

**A vocação dramatúrgica da tradução teatral:  
traduzindo *J'étais dans ma maison et j'attendais  
que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce**

**The dramaturgical vocation of theatrical  
translation : translating *J'étais dans ma maison et  
j'attendais que la pluie vienne* by Jean-Luc Lagarce**

*Maria Clara Ferrer*<sup>1</sup>

## Resumo

Ao retomar memórias e reflexões acerca da tradução da peça de Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* para o português do Brasil, realizada pela autora em 2004, o artigo investiga o caráter dramaturgical da atividade do tradutor de teatro, questionando como a oralidade se inscreve na composição escrita de um texto.

**Palavras-chave:** Tradução teatral; Oralidade; Dramaturgia; Lagarce

## Abstract

While remembering and reflecting about the translation of the play "*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*" by Jean-Luc Lagarce from French to Brazilian Portuguese, made by the author in 2004, the article investigates the dramaturgical aspect of the task of translating theatrical plays, questioning how the orality is a part of the written composition of a text.

**Keywords:** Theatrical translation; Orality; Dramaturgy; Lagarce.

E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Atua também como diretora e tradutora de teatro (francês-português). [claireferrer@yahoo.fr](mailto:claireferrer@yahoo.fr)

## Voltando ao início

O convite para escrever e refletir sobre a tradução teatral me fez olhar para uma experiência de quinze anos atrás, quando pela primeira vez pressenti a necessidade de traduzir uma peça de teatro do francês para o português do Brasil. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce (Lagarce, 1997) é o nome da obra que me levou ao exercício solitário e cotidiano de traduzir. Era o início de um longo aprendizado.

Autor de vinte e seis peças e diretor de seus próprios textos, Jean-Luc Lagarce falece em 1995, aos 38 anos. No início dos anos 2000, seu teatro alcançara aquilo que Walter Benjamin qualifica de “período áureo” (Benjamin, 2008, p. 85), referindo-se ao momento na sobre-vida de uma obra em que suas traduções se tornam iminentes. Naquela altura na França, a escrita de Lagarce reverberava nas salas e corredores dos cursos de teatro, nas livrarias, nos comitês de leitura e colóquios universitários. Suas peças foram consecutivamente montadas por companhias profissionais e amadoras. É neste mesmo período que nascem e multiplicam-se pelo mundo as primeiras traduções de seus textos.

Várias de suas peças foram publicadas em português de Portugal (Lagarce, 2004; Lagarce, 2005), traduzidas por Alexandra Moreira da Silva, o que muito contribuiu para a aproximação entre a obra do autor francês e a cena brasileira. Neste sentido, devemos mencionar as montagens de *As regras do saber-viver na sociedade moderna* pela Cia. L'Acte em 2006, sob a direção de Miguel Vellinho; *Histórias de amor – últimos capítulos*, encenada pelo Teatro da Vertigem, sob a direção de Antônio Araújo; *Últimos remorsos antes do esquecimento* dirigida por Ivan Sugahara em 2007; *Music Hall* pela Cia. da Mentira em 2011.

Um outro grupo importante responsável pelo conhecimento e divulgação da obra de Lagarce do Brasil, foi a Companhia Brasileira de Teatro. Ela apresenta sob a direção de Marcio Abreu em 2007 *Apenas o fim do mundo* (Lagarce, 2006), a primeira peça do autor traduzida e publicada em português do Brasil, pela atriz e tradutora Giovana Soar. O grupo dedica-se em seguida a uma série de leituras de curtos ensaios do autor. Em 2008, minha tradução, então intitulada *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*, conhece sua primeira montagem pela Cia. do Elevador Panorâmico, sob a direção de Marcelo Lazzaratto. Sua segunda encenação acontecerá dez anos mais tarde, em 2018, com a minuciosa e última direção de Antunes Filho.

Hoje, voltando a repensar nesta primeira e já longínqua experiência de tradução teatral, percebo com maior clareza a riqueza desta prática e sua importância como atividade de transmissão. Transmissão não apenas do texto em si, mas de todos os saberes, práticas e visões de teatro que carrega um texto. Ao conviver intimamente com a língua de um autor de teatro, o tradutor percebe que aquilo que se tece em sua relação com a obra original é muito mais do que uma transposição linguística. Trata-se de um diálogo com um modo singular, o do autor e de seu contexto de criação, de pensar, projetar e fazer teatro. Ou seja, trata-se de uma prática de natureza linguística e literária, mas que abarca uma densa reflexão sobre as diferentes atividades que compõem o fazer teatral.

Retomo então, com este artigo, memórias e reflexões acerca do exercício de traduzir para o português do Brasil a peça *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, trazendo à tona a seguinte questão:

Que especificidade poderíamos atribuir à tarefa de traduzir uma peça de teatro?

