



DOSSIÊ DRAMATURGIA E  
TRADUÇÃO

DISCUSSÕES SOBRE A TRADUÇÃO  
DE **LETTRE AUX ACTEURS** DE VALÈRE  
NOVARINA

**Maria da Glória Magalhães dos Reis**  
Universidade de Brasília  
Pós-graduação em Literatura – Pós-Lit

## RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a tradução (**Carta aos atores**. 1999) para o português de **Lettres aux acteurs** (1989) de Valère Novarina feita por Ângela Leite Lopes. A partir do conceito de “significância” trazido por Mário Laranjeira e Henri Meschonnic nas obras **Poética da tradução** (1999) e **Poétique du traduire** (1993) respectivamente, discutimos as escolhas da professora e tradutora e sugerimos traduções possíveis problematizando questões relacionadas ao ritmo, à respiração, às “agramaticalidades”, às recorrências fônicas e à oralidade do texto.

Palavras-chave: Poética da tradução, Texto dramático, Dramaturgias de expressão francesa

## RÉSUMÉ

*Cet article propose une réflexion à propos de la traduction (**Carta aos atores**. 1999) vers le portugais de **Lettres aux acteurs** de Valère Novarina faite par Ângela Leite Lopes. À partir du concept de "signifiance" apporté par Mário Laranjeira et Henri Meschonnic dans les œuvres **Poética da tradução** (1999) et **Poétique du traduire** (1993) respectivement, nous discutons les choix de l'enseignante-chercheur et traductrice et nous suggérons des traductions possibles tout en problématisant des questions liées au rythme, à la respiration, aux "agrammaticalités", aux récurrences phoniques et à l'oralité du texte.*

Mots-clés: Poétique de la traduction, Texte dramatique, Dramaturgies d'expression française

**P**or tradução compreende-se, de maneira geral, a passagem de um texto de uma língua para outra. Apesar do reducionismo de tal definição, pode-se levantar, a partir dela, as primeiras reflexões às quais me propus no presente trabalho. A primeira delas é em relação ao termo texto.

Mário Laranjeira classifica os textos que constituem o objeto da tradução em três blocos, de acordo com a sua natureza: texto *veicular*, *literário não-poético* e *literário poético*. Para Laranjeira, “cada um desses blocos tem um modo diferente de significar, devendo, portanto, ser tratado diferentemente pelo tradutor” (LARANJEIRA, 1995, p. 12). Na tradução de textos *veiculares*, prioriza-se o sentido, a precisão da transposição das palavras e frases, sendo o essencial o referente, o significado. Nos textos *literários poéticos*, o sentido não é prioritário, mas sim a maneira pela qual ele é produzido. O significante passa a ter, então, a mesma, ou maior, importância do que o significado. Essa forma de produzir o texto, que é particular a cada autor, é chamada por Mário Laranjeira e Henri Meschonnic, de “significância” ou “modo de significar”. A significância seria o modo peculiar de cada texto estabelecer a relação entre o significante e o significado, entre a forma e o conteúdo (LARANJEIRA, 1993, pp. 146,147)

No que diz respeito aos textos literários, nos quais o modo de significar é mais importante do que o sentido, insere-se o texto teatral, cuja tradução deve, além disso, levar em conta o seu futuro cênico e sua inscrição no corpo e na voz do autor.

A segunda reflexão, que nos propõe a definição inicial de tradução, é em relação ao conceito de língua. É corrente, na literatura sobre a tradução, o uso das expressões língua de partida e língua de chegada, porém, quando se usa

o termo “língua” é importante deixar claro se estamos nos referindo ao conjunto léxico, morfológico e sintático, ou à “língua” como “o sistema de linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos e o que eles fazem disso.”<sup>1</sup> (MESCHONNIC, 1999, p. 12). Mário Laranjeira propõe a expressão “língua-cultura” para não reduzir a língua ao seu aspecto lexical e gramatical.

Na tradução dos textos veiculares, fica claro que a unidade da língua está na *palavra*, como por exemplo, em uma lista de ingredientes de uma receita, ou na *frase*, como em um manual de instruções de uso de um aparelho eletrônico. Henri Meschonnic, ao abordar essa questão, diz: “Não é traduzir que é diferente para uma receita de caldo em pó, um artigo de física nuclear, um poema, um romance. É que a receita, o artigo, o poema, o romance, não estão na linguagem da mesma maneira. (p. 82)”<sup>2</sup> Na tradução do texto literário poético ou dramático a unidade deve ser o discurso, o conjunto do texto que carrega o “modo de significar” do autor. E nesse modo de significar “a organização da substância sonora tem implicações fundamentais” (LARANJEIRA, 1993, p. 19). Mário Laranjeira nos dá uma das chaves para que esse tipo de tradução, baseada no modo de significar, possa ocorrer: a tradução das “agramaticalidades”. Agramaticalidades, como o próprio nome já indica, são os desvios em relação à gramática, que é a base da significação. Para Laranjeira, “as agramaticalidades são um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível. (LARANJEIRA, 1993, p. 85)”

Neste artigo nos propomos a refletir sobre a tradução de *Lettre aux acteurs* do dramaturgo suíço Valère Novarina. No texto do autor, a agramaticalidade pode ser observada nos três componentes da gramática: o sintático, o semântico e o fonológico. Uma boa tradução, em vez de ver a agramaticalidade como um desvio, percebe-a como a marca do sujeito no texto. Para Mário Laranjeira, “um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta da tradução.” (LARANJEIRA, 1993, p. 127). Ao respeitar essas marcas, não traduzimos somente língua, mas sim discurso.

Henri Meschonnic desenvolve, de forma aprofundada, esses conceitos de língua e discurso, que, segundo ele, refletem uma transformação em relação ao pensamento sobre a linguagem. Para ele, o pensamento da linguagem “passou da *língua* (com suas categorias — léxico, morfologia, sintaxe) para o *discurso*, para o sujeito que age, que dialoga, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem.”<sup>3</sup> (MESCHONNIC, 1999, p. 13) — Essa inscrição do

1 “le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu’ils en font.”

2 “Ce n’est pas traduire qui est différent pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C’est la recette, l’article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière.”

3 “Elle (la pensée du langage) est passée de la langue (avec ses catégories — lexique, morphologie, syntaxe) au discours, au sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage.”

sujeito na linguagem vai determinar a oralidade do seu texto, o que implica no apagamento da dualidade forma / sentido. Essa oralidade, que faz com que um texto seja literário, é uma de suas formas de individuação e mostra-se através da sua prosódia, ritmo e significância.

Ressalta-se, então, que traduzir apenas língua, apenas sentidos, não satisfaz, de forma alguma, à necessidade de um texto literário em prosa, poesia ou teatro. Traduzir é mais do que passar um texto da "língua de partida" para a "língua de chegada", na qual os termos devem ser fiéis ao original e as marcas do tradutor, apagadas ao máximo. A tradução deve ser a do discurso, da oralidade, da significância do texto, de acordo com as marcas textuais do autor, sem ignorar que o tradutor também trará as suas, pois, como afirma Mário Laranjeira, "uma tradução só tem vida e valor próprios se for fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade e não uma simples translação de estruturas semântico- sintáticas" (LARANJEIRA, 1993, p. 124).

Se concebermos a tradução como tradução de discurso — cuja unidade é o texto — e não tradução de língua — cuja unidade é a palavra —, nossa preocupação, como tradutores, deve estar voltada para o ritmo do texto, para os efeitos causados pelo seu modo de significar. No intuito de realizar uma boa tradução deve-se recriar a significância do texto original, criando um outro que lhe seja "homólogo" (LARANJEIRA, 1993, p. 14). E esse trabalho deve ser realizado na cadeia dos significantes, de maneira a obter um modo de significar semelhante.

