

O teatro de Gertrude Stein: ultrapassando os limites da linguagem e da tradução

Gertrude Stein's theater: surpassing the limits of language and translation

Vanessa Geronimo

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
vanessageronimo@live.com

Resumo: Este artigo foi realizado pensando na tradução do teatro da autora norte-americana Gertrude Stein (1874-1946), mais especificamente nas traduções de seus textos poéticos, com o objetivo de mostrar a importância de considerar, no processo de tradução, não somente o conteúdo, ou seja, o contexto, mas também a forma e, no caso dos textos steinianos, principalmente, a dicção. Serão apresentadas duas traduções, uma autoral e uma literal, de dois fragmentos: um deles foi extraído da peça *A Circular Play*, escrita em 1920, e o outro é parte da peça *Four Saints in Three Acts*, escrita em 1927, ambas publicadas na obra *Last Operas and Plays* (1949). A tradução autoral de cada fragmento teve como base a teoria da transcrição, de Haroldo de Campos, e também teorias referentes à tradução poética, de Paulo Henriques Britto.

Palavras-chave: Gertrude Stein; teatro; tradução.

Abstract: This article was conducted considering the translation of the theater written by American author Gertrude Stein (1874-1946), more specifically, considering the translations of her poetic texts, in order to show the importance of regarding, in the translation process, not only content, i.e., context, but also the shape and in the case of steinian texts, mainly, regarding Stein's diction. It will be presented two translations,

one authorial and the other literal, of these two fragments: one piece was extracted from the play *A Circular Play*, written in 1920, and the other is part of the play *Four Saints in Three Acts*, written in 1927; both published in Stein's work *Last Operas and Plays* (1949). The authorial translation of each piece had the focus in the transcreation theory, by Haroldo de Campos, and also in theories concerning the poetic translation, by Paulo Henriques Britto.

Keywords: Gertrude Stein; theater; translation.

Recebido em 1 de julho de 2015

Aprovado em 9 de outubro de 2015

Inovar a linguagem, romper com tradições ou regras, fazer do desconhecido o novo caminho de expressão e da arte um processo sem limites. Foi o que Gertrude Stein (1874-1946) fez ao escrever, desde 1913, peças de teatro, marcando o modernismo como inovadora linguístico-poética, como afirmaria Alex Goody.¹ O teatro steiniano ultrapassa os limites da linguagem e do drama e sinaliza, com antecedência, uma nova forma de expressão teatral, em que não há uma ação, com personagens bem delimitados, início, meio e fim. É um teatro que não conta algo que aconteceu ou está acontecendo, mas que é a essência do acontecimento.

Gertrude Stein nasceu na cidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos, mas se mudou para Paris, onde viveu desde 1903, cercada por amigos como Georges Braque, Pablo Picasso, Henri Matisse, Carl van Vechten, entre outros. De acordo com Penny Farfan,² Stein mostrou a peça teatral como uma “paisagem”, colocando, dessa maneira, o papel do público como central no teatro, pois a “paisagem” existe na experiência perceptiva do público em relação à peça. As sensações que Stein desejava causar no público através do teatro assemelham-se às sensações que alguém teria ao observar um quadro, uma pintura ou mesmo uma paisagem, onde não existe uma hierarquia: a árvore é tão importante quanto a montanha, o rio, etc. Isso significa que seu teatro é para ser observado assim como um quadro de Picasso, por exemplo.

¹ GOODY. *Modernist articulations: a cultural study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*.

² FARFAN. *Women's modernism and performance*.

É importante ressaltar que Bowers chama as peças steinianas de “*lang-scapes*”.³ Ela faz uma brincadeira com a palavra *landscapes*, pois as peças de Stein são paisagens de palavras. Segundo Mabel Dodge Luhan:

Em um grande estúdio em Paris, decorado com pinturas de Renoir, Matisse e Picasso, Gertrude Stein está fazendo com palavras o que Picasso está fazendo com a pintura. Ela está impulsionando a linguagem para induzir novos estados de consciência, e fazendo isso a língua torna-se, com ela, uma arte criativa em vez de um espelho de história.⁴

Também poderíamos chamar as peças-paisagens steinianas de “*song-scapes*”, considerando a musicalidade em seus textos, que também são paisagens de sons. Seu teatro é como uma poesia, em que a sonoridade e a forma têm grande importância, por isso a complexidade da tradução de seus textos, também permeados por brincadeiras com as palavras, que formam combinações inusitadas e, devido a isso, possibilitam múltiplas orientações.