## Traduzir a oralidade de um texto

Além de estar entre as linhas de uma língua e outra, o tradutor de teatro também se encontra entre dois momentos e duas atividades dentro do processo de criação teatral, já que seu trabalho sucede a escrita do texto e precede sua encenação. Ele atua, portanto, neste vão entre o texto (original) e a cena. Tal posição nos faz supor o caráter dramaturgico de sua tarefa. Para consolidar esta hipótese, relembremos as acepções que acumula a noção de dramaturgia. Atrelando-se ao ofício do dramaturgo, a primeira definição de dramaturgia, a que mais facilmente encontraremos em um dicionário, é a de composição de uma peça de teatro. Um outro sentido, considerado como a acepção moderna do termo, vincula-se ao ofício do dramaturgista e define-se como “o pensar da passagem à cena de peças de teatro<sup>2</sup>” (Danan, 2010, p. 8.) É desta segunda significação que aproximamos a atividade de traduzir um texto de teatro. Isso não significa que a função do dramaturgista e do tradutor se confundam. São ofícios claramente distintos, mas que transitam e confrontam-se a questionamentos similares, pois o trabalho do tradutor de teatro é habitado por aquilo que Bernard Dort chamou de um “estado de espírito dramaturgico<sup>3</sup>” (Dort, 1986.)

Encenar um texto de teatro traduzido implica uma dupla tradução, uma primeira literal que consiste em transpor um texto de uma língua a outra, e uma segunda metafórica que seria a “tradução cênica do texto, a passagem de um regime literário e gráfico a um regime cênico e espacial<sup>4</sup>” (Carré; Metais-Chastanier, 2010, p. 93.). Quais são as possíveis incidências entre essas duas tarefas? Onde mora o gesto dramaturgico do tradutor de teatro, sabendo que este não coincide nem com a autoria da peça nem com o de sua encenação (não consideraremos aqui a possibilidade, embora ela exista algumas vezes, de uma mesma pessoa acumular essas diferentes funções)? Não cabe ao tradutor determinar o número de atos e de cenas, nem o desenrolar da história, nem a ordem das falas. Tampouco lhe cabe definir a cenografia, a movimentação cênica, a direção de atores, o roteiro de luz e de som. No entanto, suas escolhas incluem densas reflexões tanto sobre as escolhas do autor quanto sobre as potencialidades cênicas da obra. Pode-se dizer que seu trabalho se dá na escala da micro-ação, na organização dos meandros da ação, dos agenciamentos melódicos, prosódicos e semânticos que a tecem.

Assim sendo, seria também importante, ainda no intuito de apreender uma possível especificidade da tradução teatral, contemplar aquilo que é singular ao ato de escrever uma peça de teatro, ou seja ao trabalho do dramaturgo no seu primeiro

---

2 la pensée du passage à la scène des pièces de théâtre. Todas as citações apresentadas em francês nas notas de rodapé correspondem a traduções nossas.

3 état d'esprit dramaturgique

4 traduction scénique du texte, passage d'un régime littéraire et graphique à un régime scénique et spatial

sentido. Não nos referimos aqui à necessidade de responder a um modelo específico de escrita teatral, dado que a dramaturgia contemporânea soube revirar às avessas os paradigmas da forma dramática, “didascaliando” diálogos, “despersonificando” personagens, dispersando atos, suspendendo ações. Mas, por mais desfigurada que seja a sua peça, o autor de teatro sabe, ao escrevê-la, da vocação cênica do seu gesto, enxerga nas vozes do seu pensar, que seu texto chama espaço, chama corpos, chama assistência. A este chamado podemos dar o nome de oralidade, fazendo jus a esta sóbria definição de Georges Banu: “A oralidade é a vocação de um corpo em busca de um outro corpo<sup>5</sup>” (Banu, 1997, p. 88)

Surge então a pergunta: o que seria a oralidade de um texto? O tradutor e escritor Henri Meschonnic responderá que a oralidade é a “organização do movimento da fala na escrita por um sujeito<sup>6</sup>” (Meschonnic, 1999, p.125) Aquilo que ele mesmo define como “organização do movimento da fala” é o ritmo. A maneira como o ritmo, e conseqüentemente a oralidade se inscreve no fabricar da escrita, tem a ver com a ordem das palavras, suas repetições, seus acentos tônicos, com as similitudes ou fricções fonéticas que existem entre elas.

Ora se o tradutor de teatro lida com a oralidade de um texto, seu gesto é dramaturgical não porque ele decide sobre a organização da macro-ação, nem porque ele explica com sua tradução o sentido do texto original, ele é dramaturgical porque tem por tarefa traduzir a oralidade do texto, ou seja, a maneira como o sujeito organiza o movimento da fala em sua escrita. Em sua definição, Meschonnic também insiste na definição de sujeito. Ao escolher este termo, ele nega o caráter genérico que a linguística tende a atribuir ao enunciador, para afirmar a especificidade do sujeito pois “ninguém tem um acesso direto à linguagem<sup>7</sup>” (Meschonnic, 1999, p. 89), todo discurso está impregnado pela socialidade, historicidade e corporalidade daquele que fala. Neste sentido, a oralidade é a expressão máxima da singularidade de um sujeito em sua escrita. A escuta desta vocação é o que dispara e alimenta o estado de espírito dramaturgical do tradutor de teatro, ao deparar-se com os problemas, ou melhor com os desafios de uma tradução.