O conceito de uma boa tradução implica em um outro que é o de *fidelidade*. Deparamo-nos, então, com a questão explicitada por Henri Meschonnic: fidelidade a quê? Para Meschonnic, a fidelidade deve ser, em primeiro lugar, ao "dualismo da forma e do sentido"<sup>4</sup> (MESCHONNIC, 1999, p. 89). Para Mário Laranjeira, ela é dinâmica:

É a resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se. As tensões entre autor e tradutor, língua-cultura de partida e língua-cultura de chegada, texto original e texto traduzido sempre existirão. Eliminar tais tensões não é o escopo a que a tradução deve visar em nome da fidelidade. Há que se tentar, antes, trabalhar essas tensões para obter, como já foi dito aqui, um texto homólogo, não um texto subalterno. (LARANJEIRA, 1993, p. 123)

A ideia de um texto subalterno está ligada ao apagamento do tradutor, que acontece quando se quer dar a impressão de que a tradução não é tradução, mas sim a ilusão do natural. Esse tipo de fidelidade, que busca um texto que

pareça natural, leva a “apagar todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, apagar as distâncias de tempo, de língua e de cultura” (MESCHONNIC, 1999, p. 20), servindo de alibi para a criação de *formas aberrantes* de tradução. Henri Meschonnic cita cinco dessas formas:

- a) A supressão ou omissão de uma palavra ou grupo de palavras. Na prática isso se manifesta através das operações de tirar, aliviar ou omitir as repetições.
- b) Os acréscimos, quando a tradução tenta explicitar o original, pecando pelo excesso, acrescentando o que parece indispensável.
- c) Deslocamentos, quando se muda a ordem das palavras, de grupo de palavras, frases, parágrafos.
- d) Não-concordância ou anti-concordância (MESCHONNIC, 1999, p. 97)- desmembrar a concordância, “para fazer francês”, ou no caso presente, para parecer português, com a intenção de corrigir o autor.

Para que uma tradução seja fiel, todas essas aberrações devem ser evitadas e a tradução deve ser feita priorizando a oralidade do texto, a sua marca rítmica. A fidelidade, para Meschonnic, “não se contenta com uma confrontação termo a termo” (MESCHONNIC, 1999, p. 57). Em uma confrontação entre texto original e tradução pode acontecer de, ao sermos fiéis ao discurso, não o sermos em relação à língua. Mário Laranjeira diz que “não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na tradução do poema, infidelidades no nível estritamente semântico, como condição para se manter o poético na reescritura.” (LARANJEIRA, 1993, p. 126)

Poder-se-ia, então, afirmar, como Antoine Vitez, que é preciso “escolher a sua infidelidade” (BANU, 1996, p. 46)? Para Vitez, o tradutor vive permanentemente entre a “*sous-traduction*” [sub-tradução] e a “*sur-traduction*” [super-tradução]. “Sub-tradução” é quando o tradutor “não ousa tomar com sua própria língua a liberdade que o autor toma com a dele; ele tem medo de parecer bobo, ou que lhe digam que escreve mal. Então, mais ou menos conscientemente, ele traduz alguém do texto original; o sentido aparente é o mesmo, mas o estilo fica enfraquecido.” (BANU, 1996, p. 46) Já por “super-tradução”, “ele [o tradutor] vê no texto original mil maravilhas nas quais não se pensou ao escrever e as traduz.” Vitez acredita que traduzir sem ser *sub* ou *super* é impossível, então, é preciso escolher a infidelidade: ao sentido ou ao estilo.

Escolher a sua infidelidade ou a sua traição? É conhecido o adágio “*traduttore traditore*” [tradutor traidor]. Para Meschonnic, a maior traição que se pode cometer em relação à literatura é tirar-lhe o que faz com que ela seja literatura, isto é, a sua escrita (MESCHONNIC, 1999, p. 87). O primado do discurso e do ritmo é o que determina o modo de significar do texto, assim sen-

5 “*Il faut choisir son infidélité*”

6 “*n’ose pas prendre avec sa propre langue les libertés que l’auteur prend avec la sienne ; il a peur d’avoir l’air bête, ou qu’on lui dise qu’il écrit mal. Alors, plus ou moins consciemment, il traduit en retrait du texte original ; le sens apparent est le même, mais le style est affaibli.*”

do uma boa tradução é aquela que “traduz não o que as palavras dizem, mas o que elas fazem.” (MESCHONNIC, 1999, p. 55). Esta é a tarefa do tradutor, a de recriar a impressão estética, o mesmo efeito criado pelo poeta, essa recriação só pode ser feita indo além do sentido, conciliando-o com a forma. O primado do ritmo no discurso é a oralidade, não como sinônimo do falado, mas sim como uma propriedade tanto do escrito quanto do falado. Todo texto tem a sua oralidade, que é o movimento pessoal que o autor dá ao texto. Meschonnic dá o exemplo de Proust, que possui sua própria oralidade, a subjetividade do ritmo da sua escrita. Estando os conceitos de oralidade e literatura tão estreitamente relacionados, a boa tradução é aquela que trabalha a oralidade do texto.

É traição, então, quando o tradutor busca o natural, tentando “corrigir” o autor, explicitar o que ele quer que continue implícito, explicar o que deve ser “presentido”. É o que afirma Valère Novarina, em entrevista para a revista **BARCA!**, falando sobre a tradução de seu texto *Lettre aux acteurs* para o espanhol:

Toda a dificuldade da tradução era deixar presentir essa palavra-fantasma sem mostrá-la. Se você detalhar as coisas de maneira gramatical, palavra por palavra, tudo desmorona — pois tudo é ligado por coisinhas de nada, por organizações de matéria imperceptível.<sup>7</sup> (**BARCA!**, 1998, p. 5)

Em um tipo de texto como o de Valère Novarina, o “natural” que pretende explicar tudo, que pretende suprimir as diferenças, como se a diversidade fosse um mal em si, é o maior traidor do original. A preocupação de fazer com que a tradução soe “natural” provoca o apagamento da alteridade. A intenção de reproduzir um realismo no texto traduzido mata a alteridade. A criação do natural reduz todas as línguas à mesma, todos os discursos ao mesmo, sem se deixar habitar pelo discurso do outro. Na boa tradução não pode haver o apagamento das diferenças, é preciso mostrar que o texto vem de outro lugar e de outra época, é preciso sublinhar a distância. Em suma, uma boa tradução é a que funciona como um texto e que atinge sua própria literalidade, com as marcas do sujeito-tradutor e as marcas do sujeito-autor, e que mantenha uma interação entre identidade e alteridade.

Observamos que uma boa tradução deve, então, ser uma obra homóloga ao original. Antoine Vitez, partindo do pressuposto de que a tradução já é uma obra literária verdadeira, vai ainda mais longe no que diz respeito ao texto teatral, “uma grande tradução, porque ela é uma obra literária verdadeira, já contém a sua encenação. Idealmente, a tradução deveria comandar a encenação, e não o inverso.”<sup>8</sup> (BANU, 1996, p. 20). Percebe-se, então, que na

7 “Toute la difficulté de la traduction était de laisser pressentir ce mot fantôme sans le montrer. Si vous détaillez les choses de manière grammaticale, mot à mot, tout s’effondre — car tout tient par des riens, par des agencement de matière imperceptible.”

8 “Une grande traduction, parce qu’elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l’inverse.”

tradução do texto teatral, um novo elemento sobe ao palco: a *encenação*. Nas “*Sixièmes Assises de la Traduction Littéraires*” (Arles – 1989), em que esse tema foi abordado, vários tradutores e dramaturgos discutiram as especificidades do texto teatral e as formas de lidar com elas na sua tradução.

Jean-Michel Déprats, responsável pela tradução para o francês de toda a obra de Shakespeare e coordenador das “*Sixièmes assises*” entende que a tradução não contém a fórmula da encenação, no entanto, ela deve permitir a encenação, ou melhor, várias possibilidades de encenação (CAMOIN, 1990, p. 73). A tradução não pode reduzir a polissemia original do texto, fechando as possibilidades. Pelo contrário, deve guardar as ambiguidades, manter o enigma, deixando a tradução tão aberta quanto o original, de forma a possibilitar as várias leituras. Todos os participantes dos debates consideraram a oralidade como o principal critério de uma boa tradução, como pode ser observado nos depoimentos de Bernard Lortholary e Philippe Ivernel, ambos tradutores da obra de Brecht para o francês.

