

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white sans-serif font on a blue rectangular background.

Transtextualidade na Tradução de Der Mann im Fahrstuhl/The Mann in the Elevator de Heiner Müller/ Heiner Goebbels [Transtextuality in Translation Der Mann im Fahrstuhl / The Mann in the Elevator of Heiner Müller / Heiner Goebbels]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Veloso, Manuela;Immig, Kai
Publisher	Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-07-16 21:21:55
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/225521

Transtextualidade na Tradução de
Der Mann im Fahrstuhl/The Mann in the Elevator
de Heiner Müller/ Heiner Goebbels

Manuela Veloso

Kai Immig

Abstract

In an age where Babel has turned into *transcultural communication*, an interlingual approach – i.e. in English and in French – to the translating process from German to Portuguese appeared pertinent. Aiming at a refinement of the translating competence, this process consists in contrasting different linguistic and literary strategies through an intercultural and multi-etymological perspective.

Thus, we settled upon Heiner Müller's play *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (1980), on which the composer Heiner Goebbels has based himself to textually and musically dramatize an excerpt, *Der Mann im Farhstuhl / The Man in the Elevator*. A transcription of such excerpt in its source language, German, as well as its translation into English (Carl Weber, 1984, *Performing Arts Publications*, New York) and French (Jean Jourdeuil, Heinz Schwarzing, Editions Minuit, Paris) can be found in the booklet that accompanies the CD – edited in 1988 by ECD (München: Records GmbH). It should be emphasized that such a creation allows a framing of Müller's text into a musical scenography and, therefore, encourages an intersemiotic contrast.

This experience enabled us to come up with a unique imagery of Müller's piece of writing, by means of its dramatic and musical conversion and, simultaneously, lead us to stretch our textual consciousness to a multitude of intra-, extra- and interlinguistic elements.

As escolas alemãs de Leipzig e Heidelberg falam desde os anos 60 de uma nova ciência, a da *Translatologia*, que advoga a pertinência de a tradução deixar pura e simplesmente de existir no sentido de uma virtualidade contida no original que o tradutor se limitaria a actualizar, dando lugar a "um leque plural de opções translatológicas, correspondentes a outras tantas leituras possíveis do mesmo texto e visando objectivos igualmente diferenciados"¹. Perfilhando esta perspectiva, este artigo visa abordar o processo tradutivo de um texto literário — mais concretamente dramático, pela via do contraste interlingual, intercultural e intersemiótico, como premissas de uma metodologia de análise textual que tenha em linha de conta a recepção e a produção tradutivas.

Para tal, recorreu-se à peça *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (1979) de Heiner Müller, em que se baseou o compositor Heiner Goebbels, para dramatizar textual e musicalmente *Der Mann im Fahrstuhl / The Man in the Elevator*². A tradução em inglês, da autoria de Carl Weber, que integra a composição de H. Goebbels, bem como a tradução em francês, que curiosamente tem dois autores, um da língua de chegada, Jean Jourdeuil, outro da língua de partida, Heinz Schwarzsinger, servir-nos-ão para equacionar o contraste como meio de exercitar o alongamento da consciência discursiva.

Há já quem encare Heiner Müller como uma "espécie de Beckett da RDA"³, não obstante a relutância de Samuel Beckett face à exegese daquilo que escrevia, como bem explicou ao seu encenador nos E.U.A., Alan Schneider, numa carta publicada no *Village Voice* de Março de 1958:

We have no elucidations to offer of mysteries that are all of their making. My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirine.

Herdeiro de Brecht, Müller (1928-95), o poeta e dramaturgo leste-alemão, encenador e autor de traduções e adaptações de peças da antiguidade grega, bem como de Shakespeare⁴, foi para muitos "o último herói da RDA" (*Ibid*). Comandante de geração, acaba por ser director do Berliner Ensemble, mas despede-se da Peça Didáctica, já que considera importante despolitizar o teatro. Escreveu para um palco

que desafiasse os cânones e pretendia que os seus textos desencadeassem ideias, tanto no público, como nos próprios encenadores, funcionando como uma espécie de motes inspiradores, que deveriam propulsionar uma dialéctica intersemiótica, geradora de tensões. Em suma, não tinha soluções para apresentar, nem, como Beckett, elucidações a tecer, muito embora, se locomovesse no terreno da mundividência reactiva. A sua Dramaturgia da Produção queria diversificar a recepção. Em "Adeus à Peça Didáctica" ["Verabschiedung des Lehrstücks (=Absage)"]⁵, Müller diz:

[...] em 1977, conheço menos o meu destinatário do que antes; hoje, mais do que em 1957, as peças são escritas para o teatro e não para um público. [...] não sou um filósofo que para pensar, não precisa de motivo. Nem tão pouco sou um arqueólogo e penso que nos será preciso dizer adeus à PEÇA DIDÁCTICA até ao próximo tremor de terra. [...] O humanismo já só se manifesta como terrorismo. O coctail Molotov é o último acontecimento cultural da burguesia.