Para dar corpo a esta reflexão, decidi adentrar as recordações e anotações da experiência que foi traduzir *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. O intuito é compartilhar, através de exemplos bem específicos, as reflexões, intuições, ponderações e devaneios que se entrelaçam na prática da tradução teatral, afim de evidenciar o teor dramaturgical desta atividade.

## O gaguejar de Lagarce

Em um belo e curto ensaio intitulado *Da elaboração progressiva dos pensamentos pela fala*, Kleist descreve uma situação na qual ele pede ajuda a sua irmã para esclarecer uma ideia ainda sombria em sua mente. Revela assim como o fato de ser

---

5 L'oralité est la vocation d'un corps en quête d'un autre corps

6 l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture par un sujet

7 Nul n'a un accès direct au langage

assistido por alguém, mesmo que a pessoa não seja um especialista do assunto em pauta, permite aquele que fala de desenlaçar os nós do seu pensamento:

Assim, no momento em que me atrevo a começar, à medida que a fala avança, o espírito se molda na necessidade de também achar um fim para o início, aquela ideia confusa para a completa clareza, de tal sorte que, para a minha surpresa, o conhecimento se elabora junto à frase. Mesclo sons desarticulados, demoro-me nas conjunções, utilizo também um aposto, onde não seria necessário, e me sirvo de outros recursos artísticos para prolongar a fala e ganhar tempo, que permita a confecção de minha ideia na oficina da razão. (Kleist, 2008, p. 76)

Kleist descreve o gaguejar daquele que se arrisca em pensar ao vivo: as arritmias, desconexões e desvios necessários para que aquilo que se quer dizer se torne aos poucos claro. Esse desejo de tornar exata uma ideia através da fala, é talvez a característica mais evidente da escrita de Jean-Luc Lagarce. Sem temer as repetições, interrupções, os ajustes e erros próprios ao percurso do pensar, o autor dá ao seu texto um caráter de fluxo mental, desbravando as inquietantes e excitantes voltas e contorções da formação da fala.

*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* é uma rememoração a cinco vozes. O argumento é simples. Cinco mulheres em uma casa, depois de assistirem ao retorno inesperado do único filho, (re)constroem a memória de suas vidas, dos anos e anos que passaram à espera dele, do tempo perdido sem sair dali. Ao chegar na casa, ele desaba, elas o levam para a cama, e esperam o seu acordar. Enquanto ele dorme (não se sabe por quanto tempo ainda), A Filha mais velha, A Segunda, A Mais nova, A Mãe e A Mais velha de todas, reconstituem a sua versão da mesma história:

Elas remoem.

É como uma canção, longas declarações de uma à outra, o segredo de suas vidas, a lenda que construíram com tanta paciência. Atuam para elas mesmas.

São longas queixas. Raivas. E pequenas cenas, mínimas, de duas, três palavras, apenas, um traço de tinta, uma ou duas notas<sup>8</sup>. (Lagarce, 2007, p.67.)<sup>9</sup>

É um teatro da fala, isto é, no qual a principal ação é a elaboração do pensar pela fala, a dramaticidade não está propriamente vinculada à possibilidade do filho acordar ou não, está no "como" as cinco, grávidas de suas mágoas e anseios, vão dar voz àquilo que pensam. Em outras palavras, a fala não é o veículo para o entendimento da ação, a fala é a ação.

Ora, escrever fala não é escrever como se fala, imitar ou copiar discursos tal como foram pronunciados. Neste sentido a oralidade da peça de Jean-Luc Lagarce é muito escrita. Embora tragam uma impressão de familiaridade, os discursos das cinco mulheres revelam uma construção minuciosamente complexa. Tudo se dá num tricotar de repetições-variações, num rude esforço em alinhar ou transpor com máxima exatidão os afetos da memória. Abaixo temos a primeira longa fala da persona-

8 Elles ressassent. C'est comme une chanson, de longues déclarations de l'une à l'autre, le secret de leurs vies, leur légende patiemment construite. Elles se la jouent pour elles-mêmes. Il y a de longues plaintes. Des colères. Et de très courtes scènes, infimes, deux ou trois mots, comme à peine, un trait à l'encre, une ou deux notes.

9 Trecho da sinopse da peça, escrita por Jean-Lagarce antes mesmo da própria peça. Este texto está anexado à publicação original da obra.

gem A Mais Nova, que só vem a se pronunciar na metade do texto.