Bernard Lortholary afirma: “Da minha parte, sou tradutor e no momento em que traduzo também um texto de teatro, quero, em primeiro lugar fornecer às pessoas de teatro a tradução mais exata e a mais eficiente oral e cenicamente”. Continua dizendo que traduz o texto e não a encenação, mas que quando o faz imagina “a palavra encarnada publicamente em cena”. Muito embora saiba que isso faz com que a tradução seja diferente de um texto destinado a uma leitura silenciosa, diz utilizar o mesmo procedimento em outros textos que não os teatrais – “em todos os textos nos quais a conotação vale, provavelmente, mais do que a denotação, nos quais a respiração e o ritmo são tão importantes quanto a lógica intelectual.” (CAMOIN, 1990, pp.: 19,20).

Para Philippe Ivernel, sua tarefa como tradutor é “traduzir para o teatro”, isso significa “para uma temporalidade, para uma cenografia, para uma respiração, para um ritmo.”<sup>10</sup> (CAMOIN, 1990, p. 22)

Observamos que a posição dos dois tradutores não difere dos conceitos desenvolvidos por Mário Laranjeira e Henri Meschonnic. Percebemos que os conceitos de “significância”, “modo de significar”, “oralidade” estão estreitamente ligados aos conceitos de “respiração” e de “teatralidade” de um texto. Os termos “respiração” e “teatralidade” aparecem de forma abundante em toda a bibliografia sobre o texto teatral. Aproveitamos aqui para começar a esclarecer esses dois conceitos que voltarão repetidas vezes no decorrer do trabalho. Antoine Vitez, por exemplo, usa o termo “*souffle*” [“sopro ou fôlego”] e diz que o “texto de Molière indicava sua respiração, sua sintaxe sendo determinada pela brevidade do sopro”<sup>11</sup> (BANU, 1996, p. 15). Vitez propunha-se, tanto no seu trabalho de encenador como na tradução de textos, a encontrar

9 “*Pour ma part, je suis traducteur et lorsque je traduit également un texte de théâtre, je veux d'abord fournir aux gens de théâtre la traduction la plus exacte et la plus efficace oralement et scéniquement.*” “*la parole incarnée publiquement sur scène*”, “*dans tous les textes où la connotation vaut sans doute plus que la dénotation, où la respiration et le rythme sont tout aussi important que la logique intellectuelle.*”

10 “*Traduire pour le théâtre*” “*pour une temporalité, pour une scénographie, pour une respiration, pour un rythme.*”

11 “*le texte de Molière indiquait sa respiration, sa syntaxe étant déterminée par la brièveté du souffle.*”, p. 16 “*ce mouvement secret*” “*mettre les pas dans les pas des autres*”

esse “movimento secreto”, esse ritmo do original, e chamava esse processo de “colocar o passo no passo dos outros.”

Na revista **EUROPE**, no número especial sobre a obra de Valère Novarina, atores e diretores usaram a palavra “respiração” como uma das chaves para a apreensão do texto teatral. Na entrevista de Roséliane Goldstein, atriz e esposa de Novarina, afirma

a respiração é capital para um autor dramático; fora dela, ele não existe. Tudo se faz ao bel prazer do sopro, falar, representar um papel, viver... Também, para um ator, convém encontrar a partir da respiração certa de um texto, a da personagem. E a busca dessa respiração, a cada nova experiência, impõe uma maneira diferente de operar. Um texto de Garnier ou de Corneille, não se ‘respira’ como se ‘respira’ um texto de Valère Novarina<sup>12</sup> (EUROPE, 2002, p. 73).

Claude Buchvald, na mesma revista, também utiliza o termo sopro, para falar do texto

Acredito efetivamente que se o corpo do ator não for atravessado pelo sopro do autor, se não houver transfusão que se opere, de ritmo cardíaco a ritmo cardíaco, de sopro a sopro, de pulsação a pulsação, um estado de falta se instala (...) É um trabalho bastante físico, o de respirar um texto, como de nadar até perder o fôlego.<sup>13</sup> (EUROPE, 2002, p. 81).

Para Valère Novarina, tanto no trabalho do autor quando do ator “o essencial é respiração” e, ainda, “em volta de nós, as palavras não são vazias, elas são cheias demais: não suficientemente respiradas, não suficientemente colocadas em movimento, não suficientemente esvaziadas pelo *espírito da respiração*.<sup>14</sup>” (EUROPE, 2002, p. 175).

Tudo o que Roséliane Goldstein, Claude Buchvald e Valère Novarina falam a respeito do ator, pode se adaptar ao tradutor, que deve também descobrir o sopro, a respiração do texto, através de um deixar-se habitar por ele. Mário Laranjeira, em seu livro, dá um exemplo desse processo ao dizer, citando Guilherme de Almeida e sua experiência em tradução poética: “Tomar um poema, mirá-lo e remirá-lo, absorvê-lo para depois — às vezes muito depois — representá-lo em outra língua, autônomo, eis a única operação idiomática possível em poesia” (LARANJEIRA, 1993, p. 36). Para Laranjeira, esse exemplo mostra que a tradução pode ser “vida e enriquecimento, e nada tem a ver com a frustração e a castração do tradutor que se apaga e se anula diante do autor e do original.”

**12** “La respiration est capitale pour un auteur dramatique ; hors d'elle, il n'existe pas. Tout se fait au gré du souffle : parler, jouer un rôle, vivre... Aussi, pour un acteur, il convient de trouver à partir de la juste respiration d'un texte, celle du personnage. Et la quête de cette respiration, à chaque nouvelle expérience, impose une manière différente d'opérer. Un texte de Garnier ou de Corneille, on ne le 'respire' pas comme on 'respire' un texte de Valère Novarina”

**13** “Je crois effectivement que si le corps de l'acteur n'est pas retraversé par le souffle de l'auteur, s'il n'y a pas de transfusion qui s'opère, de rythme cardiaque à rythme cardiaque, de souffle à souffle, de pulsation à pulsation, un état de manque s'installe (...) C'est un travail très physique que de respirer un texte, comme de nager à perdre haleine”

**14** “L'essentiel c'est la respiration” “Autour de nous, les mots ne sont pas vides, ils sont trop pleins: pas assez respirés, pas assez mis en mouvement, pas assez vidés par l'esprit de la respiration”

Quanto a esse conceito de sopro, de respiração, Jean-Michel Déprats utiliza ainda o termo *pneuma*<sup>15</sup> e explica: “De uma certa maneira, o que tenho para expressar sobre o dizer teatral é apenas um comentário dessa noção de sopro, de respiração, que é o guia do tradutor de teatro confrontado a múltiplas exigências contraditórias ou incompatíveis: traduzir o sentido, o ritmo, a ordem das palavras, a poesia etc.” (CAMOIN, 1990, p. 75) — em suma a teatralidade do texto. Esse conceito de teatralidade também foi muito discutido nas “Sixièmes assises” em uma mesa redonda intitulada “Texto e teatralidade” (CAMOIN, 1990, p. 69-93). Para Jean-Michel Déprats, em relação ao texto dramático, existem dois tipos de teatralidade, a *oralidade* e a *gestualidade*: “a teatralidade, para mim, é, em primeiro lugar, uma dimensão de oralidade.(...) um ato sonoro ou oral, um movimento da voz<sup>17</sup>”. Logo em seguida, dá exemplos dos textos de Shakespeare, cujos aspectos de oralidade são: “a ordem das palavras, os efeitos aliterativos, o número de palavras<sup>18</sup>” (CAMOIN, 1990, p. 77). A teatralidade da gestualidade, para Déprats, não é observada somente nas indicações cênicas (rubricas), mas também no gesto específico da própria frase, que muitas vezes pode não estar vinculado às indicações cênicas. Uma pausa, uma respiração, um olhar que, mesmo não estando contidos na rubrica, podem ser criados, a partir da própria réplica, de sugestões implícitas de atitude física, inscritas nos interstícios do texto. (DEPRATS, 2002, p. CIX)

Assim como a tradução de um poema deve ser um poema, como afirmam Henri Meschonnic e Laranjeira, a tradução de uma peça de teatro deverá também ser uma peça de teatro, contendo, dessa forma, o seu paradoxo texto/representação. Para que isso aconteça entendo que o tradutor deva ter uma sensibilidade especial para esse tipo de texto e também alguma vivência na área, ou ainda, experiência ideal, que ele possa ouvir a palavra na boca dos atores, o que, ao meu ver, é o teste final de uma boa tradução teatral. Antoine Vitez, ao realizar suas traduções, pedia aos atores que as lessem em voz alta, para poder perceber melhor o tom, as sonoridades, para identificar as assonâncias, as aliterações, a frequência de certas consoantes (BANU, 1996, p. 50). Tudo isso com o objetivo de criar um texto que possua as marcas do autor e do tradutor e que não seja “uma transparência anônima, o apagamento e a modéstia preconizada pelo ensino dos profissionais<sup>19</sup>” (MESCHONNIC, 1999, p. 85).

