

**TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO DE TEXTO DRAMÁTICO:
UMA REFLEXÃO SOBRE A TRADUÇÃO DE TÍTULOS E NOMES
DE PERSONAGENS**

*Amanda Ioost da Costa**

RESUMO: O presente artigo se propõe a discutir a problemática em torno das traduções de títulos e nomes de personagens de textos dramáticos, a partir das escolhas tradutórias de Millôr Fernandes (2008) e de Jenny Segall (2005) em suas traduções da obra dramática *Les Femmes Savantes*, de Molière. Pretende-se, a partir da análise, apresentar uma reflexão das estratégias adotadas pelos tradutores das duas edições brasileiras contemporâneas, calcada na perspectiva ética de tradução de Antoine Berman (2007), e nos conceitos de norma tradutória de Gideon Toury (1995).

PALAVRAS-CHAVE: Tradução ; Texto dramático; Ética.

Tido como gênero literário desde a idade clássica, o drama encontra-se também indissociável do campo performático, pois se trata de uma forma composta que utiliza várias artes para um único fim, que é a representação. É somente na representação do texto teatral que se constitui o fenômeno do teatro.

* Doutoranda em Letras – Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS). Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc).

Em razão de constituir-se em um processo semiótico e comunicativo mais complexo, o texto dramático possui algumas particularidades em sua composição que o distinguem da narrativa e da lírica. Ele é composto por diálogos, que consistem na fala das personagens caracterizada pelo ritmo, padrões de entonação, grau de intensidade e altura, e por didascálias, que são as indicações cênicas do autor, marcadamente performáticas, podendo estas serem referentes ao ambiente, à época, aos gestos, aos objetos e à maneira como os atores devem pronunciar suas falas ou réplicas.

O texto dramático, quando encenado, chega até o espectador através da mediação do ator, ou seja, é preciso que este assimile o texto a ser encenado, em todos os seus aspectos dramaturgicos, e construa sua interpretação, levando-a até o espectador. A transposição do texto escrito para o palco constitui um tipo de tradução, denominada por Roman Jakobson (1995) de tradução intersemiótica, que é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Nessa perspectiva, em se tratando de representação de texto teatral estrangeiro, teremos no palco dois processos tradutórios, o intersemiótico e antes dele o interlingual, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outra língua, prática essa que comumente é executada vislumbrando o processo intersemiótico de tradução. Na tradução de texto dramático, visando a performance no palco, muitos tradutores produzem uma tradução próxima à cultura alvo, descartando tudo que a esta possa parecer obscuro, no intuito de tornar a peça acessível para o público. Contudo tem-se notado uma liberdade um tanto demasiada na tradução desse gênero, sempre justificada por uma encenação ou possível futura encenação.

O título é o primeiro ponto de contato do leitor com a obra e, naturalmente, diz muito sobre ela. Traduzir esse elemento tão significativo em uma obra não é tarefa fácil e em grande parte das vezes gera muitas críticas, pois, tradicionalmente, os tradutores procuram adaptar o título original a expressões que são comuns à cultura receptora ou que atendam a propósitos comerciais. A justificativa de adaptação é plausível, mas muitas vezes é notória a falta de criatividade por parte dos tradutores e a adaptação acaba sendo algumas vezes grotesca, outras negligente e desnecessária.

Os nomes das personagens, no que diz respeito à literatura dramática, é o segundo ponto de contato do leitor com a obra, e, independentemente do gênero literário, podem estar carregados de significados. Porém, traduzir ou não traduzir os nomes das personagens é uma questão que divide opiniões, tanto entre tradutores e editores quanto entre os leitores ou espectadores, público-alvo das traduções.