Pode-se notar que Stein gostava de brincar com as palavras, conscientemente, montando jogos de sonoridade, por exemplo, através da repetição/insistência. Dana Cairns Watson afirma que “Stein brinca com os sons das palavras ao longo de seus escritos”.⁵ Segundo Augusto de Campos, um dos motivos da falta de traduções das obras de Stein é a dificuldade em traduzir essas “brincadeiras” com uma linguagem que pareça simples, mas que funcione, de forma organizada, de acordo com a “materialidade da língua inglesa, idioleto de idioleto, a partir de paronomásias, homônimas e minissílabos”.⁶ Watson ainda explica que Stein faz conexões de palavras através da similaridade sonora e

³ BOWERS. The composition that all the world can see: Gertrude Stein’s theater landscapes.

⁴ LUHAN. *Speculations or post-impressionism in prose*, p. 173. Texto de partida: “In a large Studio in Paris, hung with paintings by Renoir, Matisse and Picasso, Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint. She is impelling language to induce new states of consciousness, and in doing so language becomes with her a creative art rather than a mirror of history”. Todas as citações foram traduzidas por mim.

⁵ WATSON. *Gertrude Stein and the essence of what happens*, p. 32. “Stein plays with the sounds of words throughout her writings.”

⁶ CAMPOS. *Porta-retratos: Gertrude Stein*, p. 9.

visual entre elas, e que poderíamos entender essas conexões como semanticamente diferentes. As palavras são combinadas e dispostas de maneira incomum, e os leitores podem notar a relação entre o visual e o sonoro, fazer conexões recreativas entre as palavras e produzir conexões incomuns de significado. Segundo Watson, “as combinações de palavras de Stein exigem que as palavras façam mais do que geralmente fazem”.⁷ Stein, muitas vezes, utiliza palavras conhecidas e através de combinações entre elas causa no leitor um estranhamento. Luci Collin explica:

Em sua escrita, G. Stein explora jogos entre familiaridade e estranhamento – as palavras são conhecidas, mas as combinações de palavras são inusitadas, gerando uma heterogeneidade radical de um discurso que avança lentamente na interpretação e confunde a usual expectativa de progressão que o leitor tem. Privilegiando inferências individuais, o movimento de fruição estética dos escritos steinianos revela uma nova dimensão da literatura, que evidencia as limitações do prazer estético convencional, aquele natural do texto linear e realista.⁸

Com isso, percebemos que Stein, através de sua escrita, marca uma nova estética literária, apresentando ao leitor um uso não convencional da gramática e da forma, e trazendo uma nova perspectiva de interpretação e sensações que não eram conhecidas no teatro. Goodspeed-Chadwick relata que “Stein é provavelmente mais conhecida pela sua experimentação com a linguagem”.⁹ Stein procurava revitalizar a linguagem e trazer novos significados às palavras.

Collin, ao tratar de traduções dos textos de Gertrude Stein, afirma que

⁷ WATSON. *Gertrude Stein and the essence of what happens*, p. 117. “Stein’s word arrangements demand that words do more than they usually do.”

⁸ COLLIN. A rosa sendo uma rosa: Gertrude Stein e a reinvenção da linguagem, p. 58.

⁹ GOODSPEED-CHADWICK. *Modernist women writers and war: trauma and the female body in Djuna Barnes, H.D., and Gertrude Stein*, p. 6. “Stein is probably best known for her experiments with language.”

o requisito para uma tradução razoável, já de início se percebe, é mais do que domínio de idiomas e mais do que domínio da técnica explorada por Stein – a demanda aqui é de um grande senso do jogo que surge de uma escritora que viu não só a língua inglesa, mas a própria literatura, como “matéria de movimento”.¹⁰

Sendo assim, percebemos que traduzir Gertrude Stein não é um trabalho fácil, mas exige do tradutor um conhecimento sobre suas obras, seu estilo e principalmente suas “brincadeiras” com as palavras. Gertrude Stein, não só “brincando” com as palavras, mas também inovando seu estilo e sua estética ao escrever, rompeu com as maneiras convencionais de se fazer teatro e marcou o movimento modernista.

