

AUTO DA COMPADECIDA TRADUZIDO AO ESPANHOL: IDEOLOGIA E TRADUÇÃO EM DEBATE

Wagner Monteiro*

wagner.hispanista@gmail.com

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Maria Alice G. Antunes**

aliceenglishuerj@gmail.com

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir o processo de tradução do *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, ao espanhol. O trabalho realizado por José María Pemán em 1965, cujo título é *Auto de la compadecida*, apresenta diversos aspectos relevantes no que diz respeito ao diálogo entre a cultura brasileira e a espanhola. Tendo como base Ricoeur (2017), discutiremos a ideologia do texto literário e as possibilidades que a tradução apresenta na transposição de textos em espaços e tempos diferentes. Ao cotejar o texto em português e sua tradução ao espanhol, verificaremos se as modificações e adaptações propostas pelo autor espanhol apontam para um caráter criativo, inventivo e de recriação do texto de partida. Do mesmo modo, proporemos uma breve reflexão sobre a tradução teatral (Snell-Hornby, 2007) e as especificidades do auto sacramental, um gênero que floresceu sobretudo nos países ibéricos.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; tradução; teatro; ideologia.

1 Introdução: alguns aspectos da obra de Ariano Suassuna e do teatro brasileiro

Ariano Suassuna nasceu a 16 de junho de 1927 na cidade da Paraíba (atual João Pessoa)¹. Estudou as “primeiras letras” em Taperoá, sertão da Paraíba, onde conheceu o teatro de bonecos do Nordeste, visto que foi na cidade que assistiu pela

* Professor de Língua e Literatura Espanhola na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), foi professor visitante na Universidad Complutense de Madrid e é bolsista Prociência/UERJ.

** Professora visitante do Departamento de Mediações Interculturais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e integrante da linha de pesquisa “Literatura, Cultura e Tradução” do PPGL/DMI/UFPB. Doutora em Letras pela PUC-Rio, com pós-doutorado em Estudos da Literatura pela UFF, é autora de *Autotradução: breve histórico, razões, consequências, práticas* (EdUERJ, 2019).

¹ A fonte de informações para esta breve biografia é a *Box Teatro Completo de Ariano Suassuna* (2018), organizada por Carlos Newton Junior.

primeira vez a uma peça de mamulengo. Em 1946, Ariano iniciou sua formação na tradicional Faculdade de Direito do Recife e se juntou ao grupo que, liderado por Hermilo Borba Filho e sob nova inspiração teórica, retomou o Teatro do Estudante de Pernambuco (doravante TEP). No mesmo ano, Ariano deu início à publicação de poemas ligados ao romanceiro popular nordestino em periódicos acadêmicos e suplementos de jornais pernambucanos.

Em 1947, Suassuna escreveu sua primeira peça de teatro, *Uma mulher vestida de sol*, baseada no romanceiro popular do Nordeste brasileiro e com ela ganhou o prêmio Nicolau Carlos Magno, em 1948. Em 1950, escreveu a peça *Auto de João da Cruz*, e com ela recebeu o prêmio Martins Pena. O texto é uma adaptação do poema trágico Fausto, do escritor alemão Goethe, e do cordel “A história do estudante que vendeu a alma ao diabo”, de autor desconhecido. Em 1955, o dramaturgo escreveu a peça *Auto da Compadecida*, que foi encenada em 1956 e publicada em 1957. Sobre a primeira encenação em Recife, Suassuna comentou que “na primeira noite tinha metade da plateia; na segunda, metade da metade. Na terceira, decidimos suspender”².

Foi a encenação no Rio de Janeiro, a convite do Festival de Amadores Nacionais, que consagrou o *Auto da Compadecida* com três prêmios: melhor espetáculo, melhor diretor (Clênio Wanderley) e melhor atriz (Ilva Niño)³. É bastante provável que o *Auto da Compadecida* tenha sido escrita para ser encenada, sendo este o objetivo primeiro de Suassuna. Não temos notícias sobre a introdução de alterações no texto quando da sua publicação impressa, um ano após seu estrondoso sucesso no Rio de Janeiro. Parece provável que as três premiações no Rio de Janeiro tenham tido consequências para a carreira do autor, que entrou no sistema teatral brasileiro como um autor consagrado de peças teatrais. Ou seja, o capital cultural adquirido possibilitou sua entrada no sistema teatral brasileiro e sua publicação no Brasil.

Dois anos depois da publicação em português, a primeira tradução do *Auto da Compadecida / Historia o Milosiernej czyli Testament Psa* surgiu na Polônia, na revista *Dialog*, um trabalho de Witold Wojciechowski e Danuta Zmij. Em 1960, a publicação deu-se em Portugal, na Coleção Teatro no Bolso, da Editora Gráfica

² Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/06/60-anos-da-peleja-de-joao-grilo-e-chico/> Acesso em: 24 abr. 2024.

³ Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/06/60-anos-da-peleja-de-joao-grilo-e-chico/> Acesso em: 24 abr. 2024.

Portuguesa. Em 1963, o *Auto da Compadecida / The Rogue's Trial* foi publicado nos Estados Unidos, pela Editora da Universidade da Califórnia, em tradução de Dillwyn F. Ratcliff. Em 1965, O *Auto da Compadecida / Het Testament van de Hond* foi publicado na Holanda, pela Fundação Ons Leekenspel, de Bussum, em tradução de J. J. van den Besselaar, e na Espanha, pelas Edições Alfil, de Madrid, em tradução de José María Pemán com o título *Auto de la Compadecida*. Em 1970, o *Auto da Compadecida / Le Jeu de la Miséricordieuse ou Le Testament du Chien* foi publicado na França, pela Editora Gallimard, em tradução de Michel Simon-Brésil. Em 1986, o *Auto da Compadecida / Das Testament des Hundes oder Das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen* foi publicado pela Editora Diá, de St. Gallen/Wuppertal, em tradução de Willy Keller. Em 1992, o *Auto da Compadecida* foi publicado na Itália, pela Guaraldi/Nuova Compagnia Editrice, em tradução de Laura Lotti. Em 1999, o *Auto da Compadecida* foi publicado em bretão, na cidade de Brest, França, em tradução de Remi Derrien. Em 2015, nova edição italiana do *Auto da Compadecida / La Misericordiosa* foi publicada, pela Vittoria Iguazu Editora, de Livorno, em retradução de Riccardo Greco.