Para refletir sobre essas questões nas traduções de Millôr Fernandes (2008) e de Jenny Segall (2005) da obra *Les Femmes Savantes* (2003), neste trabalho especificamente no que se refere ao título e aos nomes das personagens, servirão de apoio à análise as teorias de Antoine Berman (2007) e de Gideon Toury (1995). Essas duas teorias não são contrárias, mas centram seus estudos em focos distintos, a de Berman com uma atenção voltada àquilo que se deve preservar do texto de partida. A de Toury voltada ao texto traduzido, às razões que levaram o tradutor a optar por determinada escolha em determinada época. As visões desses dois autores permitirão compreender as diferentes estratégias dos tradutores de *Les Femmes Savantes*, bem como refletir sobre suas escolhas e soluções encontradas.

O caminho ético de Antoine Berman e os conceitos de norma tradutória de Gideon Toury

A partir dos anos oitenta do século XX, período em que os estudos da tradução começam a ganhar terreno, Berman inicia uma discussão sobre a possibilidade de uma nova reflexão sobre tradução, em oposição às práticas tradicionais. Em *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo* (2007), Berman faz uma crítica às traduções tradicionais do Ocidente que insistem em levar o autor até o leitor, concebendo o ato de traduzir como uma restituição embelezadora do sentido. Tal concepção impede que a tradução cumpra seu verdadeiro objetivo: o de possibilitar as trocas culturais. Sendo o escritor um veículo de sua cultura, o tradutor torna-se responsável pela manutenção das trocas interculturais, pois, através das traduções, é possível romper as barreiras do tempo e do espaço, estabe-

lecendo contato entre as culturas e contribuindo também para a formação e transformação das mesmas.

A prática tradicional de tradução fundada na crença da superioridade de uma língua sobre outra (a do texto traduzido sobre o texto original) é chamada por Berman de tradução etnocêntrica. Este tipo de tradução parte do princípio de que a obra estrangeira deve ser traduzida de forma que o leitor não a sinta como uma tradução, dando a impressão de que o texto traduzido é aquilo que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz. Para não causar estranhamento no leitor, são apagadas todas as marcas da língua e da cultura de origem, negando assim o que é estrangeiro em prol de conceber um texto “belo” livre das marcas que lhe caracterizam como tradução.

Essa forma de abordagem encara a tradução como um ato de comunicação que visa facilitar a obra tornando-a acessível ao seu público. Para Berman, tradução é mais que comunicação, é a manifestação de uma manifestação, é manifestação de um mundo que se manifesta na sua totalidade em uma obra (2007, p. 69). Sendo assim, o tradutor tem a função de manifestar, na sua língua, a manifestação do outro, preservando tudo aquilo que nela há de novo, para que se promova o diálogo entre as culturas.

Segundo Berman (2007, p. 36), as exigências da tradução etnocêntrica levam muitas vezes o tradutor a efetuar o que o autor chama de tradução hipertextual, que remete a qualquer texto gerado por imitação, adaptação, paródia pastiche, plágio entre outros. A adaptação é o modo de hipertextualidade bastante utilizado pelos tradutores de texto dramático que não hesitam em recuar frente a certas particularidades do texto que possivelmente poderiam comprometer sua eficácia no palco. O fato é que, nesta perspectiva etnocêntrica, a tradução pode acabar se tornando mera transmissão de sentido, que, além de não promover o contato com o outro, restringe detalhes estilísticos fundamentais do texto original, rompendo conseqüentemente com a ética que, conforme Berman, deve nortear o ofício do tradutor.

Berman nega a separação platônica entre letra e sentido, que, na corrente tradutória do Ocidente teria produzido o desprezo pelo corpo (a letra), em favor da alma (sen-

tido). O autor afirma que a fidelidade à letra da obra é o princípio fundamental para que se cumpra o objetivo ético da tradução. Para Berman, “o ato ético consiste em reconhecer e receber o Outro enquanto Outro” (2007, p. 68), ou seja, preservar a identidade do texto estrangeiro mesmo que este seja pouco familiar à cultura de chegada.

