

DO OUTRO LADO

DO ATLÂNTICO: UM DIÁLOGO SOBRE TEATRO, TRADUÇÃO E TRADUÇÃO DE TEATRO

Alexandra Moreira da Silva
Universidade do Porto
e Ângela Leite Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ângela Leite Lopes Você tem traduzido para francês peças contemporâneas portuguesas e brasileiras. Você teve alguma dificuldade para compreender o português falado no Brasil?

>>

Alexandra Moreira da Silva Tive e continuo a ter sempre que leio textos de autores brasileiros. São dificuldades que se prendem, fundamentalmente, com algum vocabulário do português falado no Brasil. Há uma série de palavras e de expressões que, de facto, eu não conhecia – “pendenga”, “bitoca”, “picolé”, “cafona”, “sunguinha”, “mocréia”, “puça”, “manjubinha”, “pirarucu”, “siri”, “butuca”, “mandacaru”, “sapuringa”, “chacrete”... – e que fui descobrindo a partir do momento em que comecei a interessar-me pelo teatro brasileiro, e em particular pela dramaturgia brasileira contemporânea. Este interesse é relativamente recente. Começou em 2003, quando nos conhecemos num encontro organizado pelo Atelier de la Traduction, em Orléans, e me fizeste descobrir autores como Roberto Alvim, Bosco Brasil, Fernando Bonassi ou Mário Bortolotto. Em 2004, Thomas Quillardet convidou-me para participar no projecto “Teatro em obras, Théâtre brésilien contemporain”. O projecto, que se desenvolveu ao longo de um ano, teve uma primeira fase de leitura e selecção de textos, uma segunda fase de tradução dos textos seleccionados, e uma terceira fase, que teve lugar em Outubro desse ano no Théâtre de la cité internationale, em Paris, de leituras encenadas, de colóquios, que tiveram

como principal objectivo apresentar os textos e os respectivos autores ao público francês.

Durante a primeira fase do trabalho, li cerca de trinta textos e, de facto, em determinados casos, vi-me obrigada a recorrer ao dicionário ou a amigos brasileiros para perceber algumas palavras da gíria do português falado no Brasil e mesmo algumas construções sintácticas mais usadas na linguagem coloquial. Quando, já na segunda fase do projecto, me propuseram traduzir para francês um texto de um jovem autor brasileiro, *Caminhos de sangue*, de Camilo Pellegrini, devo confessar que hesitei. Na fase das leituras, os textos deste jovem autor despertaram o meu interesse e curiosidade, dada a sua construção assumidamente "rapsódica". A forma como utiliza o "desvio", e em particular o "desvio" pelo conto, permite-me evocar, a propósito da sua obra, o conceito de "realismo menor" proposto por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (2002, para a tradução portuguesa). Pellegrini escreve e faz um teatro essencialmente urbano, que questiona a realidade contemporânea brasileira urbana, propondo sempre uma visão indirecta dessa mesma realidade, ou seja, apostando num "realismo experimental". Portanto, quando se colocou a questão da tradução, fiquei dividida entre a minha hesitação inicial e o interesse inequívoco suscitado pelos textos deste autor. Decidi, então, contactar Camilo Pellegrini, dar-lhe conta das minhas esporádicas mas concretas dificuldades linguísticas e propor-lhe que me ajudasse a resolvê-las. Devo dizer que, para mim, é um verdadeiro privilégio poder traduzir peças de autores contemporâneos, poder trabalhar com os autores, colocar-lhes questões, assumir as minhas escolhas, as minhas preferências, as minhas dúvidas, as minhas obsessões, ou seja, aquilo a que Barthes, no seu ensaio "Qu'est-ce que la critique?", chama "profundidade" e que poderá fazer, não só do texto crítico, mas também da tradução, do texto traduzido, um lugar privilegiado de diálogo entre "duas histórias e duas subjectividades, a do autor e a do tradutor" (Barthes 1964: 257).