Além das traduções para os idiomas estrangeiros mencionadas acima, o *Auto da Compadecida* foi alvo do interesse de diretores de cinema e de televisão. Em 1969, a primeira adaptação do *Auto* estreou no cinema com o título *A Compadecida*, sob a direção de George Jonas. Em 1987, a segunda adaptação estreou no cinema com o título *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias. Em 1999, a terceira adaptação do *Auto da Compadecida* estreou na televisão em formato de minissérie. A adaptação foi realizada por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, e exibida com direção de Guel Arraes. Em 2000, foi lançada nos cinemas uma *montagem* a partir da minissérie *Auto da Compadecida* exibida na televisão no ano anterior. A *montagem* também foi dirigida por Guel Arraes.

Fica claro como o *Auto da Compadecida* catapultou Ariano Suassuna para uma posição relevante no sistema teatral brasileiro, e esse capital cultural parece torná-lo de interesse para agentes internacionais. De fato, ao apresentar o projeto teatral de Hermilo Borba Filho, o estudioso Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis comenta que o projeto

[...] parece ter cumprido esta determinação de levar Pernambuco, ou melhor, o Nordeste, apresentando-o como uma novidade estética, para os palcos de outras regiões e, até mesmo, para os palcos de outros países - haja vista,

para se fixar apenas no exemplo mais insuspeito dessa repercussão, as inúmeras traduções, e as inúmeras encenações das peças de Ariano Suassuna, sobretudo do Auto da Compadecida (Reis, 2008, p. 60).

Parece relevante, também, destacar um pouco da história e das ideias de Hermilo Borba Filho (1917-1976), vistas como influências relevantes sobre Suassuna e seu teatro, como veremos adiante. Hemilo Borba Filho foi um ator, tradutor, autor, diretor, crítico e teórico do teatro pernambucano, diretor artístico do TEP e fundador do Teatro Popular do Nordeste (doravante TPN), que, a partir do Recife, assumiu uma posição ativa no processo de modernização do teatro nacional (Reis, 2008). Entre outras ideias expressas na edição inaugural da coluna *Fora de cena*, no jornal pernambucano *Folha da Manhã*, no dia 28 de setembro de 1947, Hermilo Borba Filho

[...] manifesta 1) seu interesse e sua admiração pelos “espetáculos populares do Nordeste, ou melhor, pela arte e pela cultura do povo nordestino como um todo; 2) sua convicção na renovação do teatro brasileiro a partir do surgimento de uma nova dramaturgia nacional, calcada nas especificidades culturais de cada região do país; [...]; 6) sua crença no teatro como um bem inalienável da cidade e do povo [...]; 7) seu desejo de atualizar o teatro local, pondo-o em diálogo com tudo de mais relevante que estava acontecendo nos grandes pólos de atividade teatral, tanto no Brasil quanto no exterior (Reis, 2008, p. 18).

Ariano Suassuna compartilhou das ideias de Hermilo Borba Filho, em especial na admiração pela arte e pela cultura do povo nordestino, e no surgimento de um teatro renovado calcado nas especificidades culturais de cada região do país. Décio de Almeida Prado aponta que

[...] aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. Em 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1972). Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano. Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. [...] Ariano Suassuna participava do movimento amador suscitado em Pernambuco por Hermilo Borba Filho (1917-1976) com a finalidade de criar uma dramaturgia nordestina (Prado, 1988, p. 61).

Entre as décadas de 1950 e 1960, o teatro brasileiro atravessa um processo de estabilização (Klafke, 2016, p. 22), para o qual contribui não só o Nordeste, com o TPN e o TEP, por exemplo, mas também o Teatro de Arena (Klafke, 2016, p. 22). Fundado em 1953, o Arena trouxe uma “exposição cênica diferente” (Prado, 1988, p. 62), mas foram os dramaturgos “predestinados a revolucionar o teatro nacional”, como Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que tiveram papel relevante na projeção que o Arena teve no cenário teatral nacional. Os dramaturgos do Teatro de Arena tematizaram a história brasileira e transformaram os proletários em personagens das encenações.

Ariano Suassuna, por outro lado, tematizou o Nordeste. Inspirou-se em fontes populares, como as fábulas nordestinas, em manifestações teatrais “tão modestas e tão fundamentalmente arraigadas em solo nordestino como as danças dramáticas, as pantomimas circenses e o teatrinho de bonecos (mamulengos, na expressão local)” (Prado, 1988, p. 82). Para o *Auto da Compadecida*, Suassuna buscou inspiração “em histórias do romanceiro popular do Nordeste, encontradas na literatura de cordel” (Victor e Lins, 2007, p. 47), mais especificamente em *O enterro do cachorro* e *História do cavalo que defecava dinheiro* de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Como já mencionamos, o sucesso da *Compadecida* foi tamanho que uma única peça chegou a uma projeção semelhante. Foi “um ‘auto de natal pernambucano’, *Morte e Vida Severina*, escrito mais como poesia do que como teatro por João Cabral de Melo Neto” (Prado, 1988, p. 84).

2 Uma breve introdução ao gênero Auto

De acordo com Eugenio Frutos Cortés (1987), um auto sacramental é uma composição dramática, que em suas origens era estruturado em um ato, de caráter alegórico, e que se referia direta ou indiretamente, à Eucaristia. Há uma longa tradição ibérica de representações de autos. Gil Vicente, por exemplo, publicara, na virada do século XV para o XVI, uma série de autos bastante conhecidos, que compõem suas *Obras de Devocão*. Gil Vicente seria um dos precursores desse gênero consolidado no início do século XVI e que teria grande aceitação entre o público tanto em Portugal como na Espanha. A incursão do auto na Península Ibérica se dá, de acordo com Luis Miravalles (1998), pelo efeito que gerava na população, seguindo a ideologia cristã contrarreformista do Renascimento espanhol:

Desde luego, no es desdeñable, en absoluto, que la posición netamente religiosa española, totalmente fiel al Concilio de Trento impusiera definitivamente estas representaciones por su absoluta eficacia como arma de lucha contra la herejía protestante luterana, que se iba infiltrando primero esencialmente entre los ambientes intelectuales universitarios, más que en el propio pueblo (Miravalles, 1998, p. 104).

