

O PROCESSO DE RECRIAÇÃO DE UMA PEÇA DE SOYINKA PARA AUDIOLIVRO

Sílvia Maria Guerra Anastácio¹

Resumo

Traduzir a *Ópera Wonyosi*, 1977, do autor nigeriano Soyinka para uma mídia sonora é um trabalho que implica em escolhas. Este artigo busca articular, de um lado, as teorias da tradução aliadas às das mídias sonoras e, de outro, a metodologia da crítica genética, a fim de interpretar essas recriações. Nasceram novos textos performáticos, de autoria coletiva, pois, tecidos a várias mãos, provam ser o resultado de uma série de negociações que o dossiê genético será capaz de revelar.

Palavras-chave: Tradução. Audiolivro. Soyinka.

Abstract

Translate *Opera Wonyosi*, 1977, by the Nigerian author Soyinka for a media sound is a work that implies different choices. This paper conciliates translation theories and also those related to media sound, on one hand, and on the other hand, the methodology of the genetic criticism in order to interpret the new recreations. Other performative texts are born and collectively authored, since they result from a series of negotiations that the genetic dossier can reveal.

Key-words: Translation. Audiobook. Soyinka.

Esta análise propôs reflexões sobre a tradução intersemiótica da Ópera de Soyinka para uma mídia oral, considerando que o novo suporte demandaria um texto com características próprias, que facilitasse a comunicação com o ouvinte de um audiolivro. Privilegiou-se a teoria do 'Teatro invisível' de Stuart Street (2006) para nortear o estudo das mídias sonoras. Dentre as teorias de tradução, recebeu realce a do Escopo (2001), segundo a qual a situação do receptor do texto alvo deve ser privilegiada.

¹ Professora Titular do Departamento de Letras Germânicas da UFBA; Coordena o Projeto "Processo de criação de mídias sonoras a partir da tradução de textos em língua inglesa".

No caso da passagem de um texto escrito para audiolivro, a questão da autoria tem um relevo especial, considerando que o que se tem nessa nova tradução é uma autoria coletiva. O texto de base deste trabalho de Soyinka gerou traduções intersemióticas, que revelam ricos processos de trânsito entre mídias. Foi intenção deste trabalho recuperar o percurso de tais processos e, para isso, fazer recortes de aspectos instigantes dos manuscritos analisados.

A peça teatral em questão foi traduzida do inglês para o português no Departamento de Letras Germânicas da UFBA. Participaram do projeto de tradução integrantes do grupo de pesquisa PRO. SOM. Foi levado ao palco como Leitura Dramática, com a parceria da Escola de Teatro da UFBA, em setembro deste ano, 2010. A Leitura Dramática é uma etapa anterior à gravação do audiolivro, agora em fase de roteirização.

A *Opera Wonyosi* ou *Ópera da malandragem* conta a história da República centro-africana, que se tornou independente do domínio francês em 1960. Em 1966, as nações africanas enfrentaram uma série de golpes militares, que levariam à ditadura. É nesse cenário de violência política e corrupção que, em 1976, Bokassa declarou-se imperador.

Os temas da violência e da corrupção passam por todos os níveis da população, desde o imperador, que está às vésperas da sua coroação, até os mendigos. Na peça, o malandro Mack Navalha casa-se com a filha de Anikura, chefe dos mendigos e, a partir daí, se desenrola uma trama cheia de humor. No momento em que essa obra literária escrita salta para uma Leitura Dramática ou, posteriormente, para o audiolivro, essas performances vão “abrir” o texto impresso para uma série de probabilidades. Convém conceituar *performance*:

Toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou relembrado- dessa ação. [...] Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como tal mesmo quando a audiência é o próprio *self* (CARLSON, 2009, p. 15-17.)