Henri Meschonnic afirma que os textos científicos e técnicos diferenciam-se pela sua terminologia, então, o tradutor, além de ter o domínio das duas línguas, deve ter, para traduzir esses textos “uma competência na matéria tratada, no referente. Um químico para traduzir química.” “Mas”, continua Meschonnic, “para a literatura, o critério é somente filológico: conhecer as duas línguas, de chegada e de partida.” Para o autor isso é uma “estranha con-

**15** Usado também por Valère Novarina como será visto nas reflexões sobre a tradução do texto *Lettre aux acteurs*.

**16** “ce que j'ai à exprimer à propos du dire théâtral n'est qu'un commentaire de cette notion de souffle, de respiration, qui est le guide ultime du traducteur de théâtre confronté à de multiples exigences contradictoires ou incompatibles: traduire le sens, le rythme, l'ordre des mots, la poésie, etc.”

**17** “La théâtralité est, donc, pour moi, d'abord un certain type d'oralité, un acte sonore ou oral, un mouvement de la voix.”

**18** “L'ordre des mots, les effets allitératifs, le nombre des mots.”

**19** “une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels.”

tradição, que em nossa sociedade, ao mesmo tempo sacraliza a literatura e a trata simplesmente como língua.<sup>20</sup> (MESCHONNIC, 1999, p. 83). Será, então, que um tradutor de romances deve ser um romancista? O de poesia, um poeta? O de teatro um dramaturgo ou um diretor?

Para Déprats, a tradução do texto teatral é uma atividade mais dramaturgicamente do que linguística (DEPRATS, 2002, p. CIII), pois, entre a linguagem do original e a da tradução intervém uma terceira que é a linguagem dramática. Linguagem esta que envolve o paradoxo que lhe é inerente entre texto e encenação. Será esse paradoxo, que dirige o trabalho do tradutor do texto teatral, que abordaremos no capítulo seguinte.

Valère Novarina é um autor cuja escrita não se limita a um gênero único. Em seu trabalho, não opõe a forma teatral à livresca, (EUROPE, 2002, p. 162) apesar de alguns de seus livros, como **Le Discours aux animaux**, terem sido publicados e depois adaptados, pelo próprio autor, para a cena<sup>21</sup>. No entanto, na medida em que seu trabalho foi amadurecendo, como afirma o próprio autor, percebeu que não escreve necessariamente “*pour le théâtre*” [“para o teatro”] mas “*vers le théâtre*” [“na direção do teatro”] (EUROPE, 2002, p. 80). Não qualquer tipo de teatro, mas um teatro que ele chama de “poesia ativa” na qual as palavras devem, como objetos, habitar o corpo, os buracos, o que “falta” nos atores. Como esse deixar-se habitar pelo texto não é uma tarefa fácil, Valère Novarina escreveu **Lettre aux acteurs**, no período de montagem da peça **L’Atelier volant**, para ajudar os atores no trabalho de representação da peça. Originalmente, **Lettre aux acteurs** não foi escrita para a cena, porém, paradoxalmente, é um de seus textos mais traduzidos e montados, o que motivou, em parte, a sua escolha para o presente trabalho, já que outros textos do autor são tidos como “intraduzíveis”. O que, com certeza, não é verdadeiro, pois, cada vez mais, espalham-se pelo mundo traduções de sua obra.

Como, então, abordar um texto, cujo autor é considerado “intraduzível”? Antoine Vitez, Henri Meschonnic e Mário Laranjeira falam dessa impossibilidade de traduzir. Antoine Vitez afirma: “Não se pode traduzir e, no entanto, somos obrigados a isso” e, mais ainda, “É dessa impossibilidade que eu gosto. (...) Somos convocados pelo tribunal do mundo a traduzir. É quase um dever político, moral, esse determinismo à necessidade de traduzir as obras.<sup>22</sup>” (BANU, 1996, p. 49). Para Henri Meschonnic, “Escrever é dizer o indizível. Fazê-lo. Traduzir é traduzir o intraduzível<sup>23</sup>” (MESCHONNIC, 1999, p. 397). E, para Mário Laranjeira, “Assim como é função da poesia ‘dizer o indizível’, é função do tradutor de poemas ‘traduzir o intraduzível’<sup>24</sup>” Muito embora partamos de uma impossibilidade, nosso trabalho é o de descobrir o prazer

20 “une compétence dans la matière dont il s’agit, dans le référent. Un chimiste pour traduire de la chimie. Mais pour la littérature, le critère est seulement philologique : connaître les deux langues, de départ et d’arrivée” “Étrange contradiction, qui dans notre société à la fois sacralise la littérature et la traite simplement comme de la langue.”

21 Publicada sob o título **L’Inquiétude**, em 1993, P.O.L.

22 “On ne peut traduire et pourtant on y est obligé” “C’est cette impossibilité que j’aime. (...) On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C’est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire les œuvres.”

23 “Écrire, c’est dire l’indicible. Le faire. Traduire, c’est traduire l’intraduisible.”

24 LARANJEIRA, Mario. **Poetas de França hoje – 1945-1995**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, contra-capá.

de mergulhar em um texto de língua estrangeira e tentar encontrar, em nossa língua, todas as possibilidades e equivalências sonoras e de sentido para criar um texto homólogo ao original.

A tradução do texto *Lettre aux acteurs* já foi publicada no Brasil pela professora Ângela Leite Lopes, a tradução além de ser um *texto*, no sentido de obra literária escrita, funciona muito bem no palco, como pôde ser comprovado durante leitura dramática que ocorreu no SESC — Pinheiros, na Mostra de Dramaturgia Contemporânea, em junho de 2002. Temos a intenção de discutir a tradução de Lopes, visando mostrar, como diz Antoine Vitez, que temos sempre uma gama de possibilidades e que “a tradução não pode sonhar com o absoluto do texto, ela deve gozar da liberdade das variantes<sup>25</sup>” (BANU, 1996, p. 15).

*Lettre aux acteurs*, mais do que uma carta, como o próprio título já diz – o plural “acteurs” já sugere uma carta aberta —, é também um manifesto no qual o autor aproveita para colocar a sua visão do teatro, da dramaturgia, da encenação e do trabalho do ator, contra o teatro tradicional e a crítica teatral. O texto não tem nenhuma marca tipográfica característica da dramaturgia, não possui a divisão tradicional entre diálogo e rubrica, podendo tanto ser identificado como monólogo, quanto como rubrica — já que pode ser considerado como uma longa indicação cênica da peça *L’Atelier volant*. No texto *Lettre aux acteurs*, não existem personagens, apenas o autor que fala por meio da voz do ator. Evidentemente, a peça não conta uma história, não existe uma ação e, em relação ao tempo/espço, acontece no aqui-agora, estabelecendo uma comunicação direta entre autor-ator-público. Novarina diz que o texto foi escrito

contra a ideia de trabalho no teatro, contra a encenação, contra o encenador que trabalha, que se acha o autor do espetáculo; por um retorno ao ator, que representa. Por um retorno a essa experiência do vazio que é, de ser ator. O ator é o que carrega o vazio. O que age levando o vazio em si, um homem esburacado. O que age porque leva o vazio em si.<sup>26</sup> (FUROR, 1982, p. 7)

O conteúdo de seu texto tem uma relação estreita com a forma de sua escrita, que é também esburacada, lacunosa, repleta de rupturas. O texto *Lettre aux acteurs* é dividido em dezesseis blocos — como se fossem cenas ou atos — de tamanho irregular, aparentemente separados por temas. Ao primeiro poderíamos dar o título **A respiração**, depois, **Os buracos**, *L’Atelier volant*, **Os empregados**, **Dona Boucot**, **O teatro – diretores**, **O teatro – atores**, **O público**, **O ensaio**, **O autor**, **O texto**, **O corpo do ator**, **A palavra do ator**, **O jogo do ator**, **O corpo e os órgãos**, **Um novo corpo**. No primeiro bloco e no início do segundo estão todas as chaves para a leitura do texto e também para a identificação

25 “La traduction n’a pas à rêver de l’absolu du texte, elle doit se réjouir de la liberté des variantes.”