Miravalles (1998) destaca no fragmento acima a incursão dos autos no ambiente universitário, antes que atingisse o próprio povo. No entanto, alcançar um público espectador mais amplo já era no século XVI um projeto da cena teatral. A dificuldade, contudo, residia no fato de os autos não apresentarem uma ação ágil, além da falta de intrigas amorosas e danças. A marca principal de um auto – e mais especificamente o sacramental – é seu caráter alegórico e a necessidade de uma interpretação muitas vezes ainda mais complexa do espectador. Para que o público pudesse acompanhar o argumento de uma peça tão ágil e metafórica, era necessário que o texto se potencializasse imageticamente no público.

Calderón de la Barca (1600-1681) é, sem dúvidas, o maior autor de autos sacramentais na tradição ibérica. Autor de aproximadamente oitenta autos, soube conciliar visão cênica com domínio de “signos icónicos y acústicos” que deve abranger todo teatro más completo” (Miravalles, 1998, p. 105). Calderón é, sem dúvida, uma referência incontornável para analisar manifestações teatrais em todo o Ocidente, especialmente quando o objeto em questão é um auto. A obra de Suassuna, cuja marca é a mistura bem-sucedida entre o erudito e o popular, tem também no teatro de Calderón uma de suas referências. O próprio dramaturgo brasileiro afirmara que: “Eu achava que havia uma afinidade, uma certa semelhança de espírito e de forma entre o romanceiro popular do Nordeste e o teatro de Calderón de la Barca. Que inclusive usa em certas estrofes, a estrofa décima, que os cantadores nossos usam aqui.” (Suassuna, 2005, p. 71 *apud* Santos, 2013, p. 70).

Com efeito, como destaca Trias Folch (2009), o teatro espanhol, o barroco e a literatura de cordel formam uma tríade de influência decisiva na literatura de Suassuna e corroboram o caráter híbrido que o autor imprime em sua obra, seja pela busca de referências culturais que ultrapassam o contexto brasileiro, seja por produzir um gênero teatral já não comum na cena teatral mundial, mas tradicional na cena ibérica, sobretudo seiscentista.

3 Traduzir a cultura

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2019) aborda as contradições culturais a partir do questionamento da estrutura da episteme Ocidental, cujo objetivo é centralizar o sujeito europeu e subordinar as demais culturas periféricas. O questionamento da hegemonia metropolitana permitiu que Bhabha incitasse seus leitores a questionar as premissas da centralização europeia, a relação eu e o outro e a desvendar as estruturas violentas e autoritárias que atravessam o discurso colonialista. Em “DessimiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, Bhabha retoma o conceito derridiano de “disseminação” para explicar de que maneira a construção da identidade nacional é constituída por traços e características culturais discrepantes, os quais são frutos de uma nação plural e heterogênea. Segundo Bhabha:

[...] a nação ocidental tal como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura. Essa *localidade* está mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social (Bhabha, 2019, p. 228).

O autor destaca como os discursos colonial e nacional estão pautados em uma espécie de angústia da temporalidade ou, em termos freudianos, em uma neurose que busca concomitantemente a sedimentação do passado e a reinvenção do presente e do futuro. Ambos os discursos repousam ao mesmo tempo na tentativa de restauração de um passado coletivo e na tentativa falha de alcançar e reestruturar as múltiplas perspectivas que compõem a nação. Tendo em vista o hibridismo como condição *sine qua non* da nação, Homi Bhabha criou o conceito de Terceiro Espaço como uma posição alternativa diante das oposições entre o colonizador e o colonizado / Oriente e Ocidente. Segundo o autor: “o vazio da desconfiança na textualidade da histórica colonial revela a dimensão cultural e histórica daquele Terceiro Espaço de enunciações que considerei a condição prévia para a articulação da diferença cultural” (Bhabha, 2019, p. 75).

Bhabha considera que o terceiro espaço é a possibilidade de novas condições discursivas que assegurem que tanto o significado como os símbolos culturais não sejam fixos, unitários e enrijecidos, mas que eles possam ser “apropriados,

traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (Bhabha, 2019, p. 74). Na mesma esteira de estudos que pensam a cultura a partir dos múltiplos discursos, Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas* (2019), retoma o conceito de híbrido para refletir não apenas sobre a formação dos Estados-nação periféricos, mas também sobre a formação das nações desenvolvidas. Segundo o autor: “parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2019, p. 14).

De acordo com o autor, o hibridismo é um conceito que combate tanto os discursos biológicos e essencialistas, quanto os cientificistas que encontram na identidade e na pureza cultural seus pressupostos. Sob este aspecto, Canclini propõe um debate pioneiro sobre os conceitos de tradição/modernidade e pós-modernidade na América Latina a partir dos elementos populares, canônicos e pertencentes à cultura de massa e à indústria cultural. É justamente o entrelaçamento entre todos esses elementos que define o conceito de “culturas híbridas”. A única forma de compreensão do hibridismo cultural seria por meio da mistura das diversas áreas do conhecimento: a combinação da sociologia com a história, com os estudos críticos de arte com a comunicação de massa.

O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção dos que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia (Canclini, 2019, p. 23).

Ou seja, Canclini defende a hibridização não apenas da arte, mas da própria crítica e teoria, cuja estrutura também deve levar em conta outros conhecimentos. Nesse sentido, o terceiro espaço de Homi Bhabha pode ser analisado na mesma esteira de pensamento das culturas híbridas de Canclini. O lugar de encontro entre o erudito, o popular e a indústria cultural é justamente o terceiro espaço que Homi Bhabha concebe como uma crítica à razão Ocidental que sempre concebe o sujeito europeu como superior aos sujeitos localizados na periferia. Bhabha acrescenta até mesmo a tarefa da tradução como pertencente ao terceiro espaço, justamente pela

mistura híbrida de elementos artísticos, culturais e linguísticos presentes na atividade.

A partir desses apontamos teóricos, surge a problemática da tradução do *Auto da Comadecida* (1955) ao espanhol, por José María Pemán, cujo título é *Auto de la Comadecida* (1965). Isto é, o autor espanhol mantém um projeto de centralização do sujeito europeu e de subordinação da cultura brasileira (periférica)? Vale mencionar que o autor espanhol, José María Pemán foi partidário do tradicionalismo espanhol e se identificava com o Franquismo – e consequentemente com sua ideologia fascista, como afirma Julio Rodríguez-Puertolas (1982). Deste modo, será relevante verificar como se dá o diálogo entre o texto de partida brasileiro e o de chegada espanhol, levando em conta como aspectos progressistas que Suassuna lança mão são cotejados pelo tradutor espanhol.