Fica evidente a importância desse conceito de *performance*, tão ligado aos ritos, à exibição, em que o corpo assume um estatuto de destaque, em que o corpo é texto e fala. Entendendo que a voz é uma extensão do corpo, a tradução intersemiótica da peça africana de Soyinka, que saiu do papel para

ganhar vida no palco, convocou diversos sistemas semióticos. No audiolivro, os signos sonoros terão um destaque especial por serem capazes de criar determinados efeitos no receptor e gerar um sem número de imagens, referidas como filmes mentais. Assim, ao se fazer a tradução do texto, buscou-se não perder de vista a função que exerceria no pólo receptor, no caso, voltado para a oralidade. Dentre as teorias de tradução, seria oportuno convocar uma que privilegia o público alvo, a teoria do *Skopos*:

It reflects a general shift from predominantly LINGUISTIC and rather formal translation theories to a more functionally and socioculturally oriented concept of translation. [...] and, in particular, the function which the text is to perform in that culture (SCHAFFNER, 1995, p. 235).²

É a cultura do público alvo que se deve privilegiar na tradução para que a comunicação com o pólo receptor aconteça de forma mais fluida. Essa teoria pode dialogar com um dos recursos tradutórios discutidos por Venuti (1995), a domesticação. Para Venuti, a domesticação acontece quando se busca uma tradução mais transparente, em que o tradutor se apaga e apaga, também, traços da cultura do Outro. Segundo Venuti: “A ilusão da transparência é um efeito do discurso fluente para assegurar a fácil legibilidade ao se adotar o uso corrente, manter a sintaxe contínua e fixar um significado mais preciso” (1995, p. 1-2).

Quanto à forma como a peça de Soyinka, em português, faz o seu trânsito por outras linguagens, depende das escolhas de cada diretor, já que cada um reconfigura o texto, ao tempo em que o retoma para adaptá-lo a outra mídia. E como a arte performática tende a ser uma arte coletiva, vários foram aqueles que tiveram uma participação ativa nessa nova fase tradutória de Soyinka para o palco. A colaboração entre diretor e o resto da equipe aponta para o fato de que o texto teatral implica em que sejam levados em conta os elementos cênicos, que “coexistem com o texto desde o projeto inicial, embora de modo latente, não dito, até mesmo não dizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita” (GRÉSILLON, 1995, p. 282).

² Reflete uma mudança geral nas teorias da tradução, que deixam de seguir uma perspectiva predominantemente LINGUÍSTICA e formal para adotarem uma visão mais funcional e sociocultural. [...]e, em particular, também a função que o texto vai exercer naquela cultura (SCHAFFNER, 1995, p. 235).

Nessa etapa, roteirista, ator, técnico de som e até o tradutor podem ter uma participação na adaptação. Ainda segundo Grésillon, “a escritura teatral depara-se forçosamente com regras e critérios que não pertencem ao código escrito, mas àquele da encenação” (GRÉSILLON, 1995, p. 276). Quanto ao tradutor, ele faz uma “reescritura, já que toda tradução é uma reescritura” (*Ibidem*, p. 274); portanto, o tradutor é um co-autor da obra traduzida. Ainda sobre o processo de criação coletiva, Cecília Salles escreve:

Quando falo em coletivo, estou me referindo a formas de expressão artística cujas concretizações se dão, necessariamente, através do cruzamento de processos de diferentes artistas- um processo interferindo sobre o outro.

[...] Sempre haverá uma transformação na natureza das linguagens na passagem do texto para o palco feita pelo diretor- da palavra do texto para sua materialização na ação do palco (SALLES, 1995, p. 34-35).

Sob a produção do ator e professor Gideon Rosa, foram realizados quatro ensaios, na Escola de Teatro da UFBA, visando uma Leitura Dramática no Teatro Martim Gonçalves. Essa etapa é, portanto, anterior àquela do audiolivro. Como a peça de Soyinka tem um enredo complexo, com vinte e dois personagens, teve que receber cortes do diretor Paulo Dourado e de sua assistente Marcelle Pamponet. Elmir Mateus comentou:

Nos dois primeiros ensaios, os atores só liam o texto do jeito que estava. Mas demorou muito, o texto é muito grande, tem muitas situações, vários universos, uma trama complexa com muitos personagens e muitos lugares diferentes. Pode confundir o público. Na Leitura Dramática, é preciso criar núcleos para a platéia visualizar cada grupo.