26 “La *Lettre aux acteurs* a été écrite contre l’idée de travail au théâtre, contre la mise en scène, contre le metteur en scène qui travaille et qui se croit l’auteur du spectacle ; pour un retour à l’acteur qui joue. Pour un retour à cette expérience du vide que c’est, d’être acteur. L’acteur est le porteur du vide. Celui qui agit en portant le vide en lui, un homme troué. Celui qui agit parce qu’il porte le vide en lui.”

das principais marcas textuais que dirigiram nossas reflexões sobre a tradução. Abaixo, a transcrição da passagem com as respectivas traduções, de Ângela Leite Lopes (A.L.L.) e minhas (M.G.M.R.).

V.N.: *"J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques.*

*Les points, dans les vieux manuscrits arabes, sont marqués par des soleils respiratoires... Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.*

*Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole." p. 1*

A.L.L.: "Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos.

Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinalados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, do ponto de lado depois de correr.

Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra." p.: 7

M.G.M.R.: "Escrevo pelas orelhas. Para os atores pneumáticos.

Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, são marcados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear, não quer dizer deslocar o ar, berrar, inflar, mas ao contrário ter uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastar tudo antes de inspirar novamente, ir até onde o fôlego acaba, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada que a gente leva depois da corrida.

Boca, ânus. Esfíncter. Músculos arredondados fechando nosso tubo. A abertura e a fechadura da palavra."

Num primeiro momento partiremos da análise dessa primeira parte para depois, pouco a pouco, darmos exemplos do restante do texto.

"*J'écris par les oreilles*". Essa primeira frase já nos abre os sentidos para uma leitura polissêmica. A escolha da preposição "par" em francês, inesperada e surpreendente, provoca no leitor/espectador/tradutor uma ruptura em relação à língua padrão: quem escreve, o faz "avec" ["com"] e não "por" algo. Escrevo com a caneta, com a mão etc. Esse "desvio da norma externa", que pode ser fruto da marca pessoal do sujeito, para Mário Laranjeira, "constitui a base do poético" (LARANJEIRA, 1993, p. 89) e é "um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível" (LARANJEIRA, 1993, p. 85) ou seja, não no nível referencial, mas num nível simbólico. Minha proposta de tradução foi: *Escrevo pelas orelhas*. A escolha da preposição *por* pode surpreender, mas a preposição no original não é menos surpreendente. É o que Henri Meschonnic chama "traduzir pela alteridade, pelo discurso". Meschonnic ilustra essa afirmação pelo exemplo seguinte, retirado de sua tradução do livro de Jonas:

Há duas maneiras de expressar *dizer à*. Quando uma personagem fala à outra, é *dizer à*, mas quando Deus fala ao profeta para enviá-lo *na direção de* um lugar, dar-lhe uma missão, ele emprega outra preposição, não a preposição abstrata *le* mas, a preposição concreta *el*, que quer dizer *na direção de*. E que é então uma palavra-valor da profecia, da missão. Nesse caso, eu traduzi por *dizer na direção de*, não *dizer a*. Evidentemente não é 'francês'. É o risco do discurso<sup>27</sup>. (MESCHONNIC, 1999, p. 81)

"Escrever pelas orelhas" não é, tampouco, português, mas, e se tivéssemos optado, como Ângela Leite Lopes pela tradução: "Escrevo com os ouvidos"? Em relação à preposição ficaríamos um pouco mais tranquilos, *escrever com* afinal de contas nos parece mais familiar em nossa língua; nesse caso, retiro do texto o diferente, a alteridade que incomoda, considerando a diversidade como um mal que deve ser apagado. Mas e o restante da frase? Escrevo com os ouvidos, com as orelhas? Essa questão também foi importante no início do processo de tradução do texto. Para guiar essas escolhas vários aspectos, ligados à obra do autor, devem ser levados em consideração. Em primeiro lugar, no que diz respeito aos buracos do corpo, em segundo lugar, à questão da sonoridade, o quanto o "ouvir" é importante na obra de Novarina. O que devemos priorizar na tradução? O ouvido como sentido, como órgão interno ou a orelha parte concreta e visível do corpo? Há, na obra do autor, várias referências à orelha, uma delas ajudou-me na decisão final em relação à tradução. Em *La chair de l'homme* (1994) há 786 definições de Deus, coletadas de vários autores. Em entrevista para a revista **BARCA!** o autor cita uma, que considera especialmente muito bonita, a de Rabelais: "Para Deus nada é impossível e se ele

27 "le traduire par l'altérité, et par le discours. Dans Jona, il y a deux façon d'exprimer dire à. Quand un personnage parle à un autre, c'est dire à, mais quand Dieu parle au prophète pour l'envoyer vers un endroit, lui donner une mission, il emploie une autre préposition, non la préposition abstraite *le* mais la préposition concrète *el*, qui veut dire vers. Et qui alors un mot-valor de la prophétie, de la mission. Dans ces cas-là, j'ai traduit par dire vers, non pas dire à. Évidemment, ce n'est pas 'français'. C'est le risque du discours."

quisesse, as mulheres teriam filhos pela orelha.<sup>28</sup>” (BARCA!, 1998, p. 10) Essa citação, parece-me uma boa justificativa para a escolha: “Escrevo pelas orelhas”. Com essa primeira frase acontece o parto da linguagem de Valère Novarina, o parto da sonoridade, dando à luz um texto no qual a prioridade deve ser esse aspecto. Faço minhas, então, as palavras de Mário Laranjeira, “nossa tradução procurou justamente uma tradução pelo discurso e não somente pela língua. Não somente pelo sentido, mas pela ‘gramática da significância’, uma gramática que ultrapassa as barreiras da mimese” (LARANJEIRA, 1993, p. 89).

Na segunda frase do texto<sup>30</sup> *“Pour les acteurs pneumatiques”* [“Para os atores pneumáticos”] — está mais uma chave para a compreensão do texto. “Pneumáticos”, “pneuma” palavra que, como foi visto no capítulo anterior, exerce um fascínio sobre o autor pela sua dupla significação “espírito” e “sopro”. Novarina quer atores que possuam essa faculdade do “sopro”, de descobrir a respiração do texto e deixar-se habitar por ela. Em todos os depoimentos de atores e diretores<sup>29</sup> sobre o trabalho do autor, observamos essa preocupação com o sopro, o ritmo, a respiração do texto. Claude Buchvald afirma que “o sopro do autor provoca no corpo do ator fenômenos físicos, orgânicos, cerebrais que despertam emoções, vertigens, manifestações insuspeitadas”. Quais são as marcas textuais que poderiam causar esse tipo de manifestação? Novarina dá, ele mesmo, a resposta:

Na frase escrita, toda a energia vem da pontuação: pontuamos da mesma maneira com que soldamos; aí está a marca, aí está a confissão, a doença de cada um. Todo escritor tem sua impressão digital respiratória, única, presente em toda parte... Na frase de Pascal: ‘Trabalhar pelo incerto; ir para o mar; passar em uma prancha’ são esses ponto-e-vírgulas que são magníficos, que dão o pulo, o risco, o salto, o incerto respirado. Em Racine também, muito mais do que o verso — que os professores gostam de isolar — é a frase inteira que conta, a unidade respirada pelo ator, a tensão do ar, a duração do sopro até o ponto. O ponto, que os velhos manuscritos árabes indicam por um sol respiratório. Onde você coloca a ponto, a vírgula, é isso o que conta: como você respira, até onde você demora — até mesmo e principalmente na cabeça — o momento de retomar o ar<sup>30</sup>.