Essencial para compreender a sociedade da ex- e pós-RDA, Müller adianta uma estética teatral inovadora, que encerra uma representação crítica das realidades económicas e sociais, que acabam por dizer respeito à totalidade alemã. Passa, assim, do Teatro da Revolução à revolução do teatro. Se Brecht tinha como alvo a macro-estrutura revolucionária, Müller interessa-se pela micro-estrutura pós-revolucionária, ou seja, pelos novos problemas que assolam o quotidiano das pessoas:

Gegenstand der neueren Dramatik ist das *Schon* oder *Noch*, [...] Am Verschwinden des Menschen arbeiten viele der besten Gehirne und riesige Industrien. Der Konsum ist die Einübung der Massen in diesen Vorgang, jede Ware eine Waffe, jeder Supermarkt ein Trainingscamp. Das erhellt die Notwendigkeit der Kunst als Mittel, die Wirklichkeit unmöglich zu machen."⁶

[O objecto do novo teatro é o *já* ou o *de agora* (...)] No desaparecimento do Humano, cogitam muitos dos melhores cérebros e indústrias gigantescas. O consumo é o teste às massas neste fenómeno, cada produto uma arma, cada supermercado um campo de treino. Emerge a necessidade de fazer da arte um meio de tornar impraticável a realidade (tradução nossa)].

As mensagens müllerianas vêm de um outro mundo e não se conformam com a estagnação pós-histórica entre o leste e o ocidente. Num vaivém sistemático entre as duas Alemanhas e as suas idiossincrasias culturais, catapultam quem as recebe para uma tabulação outra, sobrevoando o próprio muro de Berlim. São mensagens que consubstanciam ressonâncias várias. Não obstante a independência intelectual que Müller sempre manteve, a sua obra induz aos *Überdramen* de Yvan Goll e à sua incursão numa dimensão que está para além da realidade, remete inevitavelmente para Brecht e as suas inúmeras semelhanças com os absurdistas, os surrealistas e a *neue Sachlichkeit*, impulsionada pelo movimento Dada e pelo Expressionismo. A obra de Müller encerra uma cosmologia poética, com uma estética argumentativa que confere à Revolução outras premissas. Trata-se de um *Existenzgefühl*, sem tempo, compatível com o de Lautréamont e Antonin Artaud. Em *Le Théâtre et son Double* (1964), Artaud veicula um pouco dessa busca metafísica:

Se o teatro é feito para permitir que os nossos recalques adquiram vida, uma espécie de poesia atroz expressa-se através de actos estranhos, em que as alterações do facto de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor. [...], o que leva a rejeitar as limitações do homem e a tornar infinitas as fronteiras daquilo a que chamamos realidade.⁷

O teatro de Heiner Müller é um teatro de estranhamento, que claramente se posiciona face ao desencanto, mas no prisma do risível. Sugere uma miragem de identidade pessoal, através de uma postura *voyeurística*, quer face ao mundo exterior, quer face ao mundo interior, accionando um processo de forças interactivas na mente de cada espectador, que é levado a fazer um esforço criativo de interpretação e de integração. Serve-se de efeitos cénicos abstractos, que têm como ingredientes o non-sense verbal e remetem para a esfera alegórica, seja através de sonhos, visões, memórias ou alucinações, que reiteradamente fragmentam a diegese e catapultam o espectador para espaços e tempos arbitrários. É, como o Teatro do Absurdo, um teatro de situação e não de acontecimentos sequenciados, em que as palavras são voláteis como o ser. As frases nascem para esperar e convertem-se na imagem virtual da dúvida. As personagens são reduzidas a situações-limite, ao ponto zero ou, em alternativa, levadas para o limbo entre o consciente e o subconsciente. Os jogos de linguagem estabelecem a ponte entre esses dois estados mentais.

Em *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (1979)⁸, Müller utiliza motivos do conto de Anna Seghers *Das Licht auf dem Galgen* (*A Luz sobre a Forca*)⁹, que se reporta ao início do século XIX, após a Revolução Francesa. *Der Auftrag* foca um dos temas favoritos de Müller: os intelectuais e a revolução falhada. É a única das peças mais recentes de Müller que foi premiada no leste antes da sua estreia no ocidente. Não envergando um discurso mimético, dificulta o papel de qualquer censor. De facto, a peça não se insurge abertamente contra o regime da RDA.

Der Auftrag põe em cena três revolucionários — o médico Debuisson, o negro Sasportas, o camponês Galloudec, que são incumbidos pelo jacobino Antoine de levarem a cabo uma revolta, na colónia da Jamaica, contra a escravatura. O resto da peça vive da memória, relatando os acontecimentos que derivaram na aniquilação do motim, que teve como causa directa a traição do protagonista Debuisson. O que é posto em cena são as recordações de Antoine, na Paris revolucionária e restauradora, que recebe uma carta, pelas mãos de um marinheiro, escrita no leito de morte pelo responsável da missão, Galloudec. A carta fala da impossibilidade de cumprir o objectivo. Sasportas tinha sido enforcado e Debuisson teria abandonado a missão. Entretanto, o destinatário da carta, Antoine já se tinha afastado do espírito revolucionário e entregue à boémia parisiense. Afirma não conhecer quem lhe manda a carta. Incapaz, porém, de se desligar do sentimento de culpa, monologa para os fantasmas dos seus companheiros mortos, os emissários Sasportas e Galloudec. Sucede-se uma montagem de conjecturas, reflexões, visões, sonhos de Antoine em torno do mote "missão". A peça volta à sua realidade diegética e termina com o triunfo sobre a traição, já que o negro Sasportas e o camponês branco se aliam e retiram a máscara à revolução.

