: acumular e enriquecer no Novo Mundo, terra virgem, onde tudo poderia ser feito *de novo*.

Sua presença em minha memória já em 2003 orientava minha reflexão e minhas experiências de escritos sobre tradução, no borrão de um texto a ser proferido no Rio, depois do encerramento daquele encontro sobre a nova dramaturgia e sua tradução. E, dez anos depois, sobre as rodas da memória, orientou o “texto paduano”, escrito e proferido com palavras que continuam demarcadas, do início ao fim, de um lado a outro, pela experiência da tradução, assim como pela memória e pela subjetividade;

experiência na qual palavras migram sempre multifacetadas e continuamente *des-feitas*.

Referências bibliográficas

ALBERTI, C; PIIZZI, P. (Org.) *L'arte magica di Amleto e Donato Sartori*. Padova: Museo Internazionale della Maschera "Amleto e Donato Sartori". 2005.

ALBERTI, C; PIIZZI, P. (Org.). *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. Trad. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) São Paulo: É-Realizações, 2013.

BHABHA, H.K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG. 1998.

RABETTI, M.L. Traduzir a arte mágica. In: ALBERTI, C; PIIZZI, P. (Org.). op. cit., 2013, p. 13 – 17.

POLAR, A.C. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario J. Valdés; trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG. 2000

SARTORI, A. *Memorie artistiche*. In: ALBERTI, C; PIIZZI, P. (Org.). op. cit., 2005, p. 97 – 111.

SCHWARZ R. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, p. 33-79. 2000.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. *Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 3, p. 149-61. 1973.

VALDÉS, M.J. Conversação com Cornejo Polar sobre a história da literatura latino-americana. In. Valdés, M. J. (org.) *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG. 2000, p. 7-11.