Para que se cumpra a ética tradutória, Berman propõe uma tradução “literal” e justifica que esta não significa traduzir palavra por palavra. O autor evoca uma literalidade distinta, uma tradução da “letra” do texto, voltada para o jogo dos significantes. Segundo o autor, o objetivo ético do traduzir se propõe a acolher a obra estrangeira na sua corporeidade carnal, viva no nível da língua, e por isso está relacionado com a letra (2007, p. 70).

Traduzir a letra do texto não significa buscar equivalentes na língua de chegada ou traduzir literalmente no sentido estrito da palavra. Significa traduzir toda sua capacidade criadora, os traços linguísticos característicos da língua estrangeira e os traços estilísticos do autor, de modo que o leitor sinta o texto como uma tradução, feita por um tradutor a partir de uma obra estrangeira de uma determinada língua, época e cultura.

Para alcançar a letra dos originais e garantir o compromisso ético, Berman julga necessário que o tradutor analise sua própria atividade tradutória a fim de detectar o que ele chama de “sistema de deformação” inerente à tarefa do tradutor. O autor afirma que todo tradutor está exposto a forças deformadoras que entram em jogo na destruição da letra dos originais, e ainda frisa que estas fazem parte de seu ser tradutor e determinam seu desejo de traduzir. Berman compara sua analítica de tradução a uma psicanálise da tradução, já que as forças deformadoras que ameaçam a prática do tradutor operam de forma inconsciente em suas escolhas tradutórias, e somente uma análise de sua atividade é capaz de neutralizá-las (2007, p. 45).

Berman evoca treze tendências deformadoras que trabalham na destruição da letra dos originais em benefício do sentido, as quais serão explicitadas neste artigo, na medida em que forem relevantes para a análise das traduções. As treze tendências deformadoras são: racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento, empobrecimento

qualitativo, empobrecimento quantitativo, homogeneização, destruição de ritmos, destruição das redes significantes subjacentes, destruição dos sistematismos textuais, destruição (ou exotização) das redes de linguagens vernaculares, destruição das locuções e idiomatismos, além do apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2007, p. 48-62).

Gideon Toury (1995), teórico israelita da escola de Tel Aviv, influenciado pela teoria de Zohar¹, adota uma postura sistêmica da tradução e defende o estudo a partir do texto traduzido, diferente do que se costumava proceder até a década de setenta, período em que predominavam os estudos de tradução voltados para o texto-fonte. Para pesquisadores descritivistas, a prática de tradução é orientada por normas culturais e históricas, ou seja, são as normas sociais e as convenções literárias que exercem influência na tomada de decisões dos tradutores. É o contexto do texto de chegada que vai determinar as opções do tradutor.

Conforme Toury, a análise de uma tradução deve ser feita retomando o sistema de normas que a determinou. As atividades de tradução devem ser consideradas como tendo significado cultural. Consequentemente, o ato de traduzir, principalmente, deve ser capaz de desempenhar um papel social, ou seja, cumprir uma função atribuída por uma comunidade. Para o teórico, estar em conformidade com um conjunto de normas é essencial para se tornar um tradutor dentro de uma determinada cultura (TOURY, 1995, p. 53).

Toury concebeu três categorias de normas, que seriam responsáveis pelas regularidades encontradas na prática tradutória: *preliminares*, *iniciais* e *operacionais*. As *preliminares* dizem respeito à natureza e política de tradução empregadas. Essas normas envolvem a seleção das obras e a estratégia de tradução em determinado polissistema. Geralmente não são decisões tomadas pelos tradutores e sim pelas instituições envolvidas no processo.

¹ Even- Zohar (1999), influenciado pelos conceitos dos formalistas russos, desenvolveu a teoria dos polissistemas, para defender o estudo da literatura como parte integrante de um contexto social, cultural histórico e literário de determinado grupo e não como um estudo isolado.