É uma peça de difícil desocultamento. Tem uma cronologia disjuntiva, com início na França napoleónica, que resulta na montagem de vários fragmentos que interrompem a acção e proporcionam novas perspectivas. As personagens estão para além da tradicional construção realista, mascarando-se de uma complexidade que permite adivinhar alter-egos ou desmontar aparências. Falam por metáforas, desdobram-se em papéis, modificando permanentemente o olhar que para elas se volta.

Traduzir um texto desta natureza implica que nos sintonizemos com a ambiência que subjaz à sua intenção e à nossa intuição. Se é a essência das coisas que é representada, o translató terá que verter a energia inerente ao texto original, que resulta, em grande parte, da desintegração do discurso: inebriante, oriundo do subconsciente e a ele dirigido. O palco torna-se um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de vários elementos sinestésicos.

Nesta perspectiva, a composição cénico-musical de Heiner Goebbels permitir-nos-á aceder a uma imagética discursiva empatizante com o texto que a inspirou. Ao fragmento de *Der Auftrag* para tal escolhido, Heiner Goebbels deu o nome *Der Mann im Fahrstuhl / The Man in the Elevator*. É um fragmento com vida própria dentro da peça, apesar de viver nela. Trata-se de um organismo cénico anacrónico, integrado de forma aleatória na peça. É um momento de alucinação reflexiva, que aborda os novos problemas pós-revolucionários. O papel central deste evento cénico é conferido à aceleração e à desagregação, sempre presente na estrutura da peça e paradigma da vida em tecnocracia. À semelhança do que, no final da peça, Debuisson diz a Sasportas — "Ich fürchte mich vor der Schande auf dieser Welt glücklich zu sein" ("Assusta-me a vergonha de ser feliz neste mundo"), também o Homem no Elevador monologa em torno da incompatibilidade funcional que faz dele alguém desfazado de si próprio — *ein entfremdeter Mensch*.

Este excerto projecta a personagem e o leitor/espectador para uma espécie de buraco negro, materializado por um elevador, que tem lugar num sonho dentro de outro sonho e que consciencializa a alteridade. Ficamos bruscamente perante a materialização verbal de um empregado de escritório do mundo branco, que está num elevador a caminho do gabinete do chefe — a quem ele chama o Número Um, que o chamou sem referir o motivo. O funcionário, num frenesim de busca pela perfeição da sua aparência e do cumprimento da pontualidade, progressivamente vai-se culpabilizando de negligência. Esquece-se de qual é o andar do gabinete do chefe — o 4º ou o 20º. Ao chegar ao 8º andar, constata com aflição que ou já percorreu o dobro do caminho, ou ainda lhe falta mais de metade. Algo está profundamente errado — o seu relógio avariou, o tempo escangalhou-se e o mundo está a desmoronar-se. Vê-se sozinho no elevador. Especula em torno de estratégias que ainda o possam levar ao alvo: pensa sair do elevador e descer a pé até ao 4º andar, correndo o risco de irrefutavelmente perder tempo, caso esse não seja o andar certo. Em alternativa, pode

subir de elevador até ao 20º, correndo o risco de ter de descer a pé — porque o elevador pode sempre avariar — três degraus de cada vez, ainda que a probabilidade de partir as pernas e o pescoço e morrer seja grande. Seria levado ao chefe numa maca, ainda que "inapto, mas sempre pronto a servir". Lamenta não saber resolver o problema cientificamente, pois em vez de física estudou poesia. Imagina o desespero do Número Um, que entretanto já se deve ter suicidado. Tudo por causa da sua negligência. O poder está só. Dá-se um grande corte cénico.

Há palavras-chave recorrentes neste desfasamento catártico, como *Krawatte*, *Schweiß*, *Auftrag*, *Pünktlichkeit*, *Fahrlässigkeit* (gravata, suor, missão, pontualidade, negligência) que conduzem ao tema principal, aliás deixado em aberto pelas interrogações sistemáticas do final da peripécia, que culmina com a paragem do elevador no Perú. A ansiedade, a preocupação, a insegurança, o sentimento de culpa dão lugar ao medo do desconhecido: a língua que não percebe, a cultura que não domina, o dinheiro daquela terra de ninguém que não tem. Chega a sentir saudades do elevador. Sucede-se uma série de impressões que lhe são novas: não sabe onde está, o que fazer, quem é. Esta cena culmina com a hilariante sensação do homem do elevador de já não precisar daquela bizarra peça de vestuário que é a gravata e acaba por se despir. Começa a sentir que os seus passos hirtos se transformam em passeio e entrega-se à ideia de enfrentar o seu *Doppelgänger*, o antípoda, o *Outro*, que qualquer dia virá ao seu encontro e pensa: "Einer von uns wird überleben" ("Um de nós sobreviverá"). A morte de um revolucionará o outro.

O enquadramento do texto de Müller numa cenografia musical afigurou-se-nos de grande interesse, já que nos proporcionaria uma abordagem contrastiva, com vista a uma tradução do texto para português, ancorada numa interpretação inter-semiótica, bem como em traduções intermédias.