4 Traduzir o teatro

No início dos anos 1980, a Associação Brasileira de Tradutores (doravante ABRATES) promoveu no Rio de Janeiro um ciclo de conferências cujo tema foi a tradução da grande obra literária, deixando, aparentemente, aos participantes a definição (subjetiva) da “grande obra literária” e de seus traços característicos. Como resultado do ciclo, publicou em parceria com a Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas, de São Paulo, o volume intitulado *A tradução da grande obra literária* (1982). Nele, reuniram-se depoimentos de “algumas das maiores figuras da literatura e da tradução literária no Brasil” (1982, p. vi). Entre os depoimentos, estão os de Geir Campos, Lêdo Ivo e Paulo Rónai. Para os propósitos deste artigo, interessa-nos o depoimento de Geir Campos, sobre a tradução da peça teatral *A alma-boa de Setsuan / Der gute Mensch von Sezuan*, de autoria do alemão Bertold Brecht.

Geir Campos explica que a tradução da peça teatral de Brecht foi feita a quatro mãos, e que seu trabalho foi o de, a partir do texto original em alemão, revisar a primeira tradução – indireta – feita a partir da versão francesa por Antônio Bulhões. É interessante apontar, como faz Campos, que as duas traduções foram produzidas quase que simultaneamente e Geir Campos recebia os capítulos em francês à medida em que Antônio Bulhões terminava de traduzi-los. Campos relata que, “em muitos casos, [...] a tradução brasileira indireta precisou ser inteiramente refeita”

(Campos, 1982, p. 33). Tais reestruturações do texto brasileiro deram-se, segundo Campos, a partir de cotejos com o original em alemão; com base na revisão de trechos inseridos no texto da tradução para o francês (a tradução indireta); levando em conta preferências estéticas distintas entre os tradutores (Campos, 1982, p. 34).

Campos faz outro apontamento importante: ele menciona as leituras solitárias do diretor e as leituras de palco, em voz alta, quando o texto é ouvido na interpretação dos atores e das atrizes. Afirma que “não costumam ser raros os casos em que ligeiras alterações, ou mesmo alterações mais fundas, do texto, venham a ser convenientes, quando não indispensáveis” (Campos, 1982, p. 42) durante e após essas leituras. O depoimento de Campos apresenta ainda uma análise geral da redação final do texto traduzido para o teatro. Segundo o tradutor teatral, o produto precisa considerar a concepção cênica para a qual o texto se destina. Ou seja, a tradução precisa considerar componentes como a época, a situação dramática, o teatro, pois estes terão influência nas escolhas que o tradutor decidirá realçar. Pode-se concluir, portanto, que o tradutor tem papel relevante no processo de preparação de um espetáculo teatral e sua presença física durante esse processo tem importância considerável, visto que pode contribuir para um texto mais apropriado ao propósito ao qual se destina: o palco. Susan Bassnett (2011) argumenta que “a natureza colaborativa do teatro significa que, em condições ideais, o tradutor deve se envolver no processo, como um membro do grupo [teatral]” (p. 100). Segundo Bassnett, o resultado do envolvimento do tradutor que trabalha em conjunto com os atores é um texto teatral rico em vitalidade e emoção (p. 101). Julgamos importante salientar aqui a contribuição que apresenta Geir Campos em sua prática tradutória e a semelhança entre sua prática e as ideias de Bassnett (2011). Ou seja, Campos já praticava e discutia no Brasil em 1982, noções que viriam a ser debatidas algumas décadas mais tarde por Bassnett.

Finalmente, Campos esclarece que preparou o texto teatral para sua publicação em livro depois de pronta a tradução da peça (1982, p. 43). Sobre a preparação, afirma que “não há texto algum que se possa transplantar *ipsis verbis* do papel escrito para o palco vivo, pois cada veículo requer uma formulação específica da mensagem” (Campos, 1982, p. 42). E acrescenta que deu, junto com Antonio Bulhões, “uma outra redação final, que saiu do prelo em 1959” (Campos, 1982, p. 43). Assim, a decisão acerca do *propósito* da tradução teatral, para a página ou para o palco (Snell-Hornby, 2007), exerce uma função importante para

que o tradutor possa definir as escolhas que realizará – apropriadas ao seu propósito específico.

O *propósito* da tradução teatral é tema da pesquisadora Ruth Bohunovsky (2019), interessada na tradução de textos teatrais, que parte de um ponto de partida funcionalista para desenhar uma tipologia (possível) para traduções desse tipo de texto. A pesquisadora argumenta que existem várias formas de pensar uma tradução teatral.

Pode-se fazer uma tradução de uma peça a partir do interesse de uma companhia de teatro em encená-la (levando em consideração os interesses, as possibilidades e limitações desse grupo), para ser lançada em forma de livro (havendo ou não o propósito de uma montagem imediata) ou para acompanhar a apresentação de um espetáculo em língua estrangeira em forma de legenda (Bohunovsky, 2019, p. 130-131).

Com base na teoria funcionalista de Christiane Nord (1997), Bohunovsky defende uma tradução teatral “funcionalmente adequada” (2019, p. 134). Em sua tipologia, a primeira categoria inclui as *traduções literárias*, definidas como a “tradução de um texto dramático feita com o intuito de ser publicada e lida”, que não precisa levar em consideração nenhum aspecto relativo a uma possível *performance* frente ao público. As *traduções literárias* mantêm características mais próximas do texto fonte, tais como, as características linguísticas, a extensão do texto, o número de personagens (Bohunovsky, 2019, p. 135). Na terminologia de Christiane Nord (1997), as *traduções literárias* incluem-se entre as traduções “documento”, pois podem possibilitar aos leitores acesso a alguma situação comunicativa do passado ou ao contexto em que esses textos se inseriam. A *tradução literária* não é, em geral, bem recebida por profissionais do teatro, uma vez que não são vistas como encenáveis. (Aaltonen, 2000; Snell-Hornby, 1984). Bohunovsky acrescenta que as traduções literárias

Resultam, geralmente, em versões do texto de partida integral, sem cortes e/ou acréscimos de novas passagens, sem alusões ao contexto sociopolítico da língua de chegada e são lançadas, frequentemente, em publicações bilíngues (Bohunovsky, 2019, p. 136).