Então o sopro, no texto de Valère Novarina, é dado pelo uso que ele faz da pontuação. Não pretendemos desenvolver aqui um estudo aprofundado sobre o uso da pontuação em português e em francês, muito embora observe-

**28** *“À Dieu rien d'impossible, et s'il le voulait les femmes auraient leurs enfants par l'oreille.”*

**29** Na revista EUROPE, Roséliane Goldstein — p. 73, Claude Buchvald — p. 81

**30** *Travailler pour l'incertain ; Aller sur la mer ; Passer sur une planche — Entretien avec Valère Novarina par Philippe Di Meo, p. 3 — “Dans la phrase écrite, toute l'énergie vient de la ponctuation : on ponctue comme on soude ; là est la marque, là est l'aveu, la maladie propre à un seul. Chaque écrivain a son empreinte digitale respiratoire, unique, partout présente... Dans la phrase de Pascal : ‘Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche’, ce sont ces points virgules qui sont magnifiques, qui donnent le bond, le risque, le bondissement, l'incertain respiré. Dans Racine aussi, beaucoup plus que le vers — que les professeurs aiment isoler — c'est la phrase entière qui compte, l'unité respirée par l'acteur, la tension de l'air, la tenue du souffle jusqu'au point. Le point, que les vieux manuscrits arabes indiquent par un soleil respiratoire. Où vous mettez le point, la virgule, voilà ce qui compte : comment vous respirez, jusqu'où vous allez retarder — même et surtout dans la tête — le moment de reprendre de l'air.”*

mos a existência de algumas diferenças marcantes. O uso da vírgula antes da conjunção *e* e a não existência da vírgula para isolar advérbios parecem ser dois procedimentos que se diferenciam nas duas línguas. Além dessas práticas observadas regularmente, o texto de Valère Novarina apresenta algumas características especiais no que diz respeito à pontuação. Voltemos ao início do texto: o autor coloca um ponto entre “*J’écris par les oreilles*” e “*Pour les acteurs pneumatiques*”, onde teria podido, se quisesse seguir a norma padrão, colocar uma vírgula entre os dois. O mesmo acontece, no segundo bloco de texto, entre: “*Bouche, anus*” e “*sphincters*”. O porquê da colocação do ponto é explicado pelo próprio autor, no mesmo texto: “os pontos são marcados por sóis respiratórios”, ou seja, nesse momento é preciso respirar. Porém, subitamente o ritmo muda, e temos a seguir uma longa frase entremeada de vírgulas, cujo objetivo é chegar “onde o fôlego acaba”. É toda essa variação de ritmo que quisemos manter, ao respeitar totalmente a pontuação do autor, mesmo quando ela poderia parecer fora das normas de uso da língua portuguesa.

Além da pontuação observamos dois outros procedimentos que ritmam o texto do autor, o uso de enumerações e de repetições. Buchvald explica a importância das enumerações em um texto teatral no que diz respeito ao trabalho do ator:

o sopro do autor provoca no corpo do ator fenômenos físicos, orgânicos, cerebrais que despertam emoções, vertigens, manifestações insuspeitadas.”

quando nos lançamos em doze páginas de enumerações ou listas infinitas de verbos, entramos em uma ação que maltrata o corpo, mas também que o carrega e o exalta<sup>31</sup>. (EUROPE, 2002, p. 81)

Novarina utiliza esse procedimento de maneira muito mais intensa em seus outros textos; aqui, seu uso está mais diluído, mantendo apenas algumas poucas enumerações, principalmente das partes do corpo, mantidas na tradução e que serão discutidas mais tarde, ainda neste mesmo capítulo.

“O ritmo, é também o ritmo das repetições<sup>32</sup>” (MESCHONNIC, 1999, p. 404) afirma Henri Meschonnic comentando as traduções de Antoine Vitez e de Elsa Triolet da peça *La Mouette* [A gaivota] de Tchekhov. Meschonnic critica a omissão das repetições, na tradução de Elsa Triolet, como uma forma de não traduzir a respiração, o sopro, a oralidade do autor. Para Henri Meschonnic, a tradução de Antoine Vitez respeita a oralidade do autor, mantendo o ritmo e a sintaxe do original. Antoine Vitez, por sua vez, critica a postura de alguns tradutores que “para que a cena se desenvolva mais rapidamente, aceleram o diálogo, suprimem as redundâncias.<sup>33</sup>” (VITEZ apud (MESCHONNIC, 1999, p. 404)

31 “le souffle de l’auteur provoque dans le corps de l’acteur des phénomènes physiques, organiques, cérébraux qui éveillent des émotions, des vertiges, des manifestations insoupçonnées.» « lorsqu’on se lance dans douze pages d’énumération ou des listes infinies de verbes, on entre dans une action qui malmène le corps mais qui aussi le porte et l’exalte.”

32 “Le rythme, c’est aussi le rythme des répétitions.”

33 “pour que la scène coure plus vite, accélèrent le dialogue, suppriment les redondances.”

Esse repetir até a exaustão, falar até a exaustão é um recurso bastante usado por Valère Novarina como vemos no exemplo abaixo:

V.N. – “*Réminiscences, bouts d'enfance faux, accès, révolte, micmac, zigzag des cœurs, poussées de faux souvenirs (mille vies), bouffées de faux raisonnements, et surtout, surtout, surtout, évanouissements, syncopes, chutes libres, blancs dans tout ça, blancs dans la parole.*”

A.L.L. – “Reminiscências, pedaços falsos de infância, acessos, revolta, futricas, zigue-zague dos corações, levantes de falsas lembranças, (mil vidas), golfadas de falsos raciocínios, e principalmente, principalmente, principalmente, desmaios, síncope, quedas livres, brancos dentro disso tudo, brancos na palavra.” p. 10

M.G.M.R. – “Reminiscências, pedaços falsos de infância, ataque, revolta, confusão, zigue-zague dos corações, acessos de falsas lembranças (mil vidas), ondas de falsos raciocínios, e mais, mais, mais, desmaios, síncope, quedas livres, claros em tudo, claros na fala.”

Para a repetição “*surtout, surtout, surtout*”, duas opções de tradução são possíveis: “sobretudo”, mais literária, não muito coloquial, e “principalmente”, palavra, a meu ver extremamente longa para dar ritmo à frase. Ângela Leite Lopes optou pela segunda. Em minha tradução optei por “mais, mais, mais”, que talvez não seja a tradução mais aceita para “*surtout*”, mas é a que melhor conseguiu manter o ritmo, sem comprometer o sentido da frase. Em relação ao ritmo vertiginoso proposto pelo autor, minha proposta prioriza a tradução do discurso e não da língua, sem, no entanto, comprometer o sentido, ao passo que, na tradução de Ângela, o ritmo fica perdido devido ao número de sílabas da palavra “principalmente”.

Outra repetição, “*alors que, alors que, alors que...*” (p. 2), foi traduzida por “enquanto que, enquanto que, enquanto que...”, tanto por mim quanto por Ângela Leite Lopes. Mesmo sendo a expressão correta em português *enquanto*, sem o *que*, ambas mantivemos o *que* na tentativa de recriar exatamente o mesmo ritmo da frase do texto original.