As normas *iniciais* são aquelas que envolvem as decisões gerais tomadas pelo tradutor no que se refere a tornar seu texto de chegada “adequado”, mais próximo ao texto e cultura de partida, ou “aceitável”, mais em conformidade com a cultura e normas linguísticas de chegada, sendo que os dois padrões podem aparecer em uma mesma tradução. As *operacionais* são as normas relacionadas às decisões tomadas durante o processo tradutório em si.

Como vimos nas normas iniciais, existem dois caminhos que uma tradução pode seguir, os quais foram primeiramente teorizados, em 1813, por Friedrich Schleiermacher em sua conferência intitulada *Dos diferentes métodos de traduzir*: ou o tradutor faz com que o leitor se desloque até o autor ou faz com que o autor se desloque até o leitor. O tradutor pode optar por se aproximar do texto original, preservando na tradução elementos linguísticos ou culturais estranhos à língua de chegada, que seria uma estratégia de *adequação*, ou privilegiar a cultura de chegada, adaptando os elementos estranhos às normas e convenções do contexto da língua de chegada, situação em que o tradutor estaria utilizando a estratégia de *aceitabilidade*, facilitando ao leitor a compreensão do texto traduzido.

É importante destacar que o foco central da teoria de Toury nada tem a ver com identificar erros ou criar regras que idealizem uma tradução perfeita. O objetivo de sua abordagem teórica é descrever e identificar as razões que levaram o tradutor a fazer determinada escolha em uma determinada época.

Antes de adentrar na análise das traduções, considera-se pertinente uma breve apresentação sobre a obra *Les Femmes Savantes*, para melhor compreender os contextos da peça.

Contexto e sinopse de *Les Femmes Savantes*

Les Femmes Savantes é uma obra dramática escrita por um dos maiores dramaturgos do classicismo francês, Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, que foi representada pela trupe do autor pela primeira vez em 11 de março de 1672, no Palais-Royal. Do ponto de vista literário, a peça é considerada uma das mais perfeitas obras de

Molière, sobretudo por responder às exigências da tripla unidade dramática de ação, tempo, e lugar, e por sua composição em cinco atos em versos alexandrinos.

Molière, como um grande observador dos costumes de seu tempo, aborda em *Les Femmes Savantes* a afetação do saber, sobretudo das mulheres, retratando o comportamento da sociedade da época. Ao condenar o pedantismo, o autor não tem a intenção de condenar o desejo de se instruir, mas sim o querer tudo saber, os excessos que podem provocar a degradação no interior de uma família.

Molière procura mostrar na peça que a sede em dominar todas as ciências, em função de exibicionismo, acaba provocando vaidade e hipocrisia, defeitos que degradam não só um grupo familiar, mas toda uma sociedade. A peça se divide em vinte e oito cenas, e é composta por dez personagens, todas do mesmo núcleo familiar: Philaminte (a mãe), uma pedante autoritária e pretensiosa; Chrysale seu marido, um homem que manifesta medo da esposa, necessidade de conforto, mas também um profundo bom senso; suas filhas: a primogênita Armande, pedante e complexada, e a filha mais jovem Henriette, racional e amorosa; Ariste, irmão de Chrysale, um tio também bastante racional; Béli-se, irmã de Philaminte, uma pedante que vive em um mundo irreal; Martine, uma serva de bom senso; Clitandre, pretendente de Henriette, um jovem equilibrado; e Trissotin e Vadius, dois pedantes vaidosos e oportunistas.

Na peça, as três burguesas (mãe, irmã e filha) por vontade de se igualar aos homens no saber, rivalizam o pedantismo de dois falsos poetas, Trissotin e Vadius, contemplando as poesias de péssima qualidade escritas e recitadas por eles. Philaminte, deslumbrada com o mundo das letras e da filosofia, quer casar sua filha Henriette com Trissotin, oportunista que visa conseguir, através de seus versos, casar-se com a moça. Mas Henriette, ao contrário de sua irmã Armande, é desprezada da preciosidade da época, e prefere para noivo Clitandre, um jovem que fora dispensado por Armande devido a sua simplicidade intelectual. No final da peça, Trissotin é desmascarado e Henriette casa-se com Clitandre.