A segunda categoria apresentada por Bohunovsky é a *tradução performável*, que busca atender as “exigências do palco” (2019, p. 138). O teatro instaura perspectivas diferentes à tradução por meio da oralidade, do imediato e da

comunidade (Aaltonen, 2000, p. 41). Ademais, ao elaborar a *tradução perfomável*, o profissional adapta, reescreve, omite, acrescenta, com base em “exigências do palco”, do contexto, ou em critérios como “performabilidade” e “pronunciabilidade” (Aaltonen, 2000, p. 41). Assim como Fernandes, entendemos a performabilidade como “traduzir um texto teatral no intuito de torná-lo pronunciável para os atores e dar forma a linguagem de tal modo que atraia o público para o aqui e agora da performance” (Fernandes, 2010, p. 130-131).

Uma particularidade da *tradução perfomável* é que, em muitos casos, o tradutor é tido como um profissional participante do processo de montagem do espetáculo. Um exemplo de *tradução perfomável* do *Auto da Comadecida* é a montagem da Tchecoslováquia (1971), apresentada no Teatro Vitezlava Nezvala, em Carlsbad. O *Auto da Comadecida* foi traduzido e encenado

[...] por Vitezslav Bartos, que levou ao palco uma imagem do Nordeste brasileiro diferente do que se estava acostumado a ver no Brasil. Desenvolveu assim, a representação desta obra popular fazendo uma releitura, deslocando-a para as referências da Europa Ocidental e recriando as figuras dos personagens sob influências de sua região (Omar; Nascimento; Junior, 65a Reunião da SBPC, 2013).

O texto da montagem tcheca, aparentemente, nunca foi publicado, assim como outras *traduções performáveis*. Destacamos também que profissionais do teatro julgam importante que o texto alvo se aproprie do texto fonte para produzir um texto adequado à encenação, apropriado pelas convenções do sistema teatral a que o texto se destina (Bohunovsky, 2019, p. 141).

A última categoria apresentada por Bohunovsky (2019) é a *tradução teatral em forma de legendagem*, um tipo de tradução que serve para ser lida durante a apresentação de uma peça. Ou seja, ao mesmo tempo que vê a apresentação passivamente, o espectador é chamado a ter uma atitude ativa e ler o texto que lhe é apresentado. O tradutor precisa decidir qual é o volume de texto adequado à tarefa do leitor para que ela não se torne cansativa ou até mesmo impossível. Outro tipo de decisão a ser tomada refere-se à localização da legenda: acima ou abaixo do palco, como integrantes no próprio espetáculo, “parte da estética da obra teatral” (Bohunovsky, 2019, p. 145). Entretanto, há posições contrárias à exibição de legendas. Ariane Mnouchkine, fundadora do coletivo teatral Théâtre du Soleil, afirma categoricamente que “há uma coisa que certamente não quero: que o público desvie

seu olhar da minha encenação para algum lugar longe do palco" (Mnouchkine *apud* Griesel, 2014, p. 30). A tradução teatral em forma de legendagem ainda é uma área relativamente nova, como afirma Bohunovsky (2019) e muitas discussões e inovações surgirão em benefício do público que carece do recurso.

Vejamos agora a tradução de José María Pemán. Como categorizá-la? Além de categorizá-la de acordo com as categorias propostas por Bohunovsky (2019), pode-se ir além das funções sugeridas e julgar seu texto como promotor de uma ideologia.

5 Uma análise da tradução do *Auto da Compadecida* ao espanhol

Nesta seção, analisaremos a tradução do *Auto da Compadecida* ao espanhol, realizada por José María Pemán e publicada em 1965. Importante destacar que na primeira página da peça, abaixo do título e do autor do texto de partida (Ariano Suassuna), aparece "Adaptación de José María Pemán" (Pemán, 1965, p. 01), o que não nos parece fortuito. Apontar para uma "adaptação" sublinha um desejo do autor de justificar modificações profundas que empreenderá ao longo da peça. Ao mesmo tempo, parece sinalizar que o auto de Suassuna precisaria ser adaptado para ser encenado na Espanha. Não nos parece, a princípio, uma adaptação *performável*, portanto.

Em nossa análise, verificaremos como questões ideológicas, culturais, religiosas e raciais são desenvolvidas no processo de tradução de Pemán. Do mesmo modo, verificaremos o trabalho linguístico nessa adaptação entre duas línguas próximas, o português brasileiro e o espanhol peninsular, focando nas estratégias tradutórias lexicais e sintáticas.

Quadro 1 - Questões culturais/ religiosas.

PORtuguês	Espanhol
A COMPADECIDA Está bem, vou ver o que posso fazer.	LA COMPADECIDA Voy a ver lo que puedo hacer JUAN GRILLO
JOÃO GRILO, ao Encourado Está vendo? Isso aí é gente e gente boa, não é filha de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa.	¿Lo estáis oyendo? Esa es mujer de la familia, mujer de casa... ¡Nada de hijos de incubadora! Buena familia, como yo. Hija pobre de Joaquín y de Ana... Mujer de carpintero... Gente toda respetable.
MANUEL E eu, João? Estou esquecido nesse meio?	MANUEL Oye, Juan Grillo, ¿estoy excluido de la familia?

<p>JOÃO GRILO Não é o que eu digo, Senhor? A distância entre nós e o Senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada. (Ocorrendo-lhe a brincadeira.) Mas com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o sacristão.</p> <p>A COMPADECIDA Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene.</p> <p>MANUEL Que é que eu posso fazer? Esse aí era um bispo avarento, simoníaco, político...</p> <p>A COMPADECIDA Mas isso é a única coisa que se pode dizer contra ele. E era trabalhador, cumpria suas obrigações nessa parte. Era de nosso lado e quem não é contra nós é por nós.</p>	<p>JUAN GRILLO No es eso lo que digo... Pero la distancia con Vuestra Excelencia es muy grande... A ella la veo de la familia... A vuestra excelencia, sí, de la familia, pero como esos parientes se van a la capital y vuelven importantes y cargados de honores.</p> <p>LA COMPADECIDA Yo intercedo... por esas gentes. No los condenes.</p> <p>MANUEL ¿Qué puedo hacer? Ese era un secretario de curia, avariento, simoníaco, político. Pecados más graves por lo que él era.</p> <p>LA COMPADECIDA Sí... entiendo... Él agravaba sus propias faltas. Pero las agravaba por eso, porque estaba de nuestra parte... Era trabajador. Hombre de oficina... Pero también la oficina hace falta... No le vamos a agravar más, porque era de nuestra gente.</p>
---	---

Fonte: os autores.