La Plus Jeune:

Lorsqu'il est parti, j'étais petite,  
 ai toujours été plus ou moins petite, enfant, gamine,  
 enfant sans importance dans mon coin.  
 Je ne comptais pas, ce que je dis, ce dont je me  
 souviens, je ne comptais pas. N'ai jamais, plus ou  
 moins, vous ne pouvez pas dire le contraire, c'est à  
 vous que je le dois, n'ai jamais vraiment compté.  
 Je ne sais pas.

Lorsqu'il est parti, nous quitta, nous abandonna à  
 notre triste sort, quitta la maison sans espoir, manière  
 de parler, sans espoir de retour,  
 lorsqu'il est parti, on ne fit pas attention à moi, n'ai  
 jamais gardé le souvenir qu'on fasse attention à moi,  
 et ce jour-là moins que d'autres jours encore,  
 ce jour-là, plus que les autres jours encore,  
 lorsqu'il est parti, ai bien le souvenir qu'on ne se soucia  
 pas de moi. (Lagarce, 2007, p. 29 et 30)

Destacamos com cores diferentes palavras e/ou grupos de palavras que se repetem neste trecho. Notamos, portanto, a repetição exata da frase « Lorsqu'il est parti » (quando ele partiu) sempre no início da frase. A ideia que ela era e continua sendo pequena (« petite ») repete-se também com quatro variantes consecutivas (em amarelo). A pequena insiste também na ideia de que ela não contava, todas as partes em rosa são variantes deste propósito que é reiterado. Em verde, as repetições-variantes ligadas ao lembrar, estão espalhadas ao longo do trecho pois a lembrança é o gatilho da fala, é a memória que legitima a tomada da palavra.

Se fôssemos sintetizar a informação dada por estas linhas, bastaria dizer que a personagem se lembra que quando o irmão partiu, ela era pequena e ninguém deu atenção para ela naquele dia. Mas a dramaticidade da sua fala não está em seu conteúdo, e sim na dificuldade em expressá-lo, afirmá-lo, construí-lo. Nesse sentido, notamos que a repetição-variante torna-se uma ferramenta-chave para a elaboração do discurso na escrita de Lagarce. Pois elas “nos fazem ir adiante no texto mas nos obrigando a olhar para trás, na medida em que elas marcam o retorno de alguma coisa ao mesmo tempo que conduzem à outra coisa” (Larsen, 1999). Graças a essa estruturação, assistimos ao desdobrar do pensamento da caçula seguindo os rastros de suas incertezas rumo à afirmação de si.

## Sobre “ser como um estrangeiro em sua própria língua”.

Ora ao flertar com impressões de língua falada, o tradutor sofre a tentação da naturalização ou da simplificação correndo o risco de apagar aquilo que soa estranho ou não natural na própria língua do autor. “Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira”. É com esta citação de Proust que Deleuze define o que é estilo.

Gostaria de dizer o que é um estilo. É a propriedade daqueles dos quais habitualmente se diz “eles não têm estilo...”. Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. (Deleuze, Parnet, 1998, p. 4)

Retomando o trecho da peça acima traduzido, abordo com um primeiro exemplo as asperezas que se escondem em meio a esse minucioso trabalho de repetições-variações e suas ínfimas nuances.

Quando ele partiu, eu era pequena,  
Sempre fui eu mais ou menos pequena, criança, garota,  
Criança sem importância no meu canto.  
Eu não contava, é o que eu digo, é disso que me lembro, eu não contava. Nunca eu, nem mais ou menos, vocês não podem dizer o contrário, a vocês eu devo isso, nunca contei eu de verdade.  
Não sei.  
Quando ele partiu, nos deixou, nos abandonou, à nossa triste sina, deixou a casa sem esperança, maneira de falar, sem esperança de retorno,  
Quando ele partiu, não me deram atenção, nunca tive eu a lembrança de me darem atenção,  
E naquele dia ainda menos que nos outros dias,  
Naquele dia, ainda mais que os outros dias  
Quando ele partiu, tenho bem eu a lembrança de não terem se preocupado comigo. (Lagarce, 1997)

Ao repetir-se buscando dar precisão àquilo que diz, *A Mais Nova* retoma frases excluindo o pronome pessoal “je” (eu), é uma particularidade do seu discurso em relação às outras quatro. Ao contrário da língua portuguesa, não é comum em francês ocultar o pronome pessoal (sobretudo na primeira pessoa), mesmo quando sua repetição se torna necessária. Quando o pronome é omitido no início de uma frase e depois de um ponto final, o que ocorre duas vezes aqui, trata-se de um erro sintático. Isso cria um ligeiro estranhamento na fala da caçula, estranhamento este que em português não pode ser transposto, pois a omissão do pronome pessoal além de muito frequente, não é um erro de construção na frase. Omitir essa nuance seria não dar voz à “gagueira” da caçula. Nas quatro vezes, neste trecho, em que há omissão do “je”, pensamos então em uma inversão de ordem pondo o pronome pessoal depois do verbo. Cria-se assim um transtorno sintático que muda a prosódia da frase e faz com que o “eu” deslocado, fora do lugar (assim como a caçula) chame a atenção.