Neste caso, o trabalho com Camilo Pellegrini foi essencial, houve um verdadeiro diálogo que permitiu que as diferentes "resistências" do texto e a sua "intraduzibilidade esporádica" dessem lugar a uma generosa cumplicidade. Henri Meschonnic diz que o tradutor não é apenas aquele que tenta resolver problemas, é também aquele que os cria; é ao criar problemas que ele se inscreve como sujeito na tradução, e é nesse sentido que traduzir é também uma forma de escrita. Quando podemos "criar problemas" ao próprio autor, partilhá-los com ele, resolvê-los com ele, é, de facto, um privilégio. Até porque, como se pode ler num dos capítulos de *La rime et la vie*, dedicado à tradução, "traduzir não implica apenas o conhecimento das línguas, não consiste na passagem de uma língua para outra, há toda a travessia das ideias sobre a linguagem e sobre o literário" (Meschonnic 1989: 22). Eu diria mesmo que as "resistências" mais complexas não se prendem com questões meramente linguísticas, mas com a escuta do contínuo que é o texto, do discurso. Por isso mesmo, a leitura não só de outros textos de Pellegrini, mas também de textos de vários autores brasileiros contemporâneos, permitiu-me entrar no universo bastante particular da dramaturgia brasileira contemporânea e familiarizar-me com um certo tipo de vocabulário e de estruturas morfo-sintáticas (umas mais características da oralidade urbana e outras da oralidade rural). Mas, sobretudo, permitiu-me "ler ritmicamente" os textos de todos estes autores, e tomar consciência da oralidade e da corporalidade da sua escrita.

>>

ALL Além das gírias e das expressões coloquiais, como você definiria a diferença entre o uso do português em Portugal e no Brasil, mais especificamente em termos de dramaturgia?

AMS Em termos de dramaturgia, parece-me importante salientar o evidente desejo de experimentação, tanto nos textos brasileiros como nos textos portugueses. Se partirmos do princípio – e mais uma vez, recorro à teoria da tradução de Henri

Meschonnic — de que não se traduz uma língua, mas sim aquilo que o texto faz à sua língua, eu diria que muitos dos textos das dramaturgias brasileira e portuguesa contemporâneas investem não só no “transbordamento” da forma dramática, alterando substancialmente a estrutura dialógica tradicional, como também no “transbordamento” da estrutura sintáctica da própria língua. Um autor como Newton Moreno, por exemplo, subverte as regras morfo-sintácticas, para depois as reorganizar, ou então, como acontece em *Agreste*, introduz uma voz narrativa (o/a Contador/a). Camilo Pellegrini recorre constantemente à “arte do desvio”, que é, uma vez mais, um conceito proposto por Jean-Pierre Sarrazac, (ao maravilhoso, ao fantástico, ao romance policial, à banda desenhada, ao cinema) provocando constantes transgressões no discurso. Algo de muito semelhante acontece nos textos de alguns autores portugueses como, por exemplo, Miguel Castro Caldas, Abel Neves ou Jacinto Lucas Pires.

Uma outra questão que me parece ser coincidente nas duas dramaturgias é o facto de, na sua maioria, estes autores desejarem falar, respectivamente, do Brasil e de Portugal contemporâneos. Há um interesse evidente pela enorme heterogeneidade da realidade urbana, pelo mundo da televisão, da moda, da publicidade, por temas relacionados com a vida dos jovens nas grandes cidades, com a degradação, a solidão, as minorias, a incompreensão face à diferença... aliás, como tu sabes, este interesse não é específico das dramaturgias portuguesa e brasileira, são temas que circulam um pouco por toda a parte, levados aos quatro cantos do mundo pelos ventos da contemporaneidade. Mas aquilo que me parece importante salientar é o facto de a busca de novas formas textuais e de novas linguagens, o desejo de experimentação ao nível da escrita, se sobrepôr a um certo realismo que, apesar de tudo, se evidencia em determinadas experiências, em determinados autores, e muito particularmente nas tentativas de reprodução de certas linguagens urbanas. Sobretudo nos autores mais jovens, o recurso a formas

mais miméticas de linguagem é frequentemente relativizado (e mesmo anulado), uma vez que o objecto da mimese acaba por ser alterado, mutilado, subvertido, deformado. Por exemplo, em *Caminhos de sangue*, de Camilo Pellegrini, o desvio pelo maravilhoso e pelo fantástico subverte completamente toda e qualquer tentativa de reprodução da linguagem televisiva. Em *Além as estrelas são a nossa casa*, de Abel Neves, as situações e os objectos do quotidiano são sobrevalorizados. Submetidos a um processo obsessivo de transfiguração, adquirem uma importância enorme, afastam-se subtilmente da banalidade e provocam um efeito de estranhamento num discurso que procura um espaço algures entre a poesia e a realidade.