De acordo com Paul Ricoeur (2017), tanto Marx como Feuerbach descrevem a religião como “um reflexo invertido da realidade”, isto é, “sujeito e o predicado são invertidos”, pois “Enquanto na realidade os seres humanos são os sujeitos que projetaram no divino os seus próprios atributos (os predicados propriamente humanos), o divino é de fato percebido pelos homens como um sujeito de que eles se tornaram os predicados.” (Ricoeur, 2017, p. 19). A religião se configura, pois, como o principal exemplo de “uma reflexão invertida da realidade”. Essa inversão, no *Auto da compadecida*, se dá ao transferir ao divino o papel de sujeito, tendo em vista, ao mesmo tempo, uma materialidade da práxis que precede a idealidade das ideias. Ou seja, a religião se conjuga ao atraso, aos problemas sociais brasileiros. O real, ou aquilo que nos parece real, não apenas é projeto na ficção, como se constitui à priori ao campo das ideias.

Na primeira tabela, selecionamos um diálogo entre a Compadecida (referência a Nossa Senhora), que dá nome ao auto, João Grilo, um de seus protagonistas e Manuel (referência a Jesus Cristo). Na primeira fala de João Grilo, a personagem destaca que a Compadecida não é “filha de chocadeira”, isto é, uma expressão brasileira que significa que todos conhecem o pai e a mãe. Há ainda um contraponto

entre ela e o próprio João, pois o protagonista afirma que ela não é como ele, pobre. No espanhol, o tradutor destaca um papel feminino típico de uma sociedade conservadora, optando por recriar a sentença com dois adjetivos para a mulher, “mujer de la familia” e “mujer de casa”, algo sem correspondência com o texto de partida.

A incursão de Manuel no diálogo também apresenta questões pertinentes. Na tradição espanhola é comum referir-se a Deus por meio do pronome “Tú”. Como em português temos um diálogo com tom formal e, consequentemente, o pronome de tratamento “o senhor”, o tradutor optou por exagerar na formalidade em espanhol, traduzindo o pronome de tratamento por “Vuestra excelencia”, criando uma relação com tons políticos ou até mesmo jurídicos com Deus. O mais curioso, no entanto, é a completa modificação praticada no fragmento seguinte: “Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada.”, traduzido como “A vuestra excelencia, sí, de la familia, pero como esos parientes se van a la capital y vuelven importantes y cargados de honores.”. A busca por qualquer correspondência é complexa e quase impossível. Há na fala de João Grilo um contraponto entre ser gente como ele – provavelmente pobre – e a falta de caráter. Embora haja uma força significativa na frase “eu não valho nada”, na tradução há uma troca de sujeito, destacando supostos parentes que voltariam cheios de honras. Ainda mais notável é a não tradução de “Mas com toda desgraça, acho que sou menos ruim do que o sacristão.”, que apresenta uma crítica contundente a um membro da igreja católica. O tradutor, nesse caso, não optou por qualquer adaptação, antes por retirar uma fala fundamental na peça e que demonstra a ideologia do autor.

Há na peça de Suassuna a presença marcante de uma Compadecida (Nossa Senhora), intercessora dos pobres. Destaca-se, outrossim, em seu discurso, o fato de a intercessão da Compadecida se dar porque os pobres “não têm ninguém por eles” e, consequentemente, não devem ser condenados. Quem deveria estar por eles? Uma hipótese seria a de que o Estado deveria cumprir o seu papel. Essa pode ter sido a leitura de José María Pemán, que preferiu focar na intercessão de Nossa Senhora e não no fato de o grupo estar desamparado também por outras esferas: “Yo intecedo... por esas gentes. No los condenes.”.

Na última fala desse diálogo, a Compadecida afirma que o bispo era do lado da Igreja, embora fosse avarento e político, e que cumpria suas obrigações. “E era

trabalhador, cumpria suas obrigações nessa parte. Era de nosso lado e quem não é contra nós é por nós.". A modificação mais uma vez é radical: "Era trabajador. Hombre de oficina... Pero también la oficina hace falta... No le vamos a agravar más, porque era de nuestra gente.". A Compadecida, na versão em língua espanhola, insere no bispo um adjetivo "de oficina"/"de escritório". Uma possível hipótese é a de que o tradutor inseriu no bispo um aspecto de trabalhador contumaz nos bastidores, não no ambiente clerical. No entanto, mais uma vez parece não haver reciprocidade com a sentença do texto de partida.

Nos próximos fragmentos que serão analisados, destaca-se a ideologia do texto de Suassuna e como o tradutor a desenvolve no texto de chegada. Não só o espaço do Sertão brasileiro é sublinhado, como os problemas desse *locus*, famoso pela desigualdade social e o abandono. No entanto, "[A ideologia] nunca é assumida em primeira pessoa; ela sempre é a ideologia de um outro qualquer", como afirma Paul Ricœur. "[...] a imaginação social é constitutiva da realidade social." (Ricœur, 2017, p. 17). A afirmação de Ricœur é importante porque sublinha o caráter imaginativo e social do componente ideológico. Ora, não em vão Suassuna escolhe um auto religioso para desenvolver conceitos que lhe pareciam pertinentes naquele momento. José María Pemán também traduz essa obra levando em conta a imagem de uma realidade social que será criada em solo espanhol. Seja como um projeto ou não, ao propor modificações substanciais no texto de chegada, a ideologia social, para além daquilo que é individual, é inevitável em qualquer processo tradutório. A ideologia de um texto literário e de sua tradução se exprime ao desestabilizar conceitos de autoridade, de dominação vigentes:

Esse lugar privilegiado de um pensamento ideológico se produz no político: é ali que se colocam as questões de legitimização. O papel da ideologia é tornar possível uma política autônoma, proporcionando os conceitos de autoridade necessários para que ela se torne sensata. [...] O papel da ideologia é legitimar a autoridade (Ricœur, 2017, p. 29).

A partir dessas considerações, vamos à segunda tabela, para verificar como José María Pemán desenvolveu questões de ordem ideológica em seu processo de tradução ao espanhol:

Quadro 2 - Questões ideológicas.