Análise das traduções dos títulos e dos nomes das personagens de *Les Femmes Savantes*

Segundo Berman (2005), toda tradução apresenta uma teoria que irá nortear a sua prática. Por mais que o tradutor não tenha assumido responsabilidade com qualquer teoria, esta se evidencia nas suas escolhas feitas durante o processo de tradução. Em relação às traduções da análise em questão, a tradução de Fernandes apresenta um projeto de tradução que está mais próximo de uma tradução livre, hipertextual, diferente da tradução de Segall que se aproxima mais de uma tradução “literal”. Porém, isso não significa que a tradução de Segall não comporte elementos etnocêntricos ou hipertextuais, nem tampouco que a tradução de Fernandes não apresente nada de “literal”. As escolhas de Millôr Fernandes e de Jenny Segall para o título da peça, já evidenciam uma não “literalidade” por parte de ambos, que optaram por traduzir *Les Femmes Savantes* por , respectivamente, “As Eruditas” e “As Sabichonas”.

Segundo Bergson (2007), inúmeras comédias têm como título um substantivo no plural, que remete a diferentes pessoas de um mesmo tipo presentes na peça. *Les Femmes savantes* é um exemplo dessa tendência. O título denuncia a existência de vários exemplares de um mesmo tipo no interior da peça, mas será que os títulos das traduções remetem ao mesmo tipo que remete o título original?

As escolhas de Millôr Fernandes e de Jenny Segall para a tradução do título da peça não são as mesmas. Segall, ao utilizar o termo “sabichonas”, estaria antecipando uma informação do texto, além de romper com a ironia e ambiguidade presentes no título original. “Sabichona” pode designar não só o indivíduo que sabe muito, mas também aquele que alardeia a sabedoria que julga ter, como no caso das pedantes Philaminte, Armande e Bélise, personagens que inspiram o título. O termo em português é explicitamente pejorativo, o que não ocorre com o termo *savante* em francês. Com esta escolha lexical, Molière joga com as oposições entre o que o texto expõe e como se veem, ou querem se ver, as personagens pedantes Philaminte, Armande e Bélise.

Ao utilizar esse termo, a tradutora revela aquilo que o autor intencionalmente deixa obscuro, já que o fato de as personagens serem pedantes e não sábias é revelado pelo autor somente através do diálogo da peça e não através do título.

Essa transformação ocorrida na tradução de Segall remete ao que Berman (2007, p. 50-51) denomina de clarificação, uma das treze tendências deformadoras que operam na destruição da letra dos originais. A clarificação ocorre quando o tradutor deixa claro no texto de chegada o que estava oculto ou reprimido no texto original. Na finalidade de evitar estranheza, a clarificação tende a explicitar tudo aquilo que não é aparente ou está indefinido no original.

Fernandes, na introdução de sua tradução, afirma haver ambiguidade no termo *savantes* escolhido por Molière para aludir às mulheres pedantes de sua peça. O tradutor critica as traduções anteriores para o título da peça dizendo: “*Les Femmes Savantes*, esta peça de Molière, tem sido levada no Brasil com o grosseiro título de *As Sabichonas*. O mínimo que se pediria na tradução é preservar a ambiguidade” (MOLIÈRE, 2008, p. 07).

Fernandes opta por “As eruditas”, para traduzir o título da peça, não antecipando no título o falso saber das personagens pedantes que o leitor irá encontrar no interior da peça. No entanto, ao traduzir o título por “As Eruditas” Fernandes, de certa forma, também clarifica o título, pois, embora resguarde a ironia presente nele, a escolha do tradutor revela o tipo de sabedoria a qual Molière se refere. As personagens da peça que inspiram o título ambicionam adquirir a erudição, que remete a uma instrução vasta e variada dos diversos campos do saber. Pode-se chamar de sábia uma pessoa erudita, porém, a rigor, o conceito de sabedoria deva incluir também competências mais amplas, como prudência moral e experiência de vida. Portanto ao lermos “as mulheres sábias” e “as eruditas” não interpretamos os títulos necessariamente da mesma forma.