A propósito do conceito de 'concerto cénico' de que Heiner Goebbels é percussor, Heiner Müller explica:

Eister cunhou a ideia de música gestual. O conceito é hoje ultrapassado, mas Goebbels tem as suas raízes nessa tradição, interessa-se pelo efeito teatral da música, pela mediação entre palco e plateia e pela reacção que isso provoca. Estou interessado nisso por razões profissionais. O trabalho de Goebbels vai contra a simplificação do normal. Uma oportunidade para transmitir algo mais do que o simples rumor, também textos [...] e, sobretudo, de uma maneira diferente de como isso acontece no teatro."¹⁰

Numa entrevista ao jornal Expresso a Cristina Peres (15.11.1997), H. Goebbels afirma não haver "qualquer tipo de construção musical mental anterior à leitura. Ler, compreender e analisar o texto, o seu conteúdo mas também a sua estrutura e sintaxe é a condição básica para a criação da música". Num concerto cénico de H. Goebbels, vê-se que o pensamento musical não se separa da sua reacção ao espaço: "Gosto que o público tenha o seu espaço próprio para poder usar as regras do espaço que é seu. Mas gosto de mudar a direcção da acção, para que ela passe, por exemplo, das palavras para a música, depois para o espaço e depois para as imagens, para a luz e, depois, de novo para o texto" (*Ibid*).

Outra particularidade dos concertos cénicos de Heiner Goebbels, é o facto de andarem em digressão pelo mundo. Têm que se rever em diversas traduções, o que o compositor/encenador considera "uma aventura muito interessante", uma vez que lhe serve para constatar que o que ainda sobrevive na tradução é a estrutura do texto de Heiner Müller: "frases curtas, frases longas, mudança de ritmo das frases e pode dizer-se que a própria estrutura conta uma história além do conteúdo que funciona em qualquer língua" (*Ibid*). O entusiasmo de H. Goebbels em relação aos textos de Müller assenta no facto de se tratarem de textos que são traduzíveis no contexto da música não pelo que contam, mas pelo modo como são construídos. Tal acontece, no dizer de Goebbels, porque "Müller funciona muito bem em países diferentes. Porque Müller fala de uma experiência comum" (*Ibid*). Num translato de *Der Mann im Fahrstuhl* interessa relevar que a língua franca do texto de Müller é a incomunicabilidade entre os humanos. Há um desafio latente à cultura dominante, seja ela a do oriente ou a do ocidente. *Der Mann im Fahrstuhl* pede uma abordagem tradutiva transcultural.

O acto de ouvir ganha um grande potencial como veículo de experiência discursiva. Somos, desde logo, alertados para o facto de estarmos perante um bom exemplo de viabilidade inter-sistémica. A conversão dramático-musical de *Der Mann im Fahrstuhl* / *The Man in the Elevator*, permite o cotejo sistemático entre o original em alemão e a tradução em inglês, que demonstra ter grande cuidado com a divisa *Werk zum Leser/Zuschauer* (obra para o leitor/espectador). Como o próprio título do trabalho de H. Goebbels, em parceria com H. Müller, indica, a versão inglesa integra a composição. A versão em francês só aparece transcrita no folheto do CD e possibilita a verificação do comportamento de uma língua de raiz românica num projecto deste tipo, indiciando o que poderia acontecer se houvesse uma versão em português. De

realçar, é o facto de surgir na composição de H. Goebbels a intervenção da língua portuguesa, muito embora seja a do Brasil, em dois textos cantados, alheios ao de Müller, mas com o qual estabelecem óbvios laços de intertextualidade.

A vocalização em cânone, em fuga e em contraponto do texto, ora em alemão, ora em inglês, ora entre as duas línguas, é entremeada pela vocalização de dois textos em português do Brasil. Detecta-se uma hábil instrumentação da ambiguidade inerente à *deixis* teatral mülleriana, que intencionalmente não é desambiguada. Pelo contrário, surpreende, desencadeia expectativas muitas vezes desapontadas e induz à viagem por dimensões geoculturais diferenciadas. Os cortes e as mudanças da música introduzem sistematicamente ambientes e percepções novas, fugindo à compreensão unilinear, tal como o texto foge à linearidade. A desconstrução sente-se na teatralização musical, tal como se sentia no texto. Há imensos tipos de música e ecos catárticos envolvidos e nunca se sabe exactamente em que tipo de performance se está.

O CD *Der Mann im Fahrstuhl/The Man in the Elevator* tem 21 temas. A nossa análise vai incidir sobre a sequência inicial:

(1) O concerto cénico de Goebbels/Müller começa em língua alemã (L1), o texto é falado, não há música. Após cerca de meio minuto de discurso, entra outra voz masculina e inicia, também em língua alemã, a declamação do mesmo texto desde o princípio. Estamos perante uma sobreposição L1/L1, o jogo é de tipo cânone. Manifesta-se formalmente *ab initio* a dualidade do protagonista.

(2) No decorrer deste jogo na L1, entra o som de uma guitarra eléctrica que cria ritmo e vai estabelecendo a ligação com a tradução do texto em língua inglesa (L2), apresentada por uma voz masculina mais doce e suave do que as vozes alemãs. A música diversifica-se (saxofone e percussão) e intensifica-se. A revelação do estado interior do Homem no Elevador, iniciada através da sobreposição das vozes na L1 é, aqui, alargada através do jogo composto pela música e pela L2. Para além de se conseguir pôr os espectadores falantes da L2 ao corrente da acção, criam-se múltiplos espaços de reflexão para o público falante da L1 que já descodificou o texto na fase inicial. Ao longo da peça, encontramos pontualmente este tipo de composição que

surge também em construção inversa com a L2 a levar o fio narrativo para frente, para depois ser ecoado na L1.