>>

Como sugeriu João Barrento, numa das suas mais recentes crónicas para o jornal *Público*, “a literatura é a transformação de matéria de experiência – de qualquer experiência – em mundos de linguagem próprios” (Barrento 2005: 15). Parece-me, contudo, que na construção destes “mundos de linguagem próprios”, os autores brasileiros são, talvez, mais lúdicos, mais transgressores, dão mais espaço aos “falares regionais”, às linguagens das margens, aos usos particulares, à mistura de códigos, de convenções, de registos, como se, de alguma forma, estivessem mais abertos às possibilidades da língua portuguesa. Evidentemente, estou a generalizar, o que acaba sempre por ser redutor. Se pensarmos, por exemplo, em autores portugueses como Jacinto Lucas Pires ou Miguel Castro Caldas, as suas obras reflectem esse enorme prazer do jogo, da manipulação das palavras. Eu diria mesmo que é um prazer que se tem vindo a “afinar”, a “apurar”, ou seja, tem-se tornado num processo mais subtil, mais reflectido, e isto é bem visível nos textos mais recentes destes autores, respectivamente em *Figurantes* e em *Nunca-Terra, em vez de Peter Pan*.

ALL Essas diferenças acarretaram diferenças também nas suas escolhas no francês?

AMS Eu traduzi um único texto brasileiro, o de Camilo Pellegrini. Partindo do princípio de que aquilo que se traduz é um discurso e não uma língua, e tendo em conta algumas das coisas que eu disse na minha resposta à tua primeira questão, as minhas escolhas em francês têm mais que ver com o texto em si (*Caminhos de sangue*), com aquilo que o texto faz à sua língua, com aquilo que ele propõe em termos de dramaturgia, do que propriamente com eventuais diferenças entre traduzir um texto do português de Portugal e um texto do português do Brasil.

152 > 153

No caso muito particular dos nossos dois países, o que me parece interessante em termos de tradução é a necessidade de retraduzirmos ou de, pelo menos, adaptarmos as traduções portuguesas para português do Brasil e as traduções brasileiras para português de Portugal. Como sabes, isso aconteceu, recentemente, com um texto do Serge Valletti, *Monsieur Armand*, vulgo *Garrincha*, que tu traduziste e que foi encenado, em Lisboa, pelos Artistas Unidos – foi utilizada a tua tradução, retrabalhada pela Olinda Gil para português de Portugal. O mesmo tem acontecido, no sentido contrário, com alguns dos textos do Jean-Luc Lagarce que eu traduzi e que estão ou vão ser encenados no Brasil, proximamente. A questão que eu gostaria de te colocar é a seguinte: o que é que significa adaptar uma tradução em português de Portugal para português do Brasil?

ALL Como no teatro o que importa é a fala e sua imediata decodificação, costuma-se adaptar o português de Portugal para o do Brasil porque há expressões e também construções de frase radicalmente estranhas para o ouvido do brasileiro. Quando nós lemos, no âmbito da Mostra Brasil Europa de Dramaturgia Contemporânea realizada no Rio de Janeiro em Outubro de 2003, a tradução portuguesa realizada por Jorge Silva Melo da peça *A festa*, de Spiro Scimone, lembra que eu escrevi pra você perguntando se as mulheres em Portugal usavam “cuecas”? É que para nós, “cuecas” são os homens que usam, ao passo que as mulheres usam “calcinhas”... Se tivéssemos mantido cuecas,

poderíamos achar, nós brasileiros, que aquele personagem, a mãe, tinha a particularidade de usar cuecas... Outro aspecto importante também é que se deixarmos o português falado em Portugal numa peça de teatro traduzida, o espectador brasileiro pode ficar um pouco confuso, achando que o personagem é oriundo de Portugal já que fala como um português.

Mas há casos interessantes em que o trabalho com a língua proposto por certos autores é da ordem do jogo: eles alteram propositamente a sintaxe, criam neologismos etc. Penso por exemplo em Valère Novarina. Aí as diferenças regionais se diluem. No caso específico do Jean-Luc Lagarce, e mais especialmente ainda da peça *As regras do bem viver na sociedade moderna*, que você traduziu para o português e que a Lorena da Silva pensou em montar, a adaptação para o português do Brasil seria bem sutil e só mesmo para tornar compreensível certas expressões, porque achamos que o tom da peça, do personagem daquela mulher da nobreza francesa tinha algo de *castiço*, tinha algo de polido e formal ao mesmo tempo que uma certa ironia. Nesse caso, aquela língua que não seria a que usamos no cotidiano seria uma característica de jogo a mais na peça.

>>

AMS Esta necessidade de adaptar as traduções de português de Portugal para português do Brasil tem que ver com a especificidade do texto dramático ou também acontece com outro tipo de textos?

ALL No caso da literatura, que é para ser lida, não vejo por que se adaptar uma tradução portuguesa para o português do Brasil.

AMS Isto também acontece com textos originalmente escritos em português de Portugal?