Vale ressaltar que embora o texto satirize a ambição das mulheres em se tornarem eruditas, trazendo a cena três personagens femininas que expõe seus conhecimentos de forma muito superficial, deve-se levar em consideração que essas personagens, além de falsas eruditas, se revelam como indivíduos tolos, como no exemplo da personagem Phi-

laminte que se deixa facilmente enganar por um poeta impostor que visa conseguir o dote de sua filha. A tolice das pedantes se torna ainda mais evidente quando se contrapõe ao bom senso de Henriette, personagem sem ambições intelectuais que não integra o núcleo das sábias. Sendo Philaminte, Armande e Bélise personagens tolas além de falsas eruditas, o mais indicado seria optar por uma tradução literal do título (Mulheres Sábias) visto que o termo “sabedoria” comporta a amplitude do sentido desejado pelo autor, enquanto “erudição” é um termo mais restrito e por isso não alcança a totalidade da ironia pretendida.

Em relação à tradução dos nomes das personagens, os tradutores fizeram as seguintes escolhas:

Texto original	Tradução de Segall	Tradução de Fernandes
Chrysale	Crisale	Crisaldo
Philaminte	Filaminta	Filomena
Armande	Armanda	Armanda
Henriette	Henriqueta	Henriqueta
Ariste	Aristeu	Aristides
Bélise	Belisa	Belisa
Clitandre	Clitandro	Cristóvão
Trissotin	Tricretim	Tremembó
Vadius	Vadius	Vadio
Martine	Martina	Martina
Lépine	Lepine	Coelho
Julien	Juliano	Juliano
Le notaire	Um notário	Um escrivão

Segall optou por manter alguns dos nomes originais das personagens. Porém, talvez para evitar a estranheza que causaria nos leitores, grafou-os de acordo com a ortografia da língua portuguesa (Chrisale-Crisale; Lépine-Lepine). A tradutora optou também por retirar as ressonâncias francesas fazendo uma adaptação fonético-fonológica, tornando-os mais brasileiros (Armande-Armanda); Martine-Martina; Bélise-Belisa, Clitandre-Clitandro, Philaminte-Filaminta). Outra opção utilizada por Segall foi buscar equivalentes

em português para os nomes franceses (Ariste-Aristeu; Henriette-Henriqueta; Julien-Juliano). “Vadius” foi o único nome cuja grafia foi totalmente mantida.

Fernandes optou por traduzir a maioria dos nomes para seus equivalentes em português (Filomena; Aristides etc.); ou adaptá-los quando não encontrados equivalentes na língua de chegada (Cristóvão; Coelho). Buscar equivalentes na língua para qual o texto está sendo traduzido é uma estratégia bastante utilizada na tradução de texto dramático, sobretudo quando seu destino é a encenação. A justificativa é de que a estranheza causada pelas ressonâncias estrangeiras pode comprometer a eficácia da peça no palco.

Quando o tradutor opta por traduzir ou adaptar o nome, está aderindo à estratégia de *aceitabilidade*, dando ênfase ao contexto de chegada, facilitando a leitura, pela assimilação. A ocorrência de palavras de origem estrangeira, ou até mesmo as ressonâncias estrangeiras, podem dificultar a fluência do texto, sobretudo se este passa pelo corpo de um ator, como no palco. Razões como essa pode levar o profissional a optar pela adaptação dos nomes, como sucedeu com Fernandes. Segall utilizou as duas estratégias das normas iniciais de Toury, a *adequação*, em maior grau, e a *aceitabilidade*, em alguns nomes. A escolha pela adequação dos nomes das personagens se deu possivelmente por se tratar de uma tradução mais voltada para leitura, diferente da tradução de Fernandes.