(3) Ao jogar com a repetição do *Leitmotiv* “Five minutes too early would be / what I’d call true punctuality”, Goebbels, criando um espaço musical harmonioso e rítmico (piano, saxofone, percussão), sobrepõe a L2 com a L1, a última a funcionar como língua-mãe desta encenação e da peça em si. A subida no elevador é, de novo, apresentada na L1.

(4) Seguidamente, a L2 funciona primordialmente como elemento rítmico e musical, operando com fragmentos, enquanto que ao longo da narração na L1 é realizado um jogo de hiper-acentuação de determinados monemas e sintemas¹¹ (*Lage, aussteigen, und, Zeitverlust, weiter, und, zurück, oder, oder, und, oder, ausgestreckt, und, aufgestellt, und, oder, aber*), que confere à percepção do Homem no Elevador arbitrariedade e comicidade. Ao mesmo tempo, imbuída de *swing*, a L2 ecoa em fragmentos daquilo que é narrado na L1. A partir do momento em que o Homem do elevador imagina que parte o pescoço ao correr pelas escadas abaixo, a voz inglesa interpreta com interjeições (“auuh”, “yeahh”, “wowhh”) o conteúdo narrado em alemão. Este jogo de complementação interpretativa despoleta novamente o riso no ouvinte/espectador e põe em perspectiva o que está a decorrer. A L2 vai, finalmente, recuperar todo o conteúdo relatado até aí na L1.

(5) Quando o Homem do elevador chega a imaginar a sua morte e o transporte do seu corpo numa maca ao escritório do chefe, um trecho de música brasileira (que não integra a peça de Müller) cria um momento de repouso e vai facilitando a digeribilidade: os pensamentos do protagonista dominados por ansiedade cessam, o jogo das línguas alemã e inglesa encontra uma pausa, a própria história para.

(6) A sua retoma dá-se através da intervenção violenta da guitarra eléctrica, em ritmo forte e sonoridade fria e estéril. O relato da história prossegue na L1 com o ressurgimento do *Leitmotiv*, desta vez em alemão (“Fünf Minuten vor der Zeit / ist die wahre Pünktlichkeit”), enquanto a L2 se apodera do fio narrativo. Dentro do arranjo assimétrico (a L2, aqui, não recupera todo o conteúdo) estabelece-se o equilíbrio, uma espécie de balanço estético-formal. A seguir, entramos na primeira fase de transição:

(7) O Homem está sozinho, sons metálicos traduzem a subida do elevador e instrumentos de sopro e sintetizador reflectem a oscilação mental, na ausência da L1 e da L2.

(8) A seguir, a L2 continua o relato da aventura: o Homem no Elevador nota que o tempo já não funciona como seria de esperar: em ambiente onírico e sonâmbulo, a L2 induz o espectador/ouvinte a um estado de apatia para, pouco depois, o acordar bruscamente com a entrada da L1 a tomar de novo posse da narração, sucessivamente apoiada por percussão e saxofone, sobreposta durante todo este tempo com L2 a repetir fragmentos da sequência em tom de embalar. No silêncio, que corta por momentos o *pathos* que se vai estabelecendo num crescendo, entra na L1 uma das vozes interiores do protagonista e reflecte a acção que até aí decorria. O som da guitarra eléctrica trará, em breve, a tensão de volta. Cria-se um jogo de trocas e sobreposições entre a L1 e a L2 que introduz um momento futuro da narração e rompe, assim, também com a cronologia da peça de Müller o que, por si só, constitui mais uma linguagem que colabora na desconstrução da noção de tempo. Todas as estruturas são dissolvidas.

Ao passarmos para a observação de alguns exemplos de tradução em inglês, bem como em francês (L3), que nos permitirão chegar a uma tradução para português (L4), inferida a partir da metodologia aqui visada, constatamos que a tradução em inglês é de excelência. São muito bem conseguidas as equivalências dinâmicas — em alguns casos por incorrespondência lexical, as equivalências conotativas e fónico-estilísticas — de especial relevância ao nível da prosódia, o que, obviamente, se prende com a mesma etimologia da L1 e da L2, que facilita o respeito pela coincidência do acento métrico (tónico nas línguas germânicas e tónico-silábico nas línguas românicas) com o acento semântico. Detecta-se que na versão inglesa há uma procura de aproximação dos sistemas métricos —, o que induz, nomeadamente, a notórias expansões na versão francesa, bem como à dificuldade na manutenção de efeitos de aliteração, rima ou ritmo. Senão vejamos:

(1) ... beim nächsten Halt lese ich
auf dem Etagenanzeiger über der
Fahrstuhltür mit Schrecken die Zahl Acht.
Ich bin zu weit gefahren oder ich habe
mehr als die Hälfte der Strecke noch vor
mir. Entscheidend ist der Zeitfaktor.
**FÜNF MINUTEN VOR DER ZEIT / IST
DIE WAHRE PÜNKTLICHKEIT ...**

... à l'arrêt suivant je lis avec
effroisur le tableau au-dessus de la porte
de l'ascenseur le chiffre huit. Je suis
monté trop haut, à moins que j'aie encore
plus de la moitié du trajet à parcourir. Le
factor temps est décisif. **ÊTRE LA CINQ
MINUTES AVANT L'HEURE / VOILA
LA VRAIE PONCTUALITÉ ...**

... at the next stop I read
on the indicator above the
elevator doors the number
eight and I am terrified. I have
gone up too far or more than
half the distance is still ahead
of me. The time factor is
crucial. **FIVE MINUTES
TOO EARLY WOULD BE /
WHAT I'D CALL TRUE
PUNCTUALITY ...**