Tomando, ainda, como exemplo o mesmo trecho inicial do texto **Lettre aux acteurs**, observamos um outro procedimento, bastante característico, da obra do autor, que é a criação de neologismos, como o verbo “*poumoner*” [“pulmonear”]. Segundo Mário Laranjeira, “é frequente entre os poetas modernos a tendência para valorizar o significante e jogar com ele, emprestando-lhe

um valor material capaz de gerar palavras novas ou palavras já lexicalizadas mas atualizadas agora com valores novos, insuspeitados ou aberrantes, sem nenhuma relação no plano do significado.” (LARANJEIRA, 1993, p. 72). Valère Novarina utiliza, de maneira recorrente, essa estratégia, seja na criação de verbos a partir do substantivo, como “*retoricant*” [“retoricando”], ou ainda, “*vaginer*” [“vaginar”], “*vaginant*” [“vaginando”]; seja na criação a partir de substantivos: “*fourcheurs*” [“garfadores”]. Utiliza “palavras lexicalizadas” criando novos sentidos, como na frase: “*C'est l'acteur qui va tout révolver*” [“É o ator que vai tudo revólver”] — na língua francesa não existe o verbo “révolver” no sentido de “mudar”, mas pode-se inferir a idéia de mudança, revolução, em conjunto com a idéia de revólver, como arma de fogo. Observa-se ainda outras re-criações como: “*metteur en chef*” [“encena ditador”], “*mise en ron*” (ronron - zumbido, monótono, arrastado) [“lenga-cenação”], “*matérialistement*” [“materialistamente”]. Ou ainda a utilização de “*actresses*” [“atoras”] como feminino de “*acteur*” [“ator”]. Minha intenção, na tradução de cada uma dessas expressões, foi a de recriar o mesmo efeito, tanto sonoro, quanto de sentido. Ângela Leite Lopes fez algumas escolhas diferentes como: “encenador chefe” para “*metteur-en-chef*”, “circulação” para “*mise en ron*”, “materialisticamente” para “*matérialistement*” e “atoresas” para “*actresses*”. Essas escolhas parecem-me mais claras em português mas perdem um pouco em relação à criação e à sonoridade das palavras no original. A única que, à princípio, fez com que eu hesitasse na minha escolha foi “atoresas” mas, refletindo sobre o problema, penso que “atora” lembra “doutora”, feminino de “doutor”, como pode ser observado no francês “*docteur*” / “*doctoresse*”; então, para manter essa sonoridade do feminino, mantive a minha solução.

Ao retomarmos a primeira frase do texto, mais precisamente a preposição “por”, observamos uma outra justificativa para o seu uso – o fato de que ocorre, em todo esse primeiro bloco, uma recorrência no uso da consoante /p/. No texto teatral as aliterações e as recorrências fônicas são aspectos importantes na criação da oralidade do autor. Henri Meschonnic, em um estudo crítico das várias traduções de **Hamlet**, de William Shakespeare, faz uma análise do nome da personagem Ofélia em termos da sua sonoridade. Analisa todas as palavras que aparecem ligadas ao nome da personagem e que começam com a letra “F”, dentre as quais a palavra inglesa “*Fair*” [“formosa”] formando o par “*Fair Ophelia*” [“Formosa Ofélia”], cuja tradução mais corrente para o francês seria “*Belle Ophélie*” [“Bela Ofélia”], mas que, segundo ele, não chega a recuperar a sonoridade do original (MESCHONNIC, 1999, p. 257). Para Meschonnic esse problema é insolúvel, pois, nenhuma das traduções analisadas apresentava uma boa solução; cita algumas que, para autor, con-

tinuaram aproximativas como: “*frêle Ophélie*” [“frágil Ofélia”] e “*folle Ophélie*” [“louca Ofélia”].

Mário Laranjeira também prioriza a tradução da sonoridade, em relação mais direta com o texto poético, processo que, como já vimos, pode também adaptar-se ao texto teatral, especialmente à “poesia viva” de Valère Novarina. “As reiteraões fonéticas ou sintáticas”, diz Laranjeira, “são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor.” (LARANJEIRA, 1993, p. 127).

No texto de Valère Novarina esse procedimento se repete em várias passagens e é um aspecto extremamente importante da sua escrita que deve ser respeitado na tradução. Podemos também encontrá-lo em relação ao nome do casal protagonista da peça, como já foi visto no capítulo anterior, o casal Boucot, e todas as palavras iniciadas pela letra “B” que aparecem no texto. Na tradução da frase já citada, procuramos manter todas as aliterações em /b/, o que não apresentou dificuldades em palavras como “*bouc*” [“bode”], “*bouche*” [“boca”], mas para a palavra “*beaucoup*” a tradução mais corrente seria “muito”, que quebraria totalmente a cadeia sonora. Para recuperá-la pensamos primeiramente em “bastante” e depois, escolhemos “bocado”, que mantém o /b/ e, no que diz respeito à sonoridade, é a que mais se aproxima de “*beaucoup*”, mesmo porque resgata a reprodução do /k/. Pode-se também notar que os exemplos citados, aliterações em /p/, /c/ e /b/, dizem respeito às oclusivas velares e bilabiais, isto é, consoantes que são formadas pela interrupção da emissão do sopro.

Ainda na análise das traduções de **Hamlet**, Henri Meschonnic mostra a importância, na tradução de um texto teatral, de que as réplicas caibam na boca do ator (MESCHONNIC, 1999, p. 233) [“*est bien en bouche*”] - como se diz no jargão teatral. Para que isso aconteça, a tradução deve priorizar o ritmo e a prosódia, obedecendo à “*syntaxe orale*” [“sintaxe oral”] do original (MESCHONNIC, 1999, p. 236).

O texto de Valère Novarina é repleto de marcas importantes da oralidade, a mais corrente é a supressão do “ne”, partícula de negação na língua francesa que é, na maioria das vezes, suprimida no oral. Como não temos nenhuma partícula correspondente no português, algumas vezes essa supressão não pôde ser preservada. Então, a estratégia foi tentar recuperar o mesmo efeito em outros momentos, como sugere Mário Laranjeira, para “recuperar ou compensar possíveis perdas.” (LARANJEIRA, 1993, p. 129). Nesse caso, a compensação pôde ocorrer não através de uma supressão, mas de um acréscimo. Por exemplo, em português, para “*Boucot dort jamais, Boucot meurt jamais*”, teríamos duas possibilidades: “Boucot nunca dorme, Boucot nunca

morre” ou “Boucot não dorme nunca, Boucot não morre nunca”, escolhemos a segunda, por acreditar que é a que corresponde melhor à sintaxe oral.

Ainda nesse trabalho de recuperação, usamos as expressões “cadê” e “que nem”, como nos exemplos abaixo:

V.N.: “Où c’est qu’il est l’cœur de tout ça?” p. 2

A.L.L.: “Onde fica o coração disso tudo?” p. 8

M.G.M.R.: “Cadê o coração disso tudo?”

V.N.: “où le travail de l’acteur consiste à découper son texte en salami.” p. 6

A.L.L.: “na qual o trabalho do ator consiste em recortar o texto qual salami.” p. 8

M.G.M.R.: “na qual o trabalho do ator consiste em recortar o texto que nem salami.”

A língua portuguesa possui ainda, como recurso da sintaxe da linguagem falada, a posição do pronome pessoal oblíquo (*pronom complément*). Em francês, o pronome vem sempre antes do verbo, exceto no modo imperativo. Em português, o pronome anteposto, nos casos não previstos pela norma culta, muitas vezes dá um tom mais oral à frase. Optei então, sistematicamente, pela anteposição do pronome, como nos exemplos:

V.N.: “Semble que c’est comme ça qu’on trouve le rythme, les différentes respirations, en se lançant, en chute libre.” p. 1

A.L.L.: “Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre.” p. 7

M.G.M.R.: “Parece que é assim que a gente encontra o ritmo, as diferentes respirações, se lançando, em queda livre.”

Considero que a tradução de Ângela parece mais em conformidade com a norma culta. Por outro lado, nossa escolha foi, mais uma vez, a do não apagamento da alteridade, da diversidade, por isso optamos pela anteposição do pronome e pela fragmentação do final da frase, mostrada pelo uso da vírgula entre “se lançando” e “queda livre”. Além disso, pode-se observar também o uso de “a gente” na tradução do “on”, ao invés do indeterminado “deve-se”.

Em português temos ainda outro procedimento bastante utilizado, que é o gerúndio na locução verbal, combinando-se com estar (estar falando), andar (andar comendo), viver (viver correndo), ir (ir andando) e vir (vir esquecendo), que pode servir como estratégia de recuperação do oral. Exemplos:

V.N.: “*serrant sans cesse son sphincter*” p. 4

A.L.L.: “apertando continuamente seu esfínter” p. 9

M.G.M.R.: “vive fechando seu esfínter”

V.N.: “*Qu’est-ce qu’ils mangent?*” p. 1

A.L.L.: “Quê que eles comem?” p. 7

M.G.M.R.: “O que é que el’estão comendo?”