Tal problema/desafio de tradução é uma questão ao mesmo tempo lingüística e dramaturgica. Pois assumir o desvio de fala da caçula é uma maneira de destacar a singularidade da personagem dentro de uma escrita de caráter coral. Como os cinco dedos de uma mão, as cinco mulheres formam um todo feito de individualidades. É preciso portanto, no trabalho de tradução, pontuar as nuances que fazem a assinatura das falas de cada uma. Isso terá, sem dúvida, importância na atuação e na direção de ator, já que este pequeno desvio da norma é capaz de significar algo sobre o personagem da Mais nova. A atriz tem que lidar com aquilo que não é tão natural ou correto em sua língua, fazendo disso um motor de jogo em seu ato de fala.

A possibilidade de inverter a posição entre o pronome e o verbo, infringindo a ordem sintática da frase, é uma escolha de ritmo. Olhemos para essas três construções:

- a. Eu sempre fui
- b. Sempre eu fui
- C. Sempre fui eu

Nota-se que a colocação do advérbio no início da frase, isto é, em posição de ataque, dá mais ênfase à questão temporal. Também percebe-se que na versão b, o 'eu' é "aspirado" pela contato entre os dois "e" (sempre – eu). Colocando o verbo "fui" logo após o advérbio (versão c), as três palavras ficam mais isoladas uma das outras, o todo fica menos fluido. Embora a falta de fluidez possa ser mal considerada dentro de certos padrões de estética literária, do ponto de vista rítmico e dramaturgico, ela parece aqui mais pertinente. A terceira possibilidade de organização do movimento da fala na escrita é a que nos faz ouvir com mais clareza a maneira abrupta como a caçula se empodera da fala.

### **Quando a fala didascália**

Outra característica notável da escrita de Jean-Luc Lagarce é a escassez de didascálias. O autor não deixa nenhum rastro de como imagina ou visualiza em cena sua peça escrita. As rubricas limitam-se a elencar as personagens e designar suas falas, nem mesmo interferem para indicar uma possível divisão em cenas ou atos. De resto, Lagarce pratica, neste texto particularmente, o que poderíamos chamar de falsas didascálias. Há apenas duas indicações de ações na peça, são indicações de risos seguidas de um "talvez" ("elles rient peut-être"). O texto também é marcado pela presença de "[...]" entre algumas falas. Tal símbolo pode ser lido de diversas formas, são parênteses que convidam o leitor a imaginar o que poderia acontecer ali naquele vão entre palavras.

A ausência de indicações visuais sobre possíveis ações e espaços cênicos reforça ainda mais a ideia de uma fala-ação, e do ponto de vista da atuação questiona a intrínseca relação entre a voz e o gesto. Falando de sua própria prática, Jean-Marie Deprats, tradutor de grande parte do teatro elisabetano em francês, aponta para a

importância “daquilo que os ingleses chamam de *physicality*<sup>10</sup>” (Deprats, 1989, p. 78.) referindo-se a uma possível gestualidade inscrita nas falas do texto, no ritmo do discurso. “Existe, portanto, uma inscrição virtual do gestos na física da língua. É isso que o tradutor de teatro, dentro da concepção que tenho deste trabalho, tenta traduzir<sup>11</sup>” (*Ibid*, p.79)

Vamos considerar o exemplo da primeira fala da peça dita pela filha mais velha:

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne.  
Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait,  
Je regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, là-bas. (Lagarce, 1997)

Questionamos aqui a tradução do termo *là-bas* posto, pelo autor da peça, em itálico e separado do resto da frase por uma vírgula no fim da frase. *Là-bas* é um advérbio de espaço que designa um lugar distinto e distante daquele onde a fala (o enunciador) se situa. Como explicam alguns dicionários franceses, o termo é muitas vezes acompanhado na fala por um gesto indicando uma direção. Em português, a tradução mais simples e imediata seria o advérbio “lá”. No entanto, a descrição feita no início do texto conduzia ao acréscimo de alguma direção depois do “lá”.

Eu estava em minha casa e esperava que o a chuva chegasse.  
Eu olhava o céu como sempre faço, como sempre fiz,  
Eu olhava o céu e olhava também o campo que vai descendo devagar, deixando nossa casa para trás, a estrada que desaparece ao desviar do bosque... (Lagarce, 1997)

As descrições geográficas traçando uma paisagem inicial, quase pictórica, me levavam a querer incluir uma direção que mostrasse a relação espacial entre o lugar de onde fala a personagem e aquilo que dali ela vê ao horizonte. Ao refletir sobre essa escolha, recorri a outras traduções. Primeiramente a da colega tradutora Alexandra Moreira da Silva que traduziu a peça para o português de Portugal. Em sua versão, temos “o caminho que desaparece na curva do bosque, *lá em baixo*.” Na tradução para o inglês australiano feita por Anne-Louise Luccarini, temos “*the road that disappears down there behind the woods*”<sup>12</sup>, que reintroduz o advérbio dentro da frase. As duas tradutoras optam por dar continuidade a lógica espacial descrita precedentemente pela personagem. Durante muito tempo, hesitei entre “lá em baixo” e “lá longe” e mantive a segunda opção por deixar mais aberto o campo da imaginação às escolhas de direções espaciais.