PORTUGUÊS A COMPADECIDA	ESPAÑOL LA COMPADECIDA
----------------------------	---------------------------

<p>João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.</p> <p>JOÃO GRILLO Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. (Chamando a Comadre à parte.) Não repare eu dizer isso mas é que o diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede o mais para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.</p> <p>A COMADRE Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?</p>	<p>Hijo, este fue un pobre como nosotros. Las dificultades le hicieron ladino, mañoso. Tuvo que defenderse de la dureza de todos. No lo condenes. Mándalo al purgatorio.</p> <p>JUAN GRILLO ¿Qué es eso del purgatorio, mi señora? ¿No ve que el diablo es por esencia negociante y sabe de regateos? Hay que salir por lo alto para impresionarlo... Pídame el cielo... Porque así, si hay rebaja, acabo en el purgatorio.</p> <p>LA COMADRE Aquí no se pasan las cosas como en la panadería... ¿O es que ya no se confía en su abogado?</p>
--	---

Fonte: os autores.

No primeiro fragmento do discurso da Comadre, em português lemos: “Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa.”. A terra do Sertão é descrita negativamente, em um destaque claro para o espaço. Na tradução, no entanto, os adjetivos são direcionados a João, que teve que “defenderse de la dureza de todos”. Nota-se como as referências ao *locus* tão peculiar, como o Sertão brasileiro, são completamente retiradas. Do mesmo, a consequência desse espaço pobre na constituição de João também é eliminada.

Na resposta de João Grilo, cujo destaque é a temática do purgatório, a referência ao caráter negociante do diabo é mantida em espanhol. Fica claro como uma referência negativa ao diabo pode ser mantida na tradução, sem grandes alterações. Entretanto, na resposta da Comadre, há uma alteração que sublinha o apagamento de qualquer referência ao Sertão e vemos, portanto, uma prática violenta, etnocêntrica (Venuti, 2021). “Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito!” O tradutor preferiu trocar a menção ao Sertão, central em toda a narrativa, pela “panadería”, ou seja, por uma padaria. É curioso pensar que o tradutor propositalmente tenha apagado a referência ao espaço central de todo o auto sacramental. A opção se deu pela fluidez, talvez levando em conta a natureza do texto oral, mas que acaba retirando o caráter estrangeiro do texto de partida. Dito de outro modo, ela não busca “uma abertura, um diálogo, uma hibridação, uma descentralização” (Berman, 2002, p. 5). Seguindo a teoria de Berman, temos aqui um exemplo claro de conduta antiética na tradução.

Finalmente, o último trecho que apresentamos é mais longo, porque traz uma série de aspectos relevantes no que diz respeito à cultura, raça e religião. Em outras palavras, verificaremos como questões caras no texto de Suassuna foram cotejadas no trabalho tradutório.

Quadro 03 - Questões raciais e religiosas.

PORUGUÊS JOÃO GRILLO Mas, espere, o senhor é que é Jesus? MANUEL Sou. JOÃO GRILLO Aquele Jesus a quem chamavam Cristo? MANUEL A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê? JOÃO GRILLO Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado. BISPO Cale-se, atrevido. MANUEL Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? [...] JOÃO GRILLO Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto. MANUEL Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um	ESPAÑOL JUAN GRILLO Jesús. MANUEL Eso. JUAN GRILLO Pero, aguarde... ¿qué Jesús?... Jesús, el de veras? MANUEL Sí... sí. El que llamaban Cristo. ¿Qué le ocurre? JUAN GRILLO Nada, señor... Pero, sin faltar al respeto..., yo me pensé que el Señor era algo menos tamadío de color. SECRETARIO ¡Cállese, atrevido! MANUEL ¿Por qué?... Cállese su señoría... ¿Con qué autoridad reprende a los otros? Su señoría fue un funcionario indigno de mi Santa Iglesia, mundano, autoritario, soberbio... Su tiempo ya pasó. Pudo aprovecharlo en hacer mucho bien. Le faltó la humildad y la generosidad de corazón. ¿Qué tiene que reprender a Juan Grillo porque me habló con cierta intimidad? [...] JUAN GRILLO ¡Bravo!... Habló lindo y elocuente. El color podrá no ser de lo más sabroso. MANUEL “Moito obrigado”, Juan Grillo... Yo naci blanco y judío como pude nacer negro o amarillo... ¿O piensan que hago remilgos, que soy un americano de Mississippi?
---	---

<p>preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?</p> <p>PADRE Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.</p> <p>ENCOURADO É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.</p> <p>PADRE Mentira! Eu muitas vezes batizei os pretos na frente.</p> <p>ENCOURADO Muitas vezes, não, poucas vezes, e mesmo essas poucas quando os pretos eram ricos.</p> <p>PADRE Prova de que eu não me importava com cor, de que o que me interessava...</p> <p>MANUEL Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João? Mas deixemos isso, sua vez há de chegar. Pela ordem, cabe a vez ao bispo. (Ao Encourado.) Deixe de preconceitos e fique de frente.</p>	<p>PADRE Yo, por mi parte, nunca tuve prejuicios raciales.</p> <p>ENCOURADO ¡Mentira! Bautizaba los meninos blancos antes que los negros.</p> <p>PADRE ¡Mentira! Muchas veces bauticé los negros primero.</p> <p>ENCOURADO Sí. Cuando los negros eran ricos.</p> <p>PADRE Lo cual demuestra que no miraba el color.</p> <p>MANUEL Sino el bolsillo... Ya hablaremos de eso, padre Juan. Por orden Primero el secretario de su ilustrísima. Y dejé de prejuicios de raza. No estamos en una comisaría de Harlem. (Al Encourado). Tú haz la acusación del secretario.</p>
--	---

Fonte: os autores.

O fragmento se destaca por introduzir questões raciais em um diálogo com Jesus Cristo, ou Manuel, que aparece como um homem negro. Com efeito, Suassuna joga com a representação habitual de Jesus Cristo como um homem branco, seguindo padrões europeus. Entretanto, a fala inicial que sublinha a surpresa de João Grilo já é completamente modificada: “Mas, espere, o senhor é que é Jesus?” é traduzido como “Jesús”, retirando o sobressalto inicial. O diálogo segue e a questão racial é mantida na tradução sem grandes modificações: “Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.”, cuja tradução resultou em “Nada, señor... Pero, sin faltar al respeto..., yo me pensé que el Señor era algo menos tamadiño de color.”

Após a intervenção do bispo (traduzido ao espanhol como secretário), mais uma vez há uma tradução que opta por um excesso de formalidade. “Você” é traduzido por “su señoría”. Também há uma modificação substancial no fragmento a seguir: “Sua obrigação era ser humilde porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer”, com destaque para a humildade, generosidade e

virtude que um religioso deve ter. A tradução “Pudo aprovecharlo en hacer mucho bien. Le faltó la humildad y la generosidad de corazón” retira a obrigação de um alto posto ter como característica a humildade. As modificações e elisões continuam.