Os universos aos quais ele se refere são núcleos que se formam em torno de: Anikura, chefe dos mendigos e dono da instituição “Teto para os sem teto”; Mack Navalha, líder dos *gangsters*; e o governo representado pelo cruel e violento Imperador Bokassa da República centro-africana. Trata-se de um texto da literatura pós-colonial, que expõe a situação da Nigéria e da República centro-africana, dois países que são ex-colônias, respectivamente inglesa e francesa, com profundas marcas dessa colonização européia; sabe-se que aqueles países tinham se tornado independente em 1960. Em 1976, Bokassa declarou-se imperador, estabelecendo um momento de terror na República centro-africana.

A onda de corrupção e violência daquele ditador sanguinário inspirou Soyinka a registrar o seu protesto através de uma bem humorada sátira social, mas que, nem por isso, deixa de expressar a indignação do autor. Esse protesto está presente no prólogo da peça, assinado no ano de 1980, em que Soyinka lamenta a condição sócio-histórica do seu país. Mas esse prólogo foi cortado da Leitura Dramática de Paulo Dourado. Mas fica claro que se trata de uma sátira social à força esmagadora do colonizador, dos ditadores, da corrupção naquela República centro-africana. Na apresentação, o mestre de cerimônias da peça de Soyinka fala:

DEE-JAY: Eu só quero me apresentar. Sou seu M.C.D.J. – Mestre de Cerimônias Disc-Jôquei. Ou simplesmente Dee-Jay. Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós já a chamamos de Ópera Marginal. Podem chamar de Ópera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um pouco de ação.³

O título de Soyinka remete a uma paródia dirigida ao poder constituído escrita pelo teatrólogo inglês, John Gay, *The Beggar's Opera* (1728) ou *A Ópera do Mendigo*. Esta, por sua vez, teria servido de inspiração para o autor alemão Bertold Brecht escrever a sua *Ópera dos 3 Vinténs* ou *The Three Penny Opera* (1928). Em 1978, Chico Buarque transpôs essa ópera para as favelas do R.Janeiro, em uma comédia musical; ele criou o personagem do malandro, João Alegre, em homenagem ao escritor inglês (REIS, 2009). “Ele é sambista, compositor e autor ficcional da peça, encena as feições positivas do malandro [...]: alegria, criatividade, argúcia, resistência, opressão, visão crítica do mundo” (OLIVEIRA, 1999, p. 16).

Dentro dessa rede de recriações, a adaptação da peça de Soyinka por Paulo Dourado (2010) para o cenário baiano foi mais uma releitura da tão festejada Ópera, cuja genealogia pode ser traçada até o século XVIII, com John Gay. O título da releitura baiana, *A Ópera da Malandragem*, dialoga, por sua vez, com o de Chico Buarque, *A ópera do malandro*. Afinal, coube-lhe

oferecer uma contribuição para o estudo do malandro, construção arquetipicamente brasileira ligada à representação de nossa identidade cultural [...] uma criatura intersticial, ambígua [...],

³ I'll just introduce myself. I'm your M.C.D.J.- Master of Ceremonies Disc-Jockey. Or Master of Ceremonies or Disc-Jockey. Or simply Dee-jay. Take your Choice. I'm hosting this show. One time we called it the Way-out Opera – for short, Opera Wayo. Call it the Beggars'Opera if you insist- that's what the whole nation is doing- begging for a slice of the action.

paradigmática de nosso mundo cultural: o malandro, substituto do poeta mendigo da peça inglesa (OLIVEIRA, 1999, p. 9).

Mas ao passo que Chico Buarque compôs a letra e a música de sua peça, Soyinka integrou canções de vários autores à sua obra, começando inclusive com uma música que se tornou famosa por Louis Armstrong. Este havia se apropriado de uma canção de Brecht-Weil “do his own”, traduzida por “canta-a em seu próprio estilo” (REIS, 2009, p. 182).