... na paragem seguinte
vejo, apavorado, o número
oito no indicador do andar
por cima da porta do
elevador. Já subi demais, ou
ainda tenho mais de metade
da distância para andar. O
factor tempo é crucial.
**CINCO MINUTOS ANTES
DA HORA / É A
VERDADEIRA
PONTUALIDADE ...**

O hipónimo temporal “Pünktlichkeit” mantém-se em todas as traduções, já que se trata do Leitmotiv. É monosseântico e aparece reiteradamente no fim da frase, ganhando ênfase. Em função da preservação da rima e do formato do provérbio (dois hemistíquios e uma cisura), verificam-se diferentes transposições da L1 para a L2, nomeadamente a passagem do sema de tempo do substantivo “Zeit” para o adjectivo “early”, a mudança de pessoa e do aspecto e tempo verbal. Na L3, a tentativa de manter o formato do provérbio existe, sem contudo serem mantidos a rima, a métrica

e o fluxo. A versão em português ponderou estes factores e optou pela supremacia do Leitmotiv, ainda que se verifiquem perdas aos níveis da dinâmica.

(2) ... Mit einem Grauen, das in
meine Haarwurzeln greift, sehe ich auf
meiner Uhr, von der ich den Blick jetzt
nicht mehr losreißen kann, die Zeiger mit
zunehmender Geschwindigkeit das
Zifferblatt umkreisen, so dass **zwischen**
Lidschlag und Lidschlag immer mehr
Stunden vergehen ...

... Avec un frisson d'horreur, Qui
me saisit à la racine de cheveux, je vois
les aiguilles de ma montre, dont je ne peux
plus détacher le regard, tourner sur le
cadran de plus en plus vite, si bien
qu'**entre battement de paupières e**
battement de paupières toujours plus
d'heures s'écoulent ...

... With a horror that grips
the roots of my hair I see on my
watch which I cannot turn my eyes
from any longer the hands circling
the dial with increasing speed so
that **between two bats of an eyelid**
ever more hours have passed ...

... Com um terror que me
arrepanha as raízes do cabelo, vejo
no meu relógio, de onde já não
consigo tirar os olhos, que os
ponteiros giram com uma
velocidade crescente no mostrador,
de tal modo que, **entre dois**
pestanejares, cada vez mais horas
passam ...

Os efeitos aliterantes em alemão também se notam em L2, mesmo que através de outros fonemas. A dinâmica equivale. Na L3, quase desaparecem esses efeitos minimamente conseguidos com a repetição do sintema ainda que seja inevitável a extensão, o que levou à opção em português pelo efeito da aliteração sibilante, ainda que com perda da estrutura repetitiva em língua alemã.

(3) ... Ich bedaure, dass ich von

... I regret that I know too

Physik zu wenig weiß, um den schreienden Widerspruch zwischen der Geschwindigkeit des Fahrstuhls und dem Zeitablauf, den meine Uhr anzeigt, in Wissenschaft auflösen zu können. Warum habe ich in der Schule nicht aufgepasst. Oder die falschen Bücher gelesen: Poesie statt Physik. **Die Zeit ist aus den Fugen ...**

... Je regrette de savoir trop peu de physique et de ne pouvoir résoudre en une formule scientifique la contradiction criante entre la vitesse de l'ascenseur et l'écoulement du temps qu'indique ma montre. Pourquoi n'ai-je pas écouté à l'école. Pourquoi ai-je lu les mauvais livres: poésie au lieu de physique. **Le temps é sorti de ses gonds ...**

little about physics to resolve in pure science the screaming contradiction between the velocity of the elevator and the laps of time my watch indicates. Why didn't I pay attention in school. Or read the wrong books: Poetry instead of Physics. **The time is out of joint ...**

... Lamento saber tão pouco de física e não poder resolver cientificamente a contradição gritante entre a velocidade do elevador e o passar do tempo que o meu relógio anuncia. Porque não estive atento na escola? Porque li os livros errados? Poesia em vez de Física? **O tempo perdeu o rumo ...**

A expressão idiomática “aus den Fugen sein” integrada na construção frástica na L1 encontra equivalência em L2. Em L3, constata-se a tradução para um axioma que, em português, não existe. Resolveu-se ilustrar a tradução para L4, recorrendo igualmente a uma resolução metonímica.

(4) ... Vielleicht geht die Welt geht aus dem Leim und mein Auftrag, der so wichtig war, dass ihn der Chef mir in Person erteilen wollte, ist schon sinnlos geworden durch meine Fahrlässigkeit ...

... Peut-être le monde est-il en train

... Perhaps the world is falling apart and my task, so important that the boss wanted personally to assign it to me, has already become meaningless because of my negligence, ...

... Se calhar o mundo está a

de se disloquer et ma mission, à ce point
importante que le chef tenait à me la
confier en personne, peut-être est-elle
devenue caduque du fait de ma négligence
...

acabar e a minha missão que era
tão importante que o chefe me
queria comunicar pessoalmente,
perdeu razão de ser por causa da
minha negligência. ...