Na escolha de “Vadio” para o nome “Vadius”, Fernandes preserva apenas a semelhança fonética e fonológica da grafia, pois não há nenhuma relação de sentido entre os nomes. A final em “us”, de “Vadius”, evoca o nome latinizado do sábio Ménage (Aegidius Menagius), satirizado na figura da personagem, alusão que foi descartada por Fernandes. Sua intenção, conforme esclarece em nota explicativa (2003, p. 09), foi dar “nomes um pouco mais ridículos aos personagens ridículos”. Apesar disso, o nome “Vadio” carrega um significado (o de ociosidade).

Na tradução dos nomes das personagens, traduzir “Trissotin” possivelmente tenha sido a maior dificuldade dos tradutores, pois, como vimos anteriormente, o nome é fundado sobre um jogo de palavras: três vezes Cotin, três vezes *sot* (tolo). As soluções encontradas por Segall e Fernandes mantiveram o artifício cômico de brincar com as pala-

bras como propôs Molière. Segall optou por “Tricretim”, remetendo a “três vezes cretino” e Fernandes por “Tremembó”. Embora Fernandes (2008, p. 09) tenha justificado sua tradução para os nomes somente dizendo ter dado “nomes um pouco mais ridículos aos personagens ridículos”, parece claro estar contido em “Tremembó” o jogo de palavras “tremendo Bó”, parecendo fazer alusão à personagem “Pedro Bó” criada pelo humorista Chico Anísio no início dos anos 70, período em que a peça foi traduzida, embora não publicada. “Pedro Bó” tinha a tolice como característica principal.

Ambas traduções mantiveram, em parte, o jogo de palavras, porém, não puderam recuperar a alusão a Cotin, de modo que, nas traduções para esse nome, ocorreu o que Berman chama de empobrecimento qualitativo. Nem sempre é possível reter ou transportar os significados de um texto de forma plena através da tradução e isso não significa necessariamente que ela não seja ética.

A não tradução do nome “Trissotin” causaria tamanha estranheza aos leitores brasileiros modernos que somente uma nota explicativa poderia solucionar este problema causado pelo fator tempo/espço. Certamente a comicidade do nome da personagem só atingiu plenamente seu efeito, quando lido ou ouvido pelos leitores ou espectadores do século XVII que conheciam Cotin. Tanto Segall quanto Fernandes optaram por preservar a graça no nome, mesmo que à custa de perder alusão. A tradução perdeu a força, mas perdeu parcialmente. Preservar a graça em um nome originalmente engraçado também é preservar o que Berman chama de letra do texto.

Na perspectiva de Toury, a análise de uma tradução deve ser feita retomando o sistema de normas que a determinou. É importante ressaltar que as normas que regem a tradução de texto dramático não são necessariamente as mesmas que regem a prosa, por exemplo. Optar pela não tradução de Cotin, mantendo a alusão contida no nome da personagem, poderia ser uma escolha interessante no caso de textos destinados a leitores, já que estes têm a possibilidade de consultar notas de rodapé, ou outros meios que lhe fossem acessíveis. Mas espectadores não têm essas possibilidades.

Razões como essas levam o tradutor a preservar certos aspectos em detrimento de outros, como, por exemplo, preservar a graça em detrimento de outro elemento que não é evidente ao espectador de hoje, espectador este que, acima de tudo, quer rir quando se propõe a assistir a uma comédia. Muitas vezes, não são decisões tomadas pelos tradutores e sim pelas instituições envolvidas no processo, por uma norma de tradução de teatro já convencionalizada.