Para compreendermos melhor a linguagem nos textos steinianos, trato agora da visão de Ludwig Wittgenstein em relação à gramática em uso, apresentada por Marjorie Perloff em sua obra *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. A autora cita o que Wittgenstein explica em sua obra *Philosophical Investigations*. Para ele, mesmo que uma combinação de palavras não faça sentido, como “*Milk me sugar*”, ela causa um efeito; e se isso faz com que o ouvinte demonstre espanto, não é por isso que essa combinação seja uma ordem para que o ouvinte fique espantado. Uma combinação de palavras que não faz sentido, para Wittgenstein, está sendo eliminada da linguagem, e utilizar combinações como essa é ultrapassar os limites da linguagem, ou seja, utilizar a língua para uma finalidade que vai além da comunicação através da gramática convencional. De acordo com Perloff, muito antes de Wittgenstein expor essas concepções, Gertrude Stein estava escrevendo em suas obras frases sem sentido, causando nos leitores e/ou ouvintes o mesmo efeito de espanto de que tratou Wittgenstein, gerado pela combinação “*Milk me sugar*”.

Vejam as duas traduções que realizei de um fragmento retirado da peça *A Circular Play* (1949):

Klim backwards is milk just like silk.
Is milk a can.
Circles are candy.
Irregular circles.
Can you think with me.

¹⁰ COLLIN. Um jazz que não é e está: traduzindo Gertrude Stein, p. 19.

I can hear Alice.
 So can a great many people.
 In Terra Cotta Town.
 I named roses wild flowers.¹¹

Primeira tradução – autoral:

Limp para trás é leite como o tule.
 É leite a lata.
 Arcos adocicados.
 Diferentes arcos.
 Pode pensar junto a mim.
 Eu posso ouvir Alice.
 Então muita gente pode.
 Na cidade de Terracota.
 Eu nomeei rosas feras flores.

Segunda tradução – literal:

Klim para trás é leite como a seda.
 Leite é uma lata?
 Círculos são doces.
 Círculos irregulares.
 Você pode pensar comigo?
 Eu posso ouvir Alice.
 Então muitas pessoas podem.
 Na cidade de Terracota.
 Eu nomeei rosas flores selvagens.

Logo na primeira frase do exemplo temos combinações de palavras que poderiam causar uma sensação de espanto, de estranhamento: “Klim backwards is milk just like silk” – “Klim para trás é leite como a seda”. Em seguida continua a utilização de uma linguagem que ultrapassa os limites do uso convencional da gramática; não se sabe se “*milk*” é substantivo ou verbo: “Is milk a can” seria uma lata de leite ou “ordenhar”, tirar leite da lata? Essas seriam possíveis traduções literais desses versos. Mas Stein fez o que Wittgenstein, posteriormente, explicou: utilizou uma linguagem para ir além do objetivo de comunicação.

É importante ressaltar que para tentar cumprir os efeitos da escrita steiniana em outra língua é necessário ousar na tradução. Assim como

¹¹ STEIN. *Last operas and plays*, p. 151.

Stein ultrapassou os limites da gramática convencional, para traduzir suas peças é necessário ultrapassar os limites da tradução. É por isso que se faz necessária uma tradução autoral, crítica e criativa, e para Paulo Henriques Britto “a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada”.¹² Esse é o pensamento da recriação de Haroldo de Campos, da teoria da transcrição, ou seja, uma tradução igualmente crítica e criativa, e não propriamente uma tradução literal. A teoria haroldiana despreza o sentido pontual de uma palavra isolada para remobilizar o texto, levando em consideração o sentido no efeito de um todo. A tradução transcriadora não se contenta apenas com a “imagem do significado”, mas, para além disso, acende a “imagem do seu significante”, da sua “forma significante”. Tendo em vista a tradução de textos criativos, de acordo com Campos:

não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada Tradução Literal.¹³

Está-se no avesso da chamada “Tradução Literal” exatamente para poder recriar o texto de partida em outra língua; pois na teoria haroldiana é possível considerar, por exemplo, que muitas vezes os elementos fônicos são mais importantes de se manter na tradução do que os elementos semânticos. É por isso que o autor afirma ser necessário traduzir o próprio signo, e não apenas o significado. Foi o que procurei fazer na tradução autoral. Por isso os dois primeiros versos do exemplo anterior foram traduzidos da seguinte maneira: “Limp para trás é leite como o tule/É leite a lata”. “Limp” porque “*Klim*” lembra a palavra “*clean*” – “limpe”, e com a supressão do “e” mantêm-se as diversas interpretações que temos em “*Klim*”. No exemplo Stein fez referência a uma cidade que existiu nos Estados Unidos, fundada em 1887, onde

¹² BRITTO. *A tradução literária*, p. 119.