Já a *Ópera da Malandragem*, do diretor Paulo Dourado, se inicia com o Dee-jay atuando como mestre de cerimônias e abrindo a cena, com o ator Elmir, citado acima. Em entrevista, o ator comentou acerca da dificuldade de assumir o seu papel e como o desenvolveu:

No terceiro ensaio, foram introduzidas modificações para se entender melhor as falas, para reduzir o tempo de cada fala, mas sempre dando informações do que vai acontecer. Na minha parte, do Dee-Jay, achei que tinha de colocar ritmo nas falas; elas tinham que vir com rimas, no ritmo de rap, funk, arrocha, reggae e samba para ficar mais perto da platéia. Achei que ia ser difícil musicar o texto porque o texto traduzido não tinha esse gingado na fala. Por isso, eu tive que pensar em uma musicalidade que configurasse isso. Ouvi bastante Gabriel pensador e Marcelo D2, raps2 brasileiros. Marcelo faz um rap puxado para o samba, mais tradicional. Ouvir esses dois músicos ajudar o ator a musicalizar seu texto, a criar rima. Essas interferências do Dee-Jay estão no ar da cidade. Eu gostava do personagem, como eram só quatro ensaios, achei que seria difícil, que iria demandar muito trabalho em casa. Eu trouxe para os ensaios as modificações que fiz em casa e, como ninguém reclamou, acabou ficando no texto.

Pode-se perceber, aqui, a influência de músicos brasileiros contemporâneos no processo de criação do Dee-Jay. As quinze músicas do texto de Soyinka foram substituídas por ambientações ou quadros sonoros com ritmos considerados marginais; aliás, bem em sintonia com a literatura marginal, aludida logo no início da peça. Dentre eles, estão o rap, o funk, o arrocha e, finalmente, o reggae.

O Rap é um discurso rítmico; tem rimas e poesias, sendo originário dos EUA, no final do século passado; as falas do Dee-Jay são nesse ritmo, procurando ele sempre criar rimas para se dirigir ao público (DOURADO, 2010, p. 1). Já outro ritmo, o reggae, originário da Jamaica, tem a ver com o estilo de música tocado pelas bandas rastafari, de cadência melódica bem lenta; pode ser ilustrado, ainda na cena um, no momento da primeira fala de Anikura, chefe dos mendigos (*Ibidem*, p. 2-5). Quanto ao arrocha, originário da Bahia, é uma música considerada brega, romântica e sensual; pode ser ouvida na cena dois,

durante a união da personagem Polly com o chefe dos bandidos, Mack e foi feita em homenagem a ele (*Ibidem*, p.7-8; 12). O Funk, também originário dos músicos negros norte-americanos, tem um ritmo mais lento, repetitivo e que se presta à dança; é o momento, por exemplo, na cena oito, que todos cantam em coro “só os mendigos...”, seguidos por um som de percussão. Quando Anikura pede que digam qual o primeiro mandamento dos mendigos, todos respondem: “Aquele que mendiga, enrica...” e começam a cantar. Nessa cena de Soyinka, adaptada para o palco da Bahia, parodia-se a figura do professor universitário, em licença sabática, que está fazendo um curso com Anikura sobre a filosofia da mendicância (*Ibidem*, p. 43).

Além da adaptação de Paulo Dourado aproximar a *Ópera* de Soyinka da cultura baiana através das músicas que estão no ar da cidade, houve uma forte tendência à domesticação de palavras da cultura iorubá. Em uma atmosfera lúdica e solta, que se estabeleceu nos ensaios e foi levada à Leitura Dramática, até a veste *Wonyosi* apareceu domesticada, assimilada pela cultura alvo; passou a ser referida, na peça, cena cinco, como o abadá do chiclete (DOURADO, 2010, p. 22-24); trata-se de um tecido muito caro para se comprar na Bahia, comparado às vestes luxuosas nigerianas. Além disso, temas contemporâneos como assassinatos e questões políticas da atualidade foram trazidas para o palco.

A essa altura, o panorama nigeriano se diluiu, fazendo emergir uma forma transgressora, carnavalesca de lidar com os temas universais de poder e corrupção. Nessa quebra de paradigmas, tempos e espaços diversos pareciam se cruzar, dispostos lado a lado no palco, desafiando as regras da coerência e instaurando uma anarquia fértil. Dentro de tal perspectiva, abriu-se um espaço de produção mais aberto, em que a improvisação se misturou aquilo que foi ensaiado, na busca de ressignificar o texto teatral que inspirou essa *performance* (BROCKETT, 1988).