No segundo bloco de ***Lettre aux acteurs*** observa-se a ocorrência das palavras *boca, dentes e lábios*; das funções do corpo como *morder, mastigar, comer, deglutir* e de suas variantes, *mastigação, sucção, deglutição*; acompanhadas por *ânus esfínteres, cano de esfínteres*. A recorrência de termos do campo semântico das partes do corpo e de suas funções inscreve o texto na ordem do corporal, do orgânico. Para Novarina, o escrever torna-se um ato físico que sai do corpo, o corpo é a palavra significante, levando o leitor/espectador a redescobrir as partes rejeitadas do corpo, a descobrir um outro corpo, e o ator, outras formas de atuação. O texto traz a palavra à vivência fisiológica do corpo como um todo e não apenas ao aspecto intelectual, racional e motor da escrita, ou à atuação como um conjunto bem equilibrado de palavra, voz e expressão corporal. A função do tradutor é reproduzir essa linguagem em seu aspecto sonoro e semântico, não cabendo a ele a tarefa de policiar o texto, tentar poli-lo ou adaptá-lo. Acreditamos que o tradutor de hoje não tenha tanta dificuldade em lidar com esse tipo de léxico, quanto Elsa Triolet na época da tradução, da peça **A gaivota** de Tchekhov. Nos exemplos coletados por Henri Meschonnic suas traduções suprimiam, alteravam, cortavam tudo o que pudesse chocar o leitor/espectador (MESCHONNIC, 1999, p. 404)

Hoje, deparamo-nos, frequentemente, na atividade de tradução, com outra questão que é a de saber até que ponto uma palavra, considerada bastante corriqueira em uma língua-cultura tem, em seu homólogo na outra língua-cultura, uma expressão extremamente grosseira. É o caso das palavras “*merde*” [“merda”] e “*foutre*” [“foder”] em francês, ambas são tão usadas que perderam muito do peso que possuíam em seu sentido de origem, ao passo que,

seus homólogos em português são considerados muito mais grosseiros. Daí a tendência de, principalmente no cinema, frequentemente traduzirem “Merde!” por “Droga!” e “Je m’en fous” por “Não estou nem aí”. Não se trata aqui de algum tipo de censura, mas apenas, de uma avaliação da intensidade que cada uma dessas palavras tem nas respectivas línguas-culturas.

Para finalizar, passemos para a última frase do primeiro bloco do texto:

V.N.: “... *jusqu’à la constriction de l’asphyxie total du point, du point de la phrase, du poing qu’on a au côté après la course*” p. 1

A.L.L.: “até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, do ponto de lado depois de correr” p. 7

M.G.M.R.: “até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada que a gente leva depois da corrida.”

Nessa frase o autor joga com a homofonia entre “*point de la phrase*” [“ponto da frase”] e “*poing*” [“punho”], que remete à expressão em francês “*coup de poing*” [“soco”] e ainda a “*point de côté*”, que é pontada na barriga quando corre-se muito. Esse exemplo evoca a questão do jogo de palavras à qual Valère Novarina faz referência no vídeo-documentário *L’atelier d’écriture*, realizado pelo Centro Georges Pompidou, quando afirma que, em sua escrita, “não existe jogo de palavras”, mas sim, são “as palavras que se mexem o tempo todo<sup>34</sup>”. Como traduzir esse “movimento das palavras” senão através da tradução do discurso e não da língua? Sendo assim não podemos ignorar esse jogo. Em português foi muito difícil manter essa homofonia, então, resolvi tentar recuperar a idéia de “*coup de poing*” através do verbo “levar”, como na expressão “levar um soco”. O resultado soa estranho, mas mantemos o estranhamento em nome de uma tradução que visa reproduzir o “modo de significar” do autor.

Nossa preocupação na presente discussão foi manter, na tradução, o “modo de significar” do texto, a sua gramática da significância. Pode-se observar que traduzir o discurso supõe o sujeito, a sua oralidade, inscrito em sua linguagem, e, por isso, tivemos a preocupação de priorizar o ritmo, ou seja, o modo através do qual o autor organiza seu discurso e é também organizado por ele. Enfim, buscamos, na medida do possível, uma tradução baseada na significância, sem oposição entre a forma e o sentido, tentando abolir o dualismo que dissocia os significantes dos significados. Nosso objetivo foi levantar questões e reflexões, mostrando que a atividade tradutória não é simplesmente passar as palavras de uma língua para outra. Sobretudo, chegamos à

<sup>34</sup> Vídeo-documentário *L’atelier d’écriture*, realizado pelo Centro Georges Pompidou.

conclusão de que não existe uma receita, uma fórmula única para a tradução, cada novo trabalho é um recomeçar. Recomeçar que implica na descoberta de outro autor, outra oralidade, outra teatralidade, outro discurso, outras marcas. Pode-se criar glossários e dicionários para a tradução de textos veiculares, porém, na tradução literária, e especificamente na tradução dramática, isso é impossível. Cada trabalho é um mergulho na obra do autor, um trabalho de pesquisa, um deixar-se habitar pelo texto, descobrir sua respiração, para só depois poder produzir um novo texto, uma nova peça.

Na tradução do texto literário, de forma geral, não se trata de encontrar fórmulas, normas ou regras, mas sim, de estar constantemente em contato com algo dinâmico, paradoxal e dialético que é a linguagem, a oralidade, a teatralidade. No momento em que pensamos ter encontrado a resposta correta e que fechamos todas as outras possibilidades, aí sim, estamos diante do grande equívoco da tradução. Tarefa impossível, mas também um dever, pois a tradução é o meio mais eficaz para que haja, efetivamente, a troca entre as culturas.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANU, Georges (et alii). **Antoine Vitez, le devoir de traduire**. Org. e Apres. Jean Michel Déprats. Montpellier: Climats / Maison Antoine Vitez, 1996, [Antoine Vitez, Léon Robel, Chrysa Prokopaki, Henri Meschonnic, Éloi Recoing]
- BERSET, Alain (org.). **Valère Novarina – théâtres du verbe**. Paris: José Corti, 2001.
- CAMOIN, Jean-Pierre (et alii). **Sixièmes Assises de la traduction Littéraire (1989) – Traduire le Théâtre**. Org. Jean-Michel Déprats. Arles: ATLAS / Acte Sud, 1990.
- GALLÈPE, Thierry. "Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole." In : **CAHIERS DE PRAXEMATIQUE, Les mots et la scène**. Montpellier III : Revue semestrielle n. 26, 1996.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 1993.
- MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Verdier, 1999.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Devant la parole**. Paris: P.O.L., 1999. Na presente monografia foi usado apenas um capítulo dessa publicação, intitulado, "Le Débat avec l'espace", divulgado pela internet no site do próprio autor.
- \_\_\_\_\_. **Lettre aux acteurs**. In. : \_\_\_\_\_. Le théâtre des paroles. Paris: P.O.L., 1989.
- \_\_\_\_\_. **Théâtre**. Paris: P.O.L., 1989.
- SHAKESPEARE. **Tragédies I – Œuvres complètes, I**. Trad. Jean-Michel Déprats. Paris: Gallimard, 2002.

## REVISTAS

**BARCA!** n. 10, 1998. “Voie négative. Entretien avec Valère Novarina”.

**EUROPE** – Revue Littéraire Mensuelle, août/septembre, 2002.

**ETI informa**, ano 3, n° 1, Roma, 1998. “L’espace parlé” – Entrevista de Gioia Costa.

**FUROR**, n. 5, 1982. “Le théâtre séparé” – Entrevista com Valère Novarin.

**L’Infini**, n. 19, verão 1987. “Travailler pour l’incertain ; Aller sur la mer ; Passer sur une planche”. Entrevista com Valère Novarina por Philippe Di Meo.

Magazine Littéraire, n. 400. Juillet-Août 2001.