¹³ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, p. 35.

foram encontrados e explorados carvão e argila. Com a argila fazia-se a terracota – uma espécie de barro, cerâmica, principalmente utilizada para a fabricação de vasos de flores e tubulações de água. “*Kiln*” é uma espécie de forno, uma estufa onde se transformava a argila em terracota. É possível que Stein tenha brincado com essa palavra, na primeira frase do exemplo, fazendo um trocadilho entre “*kiln*” e “*Klim*”. Poderíamos então relacionar suas combinações de palavras com a imagem de um *kiln* aos fundos onde há o processo de transformar o frágil em resistente – leite como a seda, a argila como a terracota, para a fabricação de um vaso de flor, da forma de um círculo irregular, com flores selvagens.

No exemplo de tradução citado anteriormente, a palavra “*Klim*” foi traduzida para “Limp”, continuando esse jogo de diversas interpretações. “*Klim*”, assim como “Limp”, pode ser um nome; “*Klim*” pode ser a estufa *kiln*, e “Limp” pode se referir ao verbo “limpar”. Com essa tradução também é possível manter a sonoridade dos versos. Perde-se a rima “*milk – silk*”, mas a sonoridade é mantida através das repetições das letras “t” e “l” em “Limp – leite – tule”. Assim também é possível não alterar completamente o sentido, pois a palavra “*silk*” (seda) é traduzida para “tule”, um tecido parecido com a seda. E com a tradução do segundo verso, “Is milk a can”, para “É leite a lata” é possível manter essa brincadeira da pergunta invisível, pois na língua portuguesa a utilização do verbo “ser” no início da frase não é comum, possibilitando a interpretação do verso como uma pergunta, mesmo mantendo a utilização do ponto final. Na língua inglesa torna-se perceptível porque a utilização do verbo “*to be*” no início da frase serve para formar frases interrogativas.

Percebe-se que Gertrude Stein utiliza uma gramática própria que possibilita ao leitor/espectador uma experiência teatral diferenciada, na qual não é representada uma ação, uma trama, mas a própria língua. Diante disso, podemos dizer que ela reinventa a linguagem. Para Collin: “os textos escritos por G. Stein trazem em si a condição de expressões que acenam para novas situações possíveis no discurso artístico e, por isso, são enquadrados como composições revolucionárias que operam uma reinvenção da linguagem”.¹⁴

Vejamos, a seguir, as próximas duas traduções que realizei de um fragmento da peça *Four Saints In Three Acts*:

¹⁴ COLLIN. A rosa sendo uma rosa: Gertrude Stein e a reinvenção da linguagem, p. 63.

It is very easy in winter to remember winter spring and summer it is very easy in winter to remember spring and winter and summer it is very easy in winter to remember summer spring and winter it is very easy in winter to remember spring and summer and winter.¹⁵

Primeira tradução – autoral:

É tão fácil na fria estação lembrar de frio outono e verão
é tão fácil na fria estação lembrar de outono e frio e verão
é tão fácil na fria estação lembrar de verão outono e frio
é tão fácil na fria estação lembrar de outono e verão e fria
estação.

Segunda tradução – literal:

É muito fácil no inverno lembrar de inverno primavera
e verão é muito fácil no inverno lembrar de primavera e
inverno e verão é muito fácil no inverno lembrar de verão
primavera e inverno é muito fácil no inverno lembrar de
primavera e verão e inverno.

Nesses versos da peça em língua inglesa percebemos aliterações em “s” e em “t”, ao pronunciar “is”, “spring”, “summer” e “it”, “winter”, “to”. E as palavras “winter”, “remember” e “summer” rimam e se repetem nos versos. Na segunda tradução há uma aliteração em “v” com a tradução das palavras “winter”, “spring” e “summer” para “inverno”, “primavera” e “verão”. Porém perdem-se as rimas que se repetem a cada verso. Com a primeira tradução foi possível manter tanto a aliteração em “s” quando a aliteração em “t”, ao pronunciar “fácil”, “estação” e “tão”, “estação”, “outono”. Além disso, foi possível trocar as rimas entre “winter”, “spring” e “summer” pelas rimas entre “tão”, “estação” e verão”.

Como podemos perceber, mesmo a tradução autoral tendo certa liberdade em relação à manutenção da literalidade de cada palavra, ela se mostra mais eficaz na tradução de textos poéticos como *Four Saints*, pois não basta traduzir o significado da palavra, deixando de lado o seu corpo ou a sua “casca”. Os efeitos de sonoridade estão todos concentrados nos significantes e não nos significados; ou seja, todos esses efeitos estão concentrados nas palavras, como são observadas, faladas e escutadas,

¹⁵ STEIN. *Last pperas and plays*, p. 442.

mesmo fora do seu mundo de significados. Isso quer dizer que mesmo um neologismo steiniano como a combinação “*well fish*” possui uma sonoridade, que junto com as outras palavras do texto cria efeitos melódicos perfeitos, sendo parte da composição.