Após a adaptação da peça ser levada ao palco sob forma de Leitura Dramática, o próximo passo foi a elaboração de um roteiro para torná-la viável em audiolivro. Aquela performance, que se destinava a ser vista e ouvida, era ainda incompatível e de difícil compreensão para ser viabilizada através de uma mídia sonora. Se não fosse adaptada para a oralidade, seriam necessárias explicações prévias de um narrador que interrompesse e

explicasse a ação dramática. Esse recurso de narração, em se tratando de um “teatro invisível” para mídia sonora não seria, certamente, a opção mais adequada ao novo meio. Ao invés disso, o que se esperava era que a intensidade da emoção fosse diretamente expressa através de meios sonoros; através de som, ruído, música, silêncio e, para fazer o ouvinte “viajar” no texto, seria necessário criar cenários, quadros ou paisagens através de recursos sonoros ou da sonoplastia.

No radio drama funciona mais o diálogo que o narrador, com ou sem som de fundo. Além disso, no caso de histórias e peças teatrais, elas não devem ter mais do que seis a oito personagens para o ouvinte não se perder no texto e se confundir com as falas. Segundo Paulo Trócoli, essas foram são as etapas que teria que percorrer para fazer o seu roteiro do audiolivro:

1. *Storyline*, o resumo da história.
2. Argumento, a história em forma de conto.
3. Perfil dos Personagens, não mais de 8.
4. Escaleta ou montagem das cenas.
5. O áudio, que não deve ter mais de 50mn.

Essas etapas levam à construção de um “Teatro Invisível”, emoldurado por paisagens sonoras:

Quando o **teatro invisível** deu os primeiros passos, [...] sentiu-se a necessidade da presença da música como introdução [...]. Mais tarde, a passagem de tempo entre cada cena, fez nascer a “cortina musical”, o “separador” e, a exemplo do cinema, [...] apareceu a palavra “montagem” (STREET, 2006, p. 78).

O recurso da montagem é basilar na tradução intersemiótica que o roteirista Paulo Trócolis fez da peça de Soyinka. Nesse roteiro, a execução do bandido MacNavalha, prevista para o final da peça do autor nigeriano passa a figurar na cena de abertura da nova versão brasileira. Além dessa, outras soluções dadas pelo diretor Paulo Dourado na Leitura Dramática serão aproveitadas no audiolivro.

4. Considerações finais

Como se pode perceber, cada nova leitura de uma obra suplementa os textos anteriores, ressignificando-os e dando-lhes uma nova função no contexto para onde estarão inseridos. Isso porque cada lugar de fala reconfigura o texto, desconstruindo-o e abrindo-lhe novas perspectivas de

interpretação. Enfim, atualizando velhos temas. Essa obra teatral nigeriana, agora com novas roupagens, passou a se identificar com a cultura baiana do século XXI.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, B. *A Ópera dos três vinténs*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, v.3.
- BROCKETT, O. *The essential theatre*. N. York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.
- CARLSON, M. *Performance*. Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- GAY, J. *The beggars' opera*. London: Penguin Books, 1986.
- GRESILLON, A. "Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação". *In: Estudos Avançados*, 9 (23), Paris: ITEM, 1995, p. 269-285.
- HOLLANDA, C.B. *Ópera do malandro*. S.Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- OLIVEIRA, S. R. *De mendigos e malandros*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- REIS, E. "De mendigos, malandros e ditadores: *Opera wonyosi*, de Wole Soyinka". *In: FLORES, T., VILELA, A. (org.) Itinerários*. Homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.
- SALLES, C. "Diálogo na Crítica Genética". *In: Manuscrítica*, S. Paulo: Anna Blumen, 1992, n. 5, p. 29-35.
- SCHAFFNER, C. "Skopos theory". *In: BAKER, M., Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 2001. 235-239.
- SILVA, J. L. *Oralidade Mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica*. S. Paulo: Annablume, 1999.
- SOYINKA, W. *Opera Wonyosi*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- STREET, E. *O teatro invisível*. Lisboa: Artipol, 2006.
- VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.