As expressões idiomáticas na L1 e na L2 não se mantêm na L3. Tentou-se, por razões de dinâmica a vertente da colocação em português (“o mundo está a acabar”) introduzida por “se calhar” uma vez que com “talvez” se aplicaria o conjuntivo em L1 e L2. Relativamente ao monema “Auftrag” verifica-se que na L2 é traduzido por “task”, substituindo “mission” que só aparece no título. Remete-nos este facto à interpretação do autor da tradução que, aparentemente, entende a missão dentro do fragmento aqui tratado como tarefa menos abrangente do que a missão que dá o nome à peça.

(5) ... Etwas wie Heiterkeit breitet
sich in mir aus, ich nehme die Jacke über
den Arm und knöpfe das Hemd auf: mein
Gang ist ein Spaziergang ...

... Something like serenity
grows within me, I sling my jacket
over my shoulder and unbutton the
collar of my shirt: my walk has
become a stroll ...

... Une sorte de sérénité me
submerge, je mets ma veste sur mon bras
et déboutonne ma chemise: je suis en
promenade ...

... Uma certa alegria invade-me.
Ponho o casaco no braço e
desaperto a camisa: o meu andar
agora é passeio ...

“Heiterkeit” é traduzido por “serenity” e “sérénité”. “Heiterkeit” incorpora, para além da serenidade, os semas de leveza e alegria. Para não se perder esses importantes aspectos semânticos, optou-se pela expressão “uma certa alegria invade-me”. O pendor do sema “alegria” em “Heiterkeit” chega a ser maior do que o de “serenidade”. Observamos variações interpretativas na tradução do verbo “ausbreiten” (“grow within” – “submerger”) que ultrapassam o dicionário bilingue. Em detrimento de

“espalha-se em mim”, que nos parece forçado, optou-se por “invade-me”, embora mude o ponto de vista, por nos parecer que se melhor adapta esteticamente à unidade de tradução em causa. O Homem do elevador depara-se finalmente com uma magia que, aliás, acaba por se repercutir na transformação do seu andar em passeio. “Mein Gang ist ein Spaziergang” traduz a libertação do Homem em linguagem verbal. O jogo sonoro de “Gang” (“passo”) com “Spaziergang” (“passeio”) e a transição a si inerente é inimitável. Esse jogo desaparece na L2 embora a transição seja muito bem conseguida através da energia de “stroll”. A passagem de um estado para outro traduz-se através do verbo equívoco “become”, incluindo a mudança do tempo. Na L3 consideramos a tradução de grande beleza, apesar de simplesmente ignorar as estratégias estilísticas aplicadas quer na L1 quer na L2. Funciona à luz do contexto. A tradução em português enveredou parcialmente pelo efeito do jogo, explicitando a transição, através do deíctico temporal “agora” e, propositadamente, usando “andar” em vez de “passo(s)” por razões de fluidez textual.

(6) ... Wo die Straße in die Ebene
ausläuft, steht in einer Haltung, als ob sie
auf mich gewartet hat, eine Frau. **Ich
strecke die Arme nach ihr aus, wie lange
haben wir keine Frau berührt**, und höre
eine Männerstimme sagen DIESE FRAU
IST DIE FRAU EINES MANNES. Der
Ton ist endgültig und ich gehe weiter ...

... A l’endroit où la route se perd
dans la plaine, une femme, à son attitude
on dirait qu’elle m’attend. Je tends le bras
vers elle, depuis combien de temps n’ont-ils
pas touché une femme, et j’entends
une voix d’homme dire CETTE FEMME
EST LA FEMME D’UN HOMME. Le ton
est définitif et je passe mon chemin ...

... Where the street recedes
into the plain a woman stands
poised as if she has been waiting
for me. I stretch my arms out for
her, how long since they’ve
touched a woman, and I hear a
male voice say THIS WOMAN IS
THE WIFE OF A MAN. It sounds
final and I keep walking ...

... Onde a rua se perde na
planície, está, numa atitude de
quem espera por mim, uma
mulher. Estendo-lhe os braços. Há
quanto tempo que não tocávamos
numa mulher – e ouço uma voz de
homem, que diz: ESTA MULHER
É A MULHER DE UM HOMEM.

O tom é definitivo e eu continuo ...

Deparamo-nos aqui com um fenómeno curioso: em L1, o autor joga com a desintegração do Homem, na medida em que este fala de si e dos seus braços como entidades distintas, que no momento do virtual abraço com a mulher (aspecto feminino) deriva em união completa, através de “wir”. Quer na L2 quer na L3, constatamos mudança de pessoa: “they” e “ils”. Consideramos que é importante manter a equivalência gramatical de pessoa dado que verbaliza a intenção do texto original. A implicatura de “nós” é relevante no contexto da peça e na configuração da personagem. No que respeita à tradução de “Frau”, é de referir que pode implicar “Ehefrau” (“mulher casada”), traduzida na L2 por “wife”, na L3 por “femme”. A nossa escolha incidiu sobre “mulher” já que neste contexto o termo não carece de especificação.

(7) ... Ich werfe meine Kleider ab,
auf das Äußere kommt es nicht mehr an.
Irgendwann wird der ANDERE mir
entgegenkommen, der Antipode, der
Doppelgänger mit meinem Gesicht aus
Schnee. Einer von uns wird überleben.

... Je me débarrasse de mes
vêtements, l'apparence n'importe plus. Un
jour L'AUTRE viendra à ma rencontre,
l'antipode, le double avec mon visage de
neige. L'un de nous survivra.