É bastante relevante a descrição que Bowers faz em relação às peças steinianas:

Em vez do movimento com o ator e a ação, suas peças se opõem a eles e criam uma espécie de estase verbal com o tempo do teatro, mais como a pintura de uma paisagem extrai um momento de um fluxo de tempo e o congela em um espaço visual ou como uma paisagem “natural” interfere nos processos da natureza. Dentro dessa estase, Stein cria algo que não é normalmente representado no teatro de seu tempo: a escrita da peça.¹⁶

Sendo assim, em uma peça como *Four Saints* a tradução autoral é mais adequada para tentar manter, ao mesmo tempo, a sonoridade, a construção formal da ópera e o significado das palavras, sendo necessário, por vezes, ter de escolher entre um e outro. Pode-se dizer que para traduzir textos steinianos é necessário ter uma liberdade consciente, pois apesar de não ser necessário se preocupar com regras estéticas da poesia, como a cadência dos versos – pois Stein queria romper com as regras –, é extremamente importante entrar no jogo sonoro do texto, em que é possível perceber uma linguagem que ultrapassa os limites de qualquer gramática, causando as mais diferenciadas sensações ao espectador, devido à combinação sonora entre as palavras. Diante disso, devido às características do texto steiniano, ater-se preocupadamente ao significado das palavras em depreciação à forma é desnecessário, pois o significado na maior parte do texto não significa. O que destaque é que o signifiante é tão importante quanto o significado. Isso quer dizer que Stein escreveu a peça também para não fazer sentido, ou até mesmo para o leitor ou espectador interpretar livremente, buscando o sentido ou o

¹⁶ BOWERS. The composition that all the world can see: Gertrude Stein’s theater landscapes, p. 132. “Instead of moving with the actor and the action, her plays oppose them and create a kind of verbal stasis within theater time, much as a landscape painting extracts a moment from time’s flow and freezes it in a visual space or as a ‘natural’ landscape interferes with the processes of nature. Within this stasis, Stein scripts an event not normally represented in the theater of her time: the writing of the play.”

não sentido em si mesmo. Quero ressaltar que o importante nas peças de Stein é tanto a forma quanto o conteúdo, não bastando uma tradução literal. Por isso é necessário estudar as várias possibilidades da tradução para fazer escolhas que permitam que o texto traduzido para o português brasileiro cause sensações semelhantes ao texto em língua inglesa. Como afirma John Malcolm Brinnin (1987, p.326), em relação à Gertrude Stein: “você não tem que discutir sobre o que ela estava fazendo, porque você pode ver e sentir”.¹⁷

Referências

BOWERS, Jane Palatini. The composition that all the world can see: Gertrude Stein’s theater landscapes. In: FUCHS, Elinor; CHAUDHURI, Una (Ed.). *Land / scape / theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. p. 121-144.

BRINNIN, John Malcolm. *The third rose: Gertrude Stein and her world*. New York: Addison Wesley, 1987.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. Porta-retratos: Gertrude Stein. In: STEIN, Gertrude. *Porta-retratos*. Tradução e introdução de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa, 1989. p. 7-9.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COLLIN, Luci. A rosa sendo uma rosa: Gertrude Stein e a reinvenção da linguagem. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (Org.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Editora UFPR, 2008. p. 112-135.

COLLIN, Luci. Um jazz que não é e está: traduzindo Gertrude Stein. In: STEIN, Gertrude. *O que você está olhando: teatro (1913-1920)*. Tradução

¹⁷ BRINNIN. *The third rose: Gertrude Stein and Her World*, p. 326. “You did not have to discuss what she was getting at because you could see it and feel it.”

de Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 19-21.

FARFAN, Penny. Women's modernism and performance. In: LINETT, Maren Tova (Org.). *Modernist women writers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 47-61.

GOODSPEED-CHADWICK, Julie. *Modernist women writers and war: Trauma and the female body in Djuna Barnes, H.D., and Gertrude Stein*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2011.

GOODY, Alex. *Modernist articulations: a cultural study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

LUHAN, Mabel Dodge. *Speculations or post-impressionism in prose*. New York: Adam Budge, 1913.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: EDUSP, 2008.

RYAN, Betsy Alayne. *Gertrude Stein's theatre of the absolute*. Champaign: University of Illinois Press, 1980.

STEIN, Gertrude. *Last operas and plays*. Edited by Carl Van Vechten. Introduction by Bonnie Marranca. New York: Rinehart, 1949.

WATSON, Dana Cairns. *Gertrude Stein and the essence of what happens*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.