No entanto, anos depois de ter finalizado a tradução, tive a oportunidade em uma oficina que ministrei de trabalhar este primeiro monólogo da peça em sua ver-

10 Ce que les Anglais appellent *physicality*

11 Il y a donc une inscription virtuelle du geste dans la physique de la langue. C'est cela que le traducteur de théâtre, dans la conception que je me fais de son travail, tente de traduire

12 Os trechos das traduções mencionadas puderam ser consultados no site [theatrecontemporain.com](https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattends-que-la-pluie-vienne-4/traductions/) : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattends-que-la-pluie-vienne-4/traductions/>, consultado em 1º/06/2007.

são original com diferentes atrizes que haviam decorado o mesmo texto. O experimento me permitiu observar que cada atriz trazia junto ao *là-bas* um gesto diferente, que nunca era exatamente o mesmo, nem indicava a mesma direção. Uma apontava para o público, outra para as coxias, outra para o lado de fora da sala, outra para as mesas atrás do público, etc. No prolongar da voz, o gesto vinha estabelecer uma relação entre o espaço imaginário descrito pela fala e o aqui e agora, isto é, o espaço real e concreto da sala de ensaio. Isto me fez pensar sobre a posição escolhida para o advérbio na escrita do texto e sobre sua tipologia em itálico, como se o *là-bas* fosse uma didascália enrustida no discurso da personagem, algo à parte, algo que talvez escape à ficção e chame o ato presente da cena. Ora, em vários lugares do texto encontramos advérbios espaciais isolados por vírgulas e/ou em itálico, o que poderia ser pensado como uma rede de indícios para relacionar o espaço fictício da peça com o espaço real da cena.

Depois desta experiência, passei a considerar que em português o simples 'lá' daria conta da gestualidade inscrita na fala da filha mais velha, evitando que a palavra tomasse o lugar do gesto ou que a fala se tornasse explicativa ou redundante junto a ele. Isso também é uma consideração dramaturgica na medida em que a escolha específica do advérbio diz respeito às potencialidades cênicas do texto, podendo influir tanto na atuação quanto na direção de ator, e até mesmo nas escolhas espaciais da encenação.

Este segundo exemplo abarca a ligação entre o corpo do texto e o corpo do ator, na qual se infiltra o gesto do tradutor. Diversos tradutores de teatro comentam que traduzir é uma atividade muito orgânica (Muhleisen, 2007). Eloi Recoing relata: "Há sempre um momento em que traduzo de pé, em que traduzo com os meus pés e com a minha voz, onde experimento como o ator, a coisa que está ali diante de mim<sup>13</sup>." (Recoing, 1994 p.70) Isso não quer dizer que a atividade de tradução pressupõe aptidões ou conhecimentos de atuação, mas que a oralidade do texto atua naquele que o traduz: "vocação de um corpo em busca de outro corpo".

### **Da memória à imaginação: elos e vãos.**

O "corpo a corpo" do tradutor com o texto de teatro se dá não somente através de tentações fisiológicas, mas também de um imaginário sensorial e afetivo. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* é um material particularmente propício para abordar a relação entre a fala e a imaginação, pois trata-se de uma escrita da memória, a polifonia de uma vida de lembranças, talvez inventadas, e de previsões, talvez fantasiadas.

Assistir ao trazer à tona das memórias requer ao leitor uma intensa atividade imaginativa, já que não se pode contar com didascálias para as descrições visuais do espaço e das ações. O leitor compõe um imaginário com os elementos que são dados aos poucos pelas falas: uma casa, uma mulher ao pé da porta, uma mochila caída no chão, persianas fechadas, o canto da caçula, a estrada rumo ao infinito... Não se

---

13 il y a toujours un moment donné où je traduis debout, où je traduis avec mes pieds et avec ma voix, où j'éprouve, comme acteur, la chose qui est là devant moi

sabe nada sobre o contexto da ação: quando e onde ela se dá, quem são as cinco mulheres, como é a casa... Tudo isso é alimento para a imaginação e para a memória de cada leitor, e é o que produz a afetividade de cada um em sua relação com o texto. Ora, seria impossível ao tradutor ficar indemne a esta estimulante atividade de dar liga aos vãos das palavras, de imaginar aquilo que elas silenciam.