Em um dos diálogos mais importantes da peça, Manuel repreende o preconceito racial de João Grilo, explicitando a palavra preconceito. A tradução não apenas não lança mão desse léxico, como exclui uma longa explicação sobre a origem de Jesus Cristo, baseada no cristianismo. De forma surpreendente, o tradutor começa a resposta com Manuel falando galego e eliminando uma reflexão mais profunda sobre preconceito de raça: “Moito obrigado”, Juan Grillo... Yo nací blanco y judío como pude nacer negro o amarillo... ¿O piensan que hago remilgos, que soy un americano de Mississipi?”. Na sequência o tradutor utiliza o vocábulo “prejuicio”/“preconceito” na fala do padre, o que não havia aparecido na fala de Jesus Cristo. Finalmente, há um breve diálogo em que se explicita o fato de que os padres se preocupam mais com o dinheiro do que com a raça das pessoas. Aqui a fala de Manuel mantém o “preconceito” racial, com a incursão de um elemento que remonta à luta pelos direitos da população negra nos Estados Unidos, na época em que atuava o ativista Martin Luther King Jr.: “Deixe de preconceitos e fique de frente”, traduzido como “Y dejé de prejuicios de raza. No estamos en una comisaría de Harlem.”.

6 Conclusão

Ao longo deste artigo nos propusemos a discutir a tradução do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna ao espanhol. A partir desse eixo central, refletimos sobre a própria constituição do teatro e – também – do auto brasileiro, para, em um segundo momento, discutir as peculiaridades da tradução teatral.

Ao longo de nossa análise ficou claro como a tradução empreendida por José María Pemán propõe diversas modificações ao texto de Suassuna, o que poderia apontar para um caráter criativo, inventivo, de recriação do texto de partida. No entanto, verificamos que as modificações propostas eliminam componentes culturais e linguísticos relevantes do texto de partida, fazendo com que o texto de chegada em diversos momentos não seja minimamente recíproco ao de partida, seja pelo apagamento de fatores culturais ou linguísticos. Dito de outro modo, nos parece fundamental que no processo de tradução literária prevaleça o caráter criador no

texto de chegada. No entanto, no novo sistema linguístico e *aqui e agora* em que haverá uma “sobrevida” do texto literário, o texto que surge não pode ignorar elementos fundamentais que constituem o texto de partida ou corre o risco de apagar elementos fundamentais da cultura do outro país.

THE ROGUES' TRIAL TRANSLATED INTO SPANISH: IDEOLOGY AND TRANSLATION UNDER DEBATE

Abstract: This article aims to discuss the translation process of *Auto da compadecida* (1955), by Ariano Suassuna, into Spanish. The work by José María Pemán in 1965, entitled *Auto de la compadecida*, presents several relevant aspects concerning the dialogue between Brazilian and Spanish culture. Based on Ricœur (2017), the ideology of the literary text and the possibilities that translation presents in the transposition of texts in different spaces and times are discussed. By comparing the text in Portuguese and its translation into Spanish, we will verify whether the modifications and adaptations proposed by the Spanish author point to a creative, inventive, and recreational character of the source text. Finally, we will briefly reflect on theatrical translation (Snell-Hornby, 2007) and the specificities of the auto sacramental, a genre that flourished especially in Iberian countries.

Keywords: Ariano Suassuna; translation; theater; ideology.

Referências

- AALTONEN, S. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon; Buffalo; Toronto; Sydney: Multilingual Matters, 2000.
- BASSNETT, S. *Reflections on translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2011.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Tradução: Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Avila, Eliana Lourenço de L. Reis e Glauca R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- BOHUNOVSKY, R. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.35, p. 129-148, 2019.
- CAMPOS, G. A alma-boa de Setsuan. In: ROCHA, D. da S. et al. *A tradução da grande obra literária: depoimentos*. São Paulo: Álamo, 1982.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2019.

FERNANDES, A. B. P. Between words and silences: Translating for the stage and the enlargement of paradigms. *Scientia Translationis*, Florianópolis, n. 7, p. 119-133, 2010.

FRUTOS CORTÉS, E. Introducción. In: CALDERÓN DE LA BARCA, P. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 1987.

GRIESEL, Y. *Welttheater verstehen*: Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege. Berlin: Alexander, 2014.

KLAFKE, M. F. *Heróis e coringas no palco*: o Teatro de Arena prega a resistência. 2016. 180 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MIRAVALLES, L. *Iniciación al teatro*: teoría y práctica. Madrid: San Pablo, 1998.

NORD, C. *Translating as a Purposeful Activity*: Functionalist Approaches Explained. Manchester: St Jerome, 1997.

OMAR, A. C. da S.; NASCIMENTO, C. J. A.; LIMA JUNIOR, C. N. de S. O Palhaço: visões sobre a composição da indumentária nas montagens do Auto da Comadecida pelo Studio Teatral (1957) e na Tchecoslováquia (1971). In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 65, Recife. *Anais* [...]. Recife: UFPE, 2013.

PEMÁN, J. M. *Auto de la compadecida*, de Ariano Suassuna. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1965.

PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REIS, L. A. *Fora de cena, no palco da modernidade*: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 2008. 457 f. Tese (Doutorado em Letras/Teoria da Literatura) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

RICŒUR, P. *A ideologia e a utopia*. Tradução: Thiago Martins e Sílvio Rosa Filho. São Paulo: Autêntica, 2017.

ROCHA, D. da S. et al. *A tradução da grande obra literária*: depoimento. São Paulo: Álamo, 1982.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J. *Fascismo y poesía en España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1982.

SANTOS, R. A. M. Traços residuais das décimas calderonianas no romanceiro popular do nordeste brasileiro, base do Auto da Comadecida. *Entrelaces*, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 70-81, jul. 2013.

SNELL-HORNBY, M. Theatre and opera translation. In: KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K. *A Companion to translation studies*. Clevedon; Buffalo; Toronto; Sydney: Multilingual Matters, 2007.

SUASSUNA, A. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

VENUTI, L. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução: Laureano Pellegrin, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: UNESP, 2021.

VICTOR, A.; LINS, J. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Recebido em 20/02/2025

Aceito em 27/11/2025

Publicado em 23/12/2025