... I cast off my clothes,
outward appearances don't matter
any more. Eventually THE
OTHER ONE, the antipode, the
doppelgänger, will meet me, he
with my face of snow. On of us
will survive.

... Deito fora as minhas
roupas, as aparências já nada
valem. Qualquer dia O OUTRO
virá ao meu encontro, o antípoda, o
duplo, com o meu rosto de neve.
Um de nós há-de sobreviver.

Tratando-se de um registo literário e não académico, o termo “Doppelgänger”, mantido na L2 (que usa, em geral, várias importações lexicais da língua alemã), é traduzido por “double” e por “duplo” na L3 e na L4.

Podemos concluir que o contraste como instrumento translológico observa o percurso que irmana a produção e a recepção, através do enfoque na circulação do texto. Permite verificar semelhanças e diferenças linguísticas, culturais e estéticas. Quando se trabalha com translatos que têm a mesma finalidade, obvia-se com maior facilidade a questões como a domesticação exacerbada do texto, dado que se privilegia a identidade cultural, sem deixar de se atentar à desmistificação do etnocentrismo. É muito mais uma metodologia de investigação mediadora de impactos estético-ontológicos.

Ao desenvolver um método interdisciplinar de ler, extrapola o plano psicológico para alargar perspectivas aos níveis sociológico e antropológico, transpondo fronteiras e limites. Instiga e fecunda a depuração de gosto literário. Operar com uma terceira ou quarta língua/linguagem faculta o acesso a novos modelos de realidade, bem como enuncia novas matrizes técnicas e discursivas. Por outro lado, torna-se mais fácil agir inteligentemente, se se puder *dialogar* com alguém que já pensou no problema. A variedade de recursos é sempre confortável, tanto mais se incluir a partilha com outros translatos, que possibilita o acesso ao produto de ocorrências mentais de autores de traduções do mesmo texto de partida em que estamos a trabalhar. Este dialogismo translatório permite igualmente testar a qualidade das traduções em causa.

Se considerarmos a natureza multifacetada dos Estudos de Tradução, a comparação de translatos constitui uma estratégia complementar indispensável. O contraste inter-semiótico, por seu lado, reforça a abordagem dialógica e tem vindo a obter resultados motivadores, num processo de aprendizagem mais inocente, criativo e eficaz. A dinâmica do método contrastivo é, com efeito, uma estratégia que fecunda heterovalências de vulto na praxis translatória.

NOTAS

Vd Renato Correia, "Translatologia — Uma ciência Alemã?", in *Ensaaios de Literatura e Cultura Alemã* (coord. Rita Iriarte), Minerva, Coimbra, 1996, pp.317 e passim.

Concerto Cénico de Heiner Goebbels/Heiner Müller, *Der Mann im Fahrstuhl / The Man in the Elevator*, disponível em CD: (1988 ECM Records GmbH, München). As transcrições, quer do texto original, quer das traduções aqui abordadas, constam no libreto do CD a.m.: em inglês, da autoria de Carl Weber, 1984, Performing Arts Publications, New York e em francês, da autoria de Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzsinger, Editions Minuit, Paris.

Vd Wolfgang Beutin/ Klaus Ehleht/ Wolfgang Emmerich/ Helmut Hoffacker/ Bernt Lutz/ Volker Meid/ Ralf Schnell// Peter Stein/ Inge Stephan, *História da Literatura Alemã - Das Origens à Actualidade*, vol. 2 (Trad. Antonieta Marisa Lopes/ Fernando Ribeiro/ João Barrento/ Leonor Sá/ Maria Assunção P. Correia/ Teresa Seruya), Apáginastantas, Edições Cosmos, Lisboa, 1994, p. 345.

Quando se afasta dos temas actuais, H. Müller volta-se para a tragédia grega, reescrevendo e adaptando peças como *Édipo Rei* de Sófocles/Hölderlin, *Filocteto* de Sófocles e *Prometeu* de Ésquilo. Traduziu e adaptou várias peças de Shakespeare, como *As You Like It* em 1967, *Macbeth* em 1971 - versão que desencadeia grande polémica, acusada de pessimismo histórico. Virá mais tarde, em 1977, a escrever *Die Hamletmaschine*, que aforisticamente trata a figura de Hamlet e o comunismo. Esta peça é musicada pelos Einstürzende Neubauten em 1991.

Apud Anabela Mendes, in " *Heiner Müller - A Missão e Outras Peças*", apáginastantas - Lisboa, 1982, p. 81. Vd. "Auf Anregung Bertolt Brecht: *Lehrstücke mit Schülern, Arbeiten, Theaterleuten*", ed. por Reiner Steinweg, Frankfurt a.M., 1978, p.232.

H. Müller, *Mülheimer Rede. Theater heute*, Heft 10, 1979), in *Geschichte der deutschen Literatur vom 1945 bis zur Gegenwart*, Klett, p. 229.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Edition Gallimard, 1964. O *Teatro e seu Duplo*, trad. Teixeira Coelho, Livraria Martins Fontes Editorial Ltda., São Paulo, 1991, p. 3.

Heiner Müller, *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*,
. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, DDR, 1981.

in Anna Seghers, *Der Bienenstock*, Aufbau-Verlag, Berlim-Leste, 1963.

.

in libreto do concerto cénico *A Libertação de Prometeu*, levado a cena pela

0. Cultur Porto, no Teatro Municipal Rivoli, em 18 de Novembro de 1997. Não é referida a autoria da tradução do texto citado.