Trazemos então um terceiro exemplo capaz de abordar as intromissões do imaginário do tradutor em sua atividade. Trata-se do título da obra. Ao pé da letra, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* se traduziria por: Eu estava em minha casa e esperava que a chuva viesse. A proximidade entre o francês e o português, por serem duas línguas de origem latina, esconde às vezes as dificuldades que a tradução entre elas pode revelar. Não há nada de errado com a tradução sugerida acima, mas diante desta primeira possibilidade de tradução surgiram duas perguntas. A primeira diz respeito à necessidade do pronome possessivo 'minha' em português, já que em nossa língua 'estar em casa' subentende estar na própria casa. Não seria então mais fluido e menos redundante optar por 'eu estava em casa', levando também em conta que em muitas versões da peça (em italiano, inglês australiano, espanhol, português de Portugal) o pronome havia sido suprimido? Mesmo diante da comparação com outras traduções, não soube eliminar o 'minha'. Tentei entender por quê. Havia primeiramente um apego ao comprimento da oração (a primeira de todo o texto); como se aquela frase, querendo imitar um alexandrino, precisasse daquele número de sílabas para nos fazer "entrar na casa". Tratava-se, mais uma vez de uma questão de ritmo:

- a. Eu estava em casa.
- b. Eu estava em minha casa.

Na versão simplificada, nenhuma palavra ganha destaque, recebe-se a informação do ponto de vista semântico sem que a prosódia do texto nos insinue nuances sobre a fala. Na versão b, a posição do 'minha' dentro da organização do movimento da fala cria um relevo fonético, devido à aliteração em 'm' e a única aparição da vogal 'i' em posição de sílaba tônica. Ora, o que é interessante notar é que o 'minha' dá ênfase ao que vem depois, introduz a imagem da casa, cria uma suporte rítmico que nos deixa o tempo de imaginar a casa. Em outras palavras, o 'minha' indica que não se trata de uma casa qualquer, mas de um lugar da espera, uma espécie de "Casa de Bernarda Alba", uma casa que precisa ser imaginada pelo tradutor, pelo encenador, pela atriz, pelo espectador. A tradução é responsável por esses elos da imaginação.

A segunda questão também vinculada à tradução do título da peça diz respeito ao verbo vir, pois traduzindo ao pé da letra diríamos "e esperava que a chuva viesse". No entanto, desde o início optei intuitivamente pelo verbo chegar mesmo sabendo cometer uma infidelidade lexical. Mais uma vez, era necessário ponderar e compreender o porquê desta escolha. Em francês como em português, tanto o verbo vir (*venir*) quanto o verbo chegar (*arriver*) são comumente associados à chuva. A pergunta é porque em minha língua materna "que a chuva chegasse" estimulava mais o meu imaginário do que "que a chuva viesse", enquanto que em francês "que la pluie

viene” me parecia ter um maior potencial imaginativo do que “que la pluie arrive”. Atentei então para a combinação dos dois termos em cada uma das opções comparando-as com o francês. Em seu célebre texto “A tarefa do tradutor”, Benjamin distingue “o que se quer dizer” do “modo de o querer dizer”.

Nas palavras “Brot” e “pain” o que se quer dizer é o mesmo, mas não o modo de o querer dizer. É devido a esse modo de querer dizer que ambas as palavras significam coisas diferentes para um Alemão e um Francês, que elas não são permutáveis, que, em última análise, tendem para a exclusão mútua; e é por via do que querem dizer que elas, tomadas em absoluto, significam algo que é o mesmo e idêntico. (Benjamin, 2008, p. 88)

Poderíamos estabelecer a mesma relação entre ‘pluie’ e ‘chuva’, dois “modos de querer dizer” bem diferentes para um mesmo “o que quer dizer”. A *pluie* francesa, pela própria sonoridade da palavra, soa leve, líquida, fina, enquanto que a chuva soa grosso, com peso, lembra o barulho das gotas batendo com impacto no solo. É como se cada uma das línguas trouxesse consigo um imaginário e uma memória de chuva diferente, ligada a climas e contextos sociais diferentes. A chuva, tal como ela reverbera no imaginário brasileiro, traz também a ausência e a espera da chuva como uma realidade de vida, a ânsia de que não chova ou o medo de que chova demais. Isso faz do chover um acontecimento marcante.

Em francês, o “que la pluie vienne” insinua, com uma assonância em ‘i’ e o vibrato do ‘v’, a insistência de uma chuva fina, enquanto que em “que la pluie arrive”, as vogais se esbarram e as sensações sonoras da chuva não são tão claramente desperdadas. Já em português, a impressão sonora de chuva fica mais nítida em “que a chuva chegasse” (com a aliteração em ‘ch’ e o ‘ga’ na posição de sílaba tônica) do que em “que a chuva viesse”, que faz a chuva passar mais despercebida. O chover se faz mais presente com o verbo chegar. E assim se deu a definição do título de minha tradução.