Conclusão

Com a análise apresentada a partir da obra *Les Femmes Savantes*, foi possível refletir sobre a problemática das traduções de título e de nomes de personagens de texto dramático. A escolha de Segall para o título comporta um termo de valor pejorativo, que não corresponde ao original, além de tornar claro já no título o que o leitor vai encontrar no interior do texto. Embora o texto de Segall tenha a fidelidade linguística e literária como principal critério de tradução, a escolha da tradutora para o título não leva em conta esse critério. Segall repete as escolhas dos tradutores portugueses, de edições anteriores, o que sugere que a decisão pode não ter sido necessariamente da tradutora e sim das instituições envolvidas no processo. Nesse caso, seriam as normas preliminares que estariam regulando a prática tradutória.

Fernandes, embora crítico às traduções anteriores a sua, não consegue, com sua escolha, a totalidade de significado que comporta o título original. Ambas as traduções apontam para o que Berman denomina de *clarificação*, uma das tendências deformadoras que, segundo o autor, operam em toda tradução.

A análise das traduções dos nomes das personagens evidenciou diferentes estratégias utilizadas pelos tradutores. Nas escolhas de Segall predomina a estratégia de *adequação*, possivelmente por se tratar de uma edição destinada à leitura, portanto despreocupada com a aceitabilidade de um público espectador. Na tradução de Fernandes, as escolhas tradutórias para os nomes denotou uma maior preocupação com a aceitação do público receptor e uma busca pela adequação da peça ao palco. A performabilidade como princi-

pal critério de tradução possivelmente levou o tradutor a lançar mão de uma estratégia de *aceitabilidade*.

Constatou-se que quanto maior a preocupação do tradutor de texto dramático com uma futura, ou possível futura, encenação, maior é a flexibilidade e necessidade de negociação com o texto, a partir das normas sociais e das convenções literárias, com vistas a sua aceitação no sistema literário receptor ou em sua adequação ao palco.

Embora a estratégia de aceitabilidade seja geralmente justificada pelo palco, é importante ressaltar que os tradutores devem estar atentos quando os nomes próprios ou títulos possuem uma conotação muito forte e as características que retratam fazem parte da caracterização das personagens ou de outro aspecto significativo do texto. Muitas vezes, sob a justificativa da encenação, tradutores apagam elementos que, se mantidos, não necessariamente estariam em desconformidade com a norma que perpetua em determinada época e cultura, como ocorreu no caso das escolhas dos tradutores para a tradução do título. Ambos não optaram pela tradução literal "Mulheres sábias", escolha que preservaria a integridade do significado do título original, diferente do que ocorreu nas escolhas tradutórias para o nome Cotin, cuja não tradução, na perspectiva do palco, resultaria na perda de um elemento essencial em uma comédia, que é a comicidade. Portanto, é preciso, em alguns casos, ter bastante cautela e criatividade.

**Translation / adaptation of dramatic text :
a reflection on the translation of titles and character names**

ABSTRACT: This article aims to discuss the issues around the translations of titles and dramatic texts character names, from translational choices Millor Fernandes (2008) and Jenny Segall (2005) in his translations of dramatic work *Les Femmes Savantes* of Molière. It is intended, from the analysis, present a reflection of the strategies adopted by the translators of the two Brazilian editions, based on ethics perspectiva translation of Antoine Berman (2007), and translation standard concepts of Gideon Toury (1995).

KEYWORDS: Translation; Dramatic text; Ethics

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan. Rio de Janeiro: Nuaplitt/7Letras, 2007.
- EVEN-ZOHAR, Itamar 1999. La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. In: *Teoría de los Polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos e bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco, p. 223-231.
- MOLIÈRE ; BORRUT, Michel. *Les femmes savantes*. Paris: Bordas, 2003.
- _____. *As Sabichonas/Escola de mulheres*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *As eruditas*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 2008.
- JAKOBSON, Roman. Os aspectos lingüísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan/jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/principios/article/viewFile/500/432>> Acesso em ago 2011.
- TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins Translation Library, Amsterdam /1995.

Recebido em 14/09/2015.
Aprovado em 17/01/2016.