Assim como as outras escolhas antes comentadas, a escolha do verbo chegar dando ênfase ao impacto da chuva diz algo sobre a minha visão/leitura de tradutora sobre a peça, “pois traduzir, é sempre um pouco se traduzir<sup>14</sup>” (Recoing, 1994, p. 50). Este é o trabalho altamente dramaturgico no qual se envolve o trabalho do tradutor de teatro.

## Ao infinito

Pensar a atividade de traduzir como uma prática dramaturgica significa também abandonar o fardo da fidelidade, e livrar-se de uma concepção platonista da tradução e de seu velho adágio “tradutor-traidor”.

É curioso, neste sentido, destacar que o paradigma da fidelidade em matéria de tradução surge junto com a criação do Estado moderno e da reivindicação de uma identidade nacional. Até o século XVI, ignorava-se a problemática da fidelidade e da traição, pois a língua materna (nacional) não era sacralizada, o público letrado se deleitava em ler uma obra em suas diferentes línguas e variantes (Berman, 1999, p.

---

14 Traduire c'est toujours un peu se traduire.

15), da mesma maneira que hoje um espectador de teatro se deleita em assistir às diferentes encenações de uma mesma peça. Antoine Vitez, ele mesmo autor, tradutor e diretor de teatro, repetia que “pode se traduzir ao infinito, assim como se pode encenar ao infinito<sup>15</sup>” (Vitez, 1982, p. 8). Assim como sua encenação, a tradução de uma peça deve ser pensada como um continuar da obra original, não como uma cópia, mas como um simulacro.

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança, os simulacros são como falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial. (Deleuze, 1974, p. 262)

Muitas vezes, em nome da fidelidade e visando a ilusão de chegar a uma tradução que não pareça ser uma tradução, o tradutor tende a se apagar. Ora ao assumir que sua tradução é um simulacro, ou seja, que sua tradução é uma tradução, o tradutor se posiciona como “sujeito do poema”. “Quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais paradoxalmente, a tradução pode continuar o texto<sup>16</sup>” (Meschonnic, 1999, p. 58), afirmar-se como um devir. “A tradução traduz quando ela se inventa como relação” (*Ibid.*, p. 96), como o “reconhecer de uma alteridade em uma identidade<sup>17</sup>” (*Ibid.*, p. 99), como forma de amar.

E se a sobre-vida de um texto de teatro é feita da constelação de suas (re)traduções e (re)encenações, traduzamos e encenemos ao infinito sim!

## Referências

BANU, Georges. L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre. *Théâtre Public* n°136, Paris, 1997, p. 85-90.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin, quatro traduções para o português*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge lointain*. Paris : Seuil, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo : Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles ; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo : Escuta, 1998.

DEPRATS, Jean-Michel, *Texte et théâtralité. Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*, Arles, 1989.

---

15 On peut traduire à l'infini, comme on peut mettre en scène à l'infini.

16 Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus paradoxalement, traduire peut continuer le texte.

17 reconnaître une altérité dans une identité

DORT, Bernard, Etat d'esprit dramaturgique, *Théâtre/Public* n°67, Paris, 1986, p. 6-10.

FERRER, Maria Clara. *De l'écriture à la traduction théâtre ; le devenir de l'oralité dans la chaîne de la création théâtrale*. 2007. Dissertação (Mestrado). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

FERRER Maria Clara. *Entrevista com Laurent Mulheisen*. Paris, 2008. (inédita)

KLEIST, Henrich Von. Da elaboração progressiva dos pensamentos na fala. Tradução de Carlos Alberto Gomes dos Santos. *Floema – Ano IV, n°4A*, 2008.

LAGARCE, Jean-Luc. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Besançon : Solitaires Intempestifs, 1997.

LAGARCE, Jean-Luc – *Tão só o fim do mundo, As regras da arte de bem viver na sociedade moderna, Estava em casa e esperava que a chuva viesse*, Tradução de Alexandra Moreira da Silva Livrinhos de Teatro, n°7, Lisboa: Artistas Unidos/Livros Cotovia, 2004.

LAGARCE, Jean-Luc – *Music-hall, História de Amor (últimos capítulos), Últimos remorsos antes do esquecimento*, Tradução de Alexandra Moreira da Silva, Livrinhos de Teatro, n°9, Lisboa : Artistas Unidos/Livros Cotovia, 2005.

LAGARCE, Jean-Luc. *Apenas o fim do mundo*. Tradução de Giovana Soar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

LARSEN Leif Johan, « Au sujet des répétitions », *Caderno Pedagógico* realizado pelo Théâtre Nanterre-Amandiers, 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

RECOING, Eloi. *Langues singulières, traduction plurielle. Les cahiers des Lundi* saison 93/94 « Ecritures d'aujourd'hui », Association Théâtrales de Paris, 1994.

VITEZ, Antoine. *Le devoir de traduire, entretien avec Georges Banu et Alain Girault*. *Théâtre/Public* n°44, 1982.

Recebido em: 21/06/2019

Aprovado em: 10/07/2019