ALL Não. Ninguém, que eu saiba, adapta Eça de Queirós, Fernando Pessoa, José Saramago... Aliás, Fernando Pessoa é um bom exemplo! Muitos brasileiros sabem de cor alguns ver-

sos bem conhecidos de Fernando Pessoa. Acho também que está tendo todo um movimento muito positivo em torno da chamada Lusofonia e estamos lendo autores de outros países de língua portuguesa, como o moçambicano Mia Couto. Isso vai acabar criando uma dinâmica entre os diversos "portugueses" falados no mundo atual.

AMS Mas quando se trata de um texto de teatro originalmente escrito em português, haverá sempre necessidade de o "traduzir"...

154 > 155

ALL Por incrível que pareça, não estou me lembrando de nenhuma montagem brasileira de uma peça portuguesa moderna ou contemporânea!!! Mas espero que, em muito breve, eu possa responder a essa sua pergunta!

AMS Tu tens a dupla experiência de traduzir textos para português a partir do original francês, e de traduzir para francês a partir do original português. Em que é que os dois processos se distinguem e em que é que eles se aproximam?

ALL Não consigo ver uma diferença entre os dois. Acho que as nuances não estão ligadas às línguas e sim aos registros de determinados autores. É mais difícil pra mim, atualmente, já que moro há dez anos no Rio de Janeiro, passar para o francês textos que tratam de assuntos muito atuais e que eu não estou "acompanhando" em francês. Foi o caso, por exemplo, da minha tradução da peça de Roberto Alvim *Às vezes é preciso usar um punhal para atravessar o caminho*, que em francês deu *Il faut parfois se servir d'un poignard pour se frayer un chemin*. O Roberto põe em cena ali um grupo terrorista no Rio de Janeiro que quer atacar o mundo das celebridades e coloca em confronto políticos, empresários e jornalistas. Ou seja, ele trabalha muito na linguagem da peça com o registro da mídia. E como a gente costuma trabalhar com prazos muitas vezes exíguos, eu sentia falta

de não estar mais por dentro do jargão da mídia francesa sobre esses temas ou, pelo menos, de dispor de mais tempo para realmente pesquisar. E ainda tinha toda a carga irônica e crítica do Roberto, não se tratava apenas de retratar episódios mas de criar toda uma situação teatral! Já quando traduzi *Qualquer espécie de salvação* (*Quel que soit le salut*), achei mais “fácil” por estar lidando com uma linguagem do âmbito mais psicológico, mesmo se ele ainda tratava de aspectos ideológicos, o foco era um conflito familiar, afetivo.

Para dizer algo das traduções do francês para o português, acho que tem um aspecto que pode ser considerado em si um facilitador (embora o fácil e o difícil aqui sejam aspectos tão relativos...) que é o fato de a cultura francesa ser mais conhecida, mais próxima para o brasileiro do que a cultura brasileira é para o francês. É como se a gente já dispusesse de mais palavras e expressões em português derivadas do francês – muitos galicismos já são aceitos no português que falamos – do que o contrário. Você e eu temos muitas histórias para contar sobre como os franceses reagem aos nossos inevitáveis lusitanismos nas peças que traduzimos!!! Graças a Deus, quando eu estava empenhada em divulgar Nelson Rodrigues na França, acabei encontrando artistas franceses – e vou citar rapidamente os mais importantes num longo trajeto que foram Louis-Charles Sirjacq, autor e editor, e Alain Ollivier, diretor – que valorizavam as especificidades da “fala rodriguesa”.

>>

AMS A tradução e a divulgação da obra complexa de Valère Novarina ocupa um lugar fundamental no teu trabalho de tradução e de tradutora de autores de teatro franceses contemporâneos. Quais são os problemas mais frequentes que os textos deste autor colocam quando se trata de traduzir para português e quais são as estratégias seguidas para os resolver?

ALL Os textos de Valère Novarina assustam porque ele trabalha num registro absolutamente próprio, particular, que tem como

objetivo restabelecer a dimensão do jogo na ordem do entendimento. Ele sai do registro racional mas sem desmerecer a carga cultural que os idiomas carregam. Então ele cria uma operação – acho que é a melhor maneira de tentar descrever o que ele faz – que tem como eixo o ritmo e a sonoridade. E isso, do ponto de vista do tradutor, é uma fonte de prazer!!! Porque sempre é bom lembrar que o tradutor é um escritor!!! O que move um tradutor, pelo menos no meu caso, é o prazer da escrita e não o desejo apenas de tornar compreensível numa outra língua o que um determinado autor disse. Mais do que dar conta de um sentido, o tradutor tem então que perceber o que Novarina fez com a sintaxe, com a palavra, em que ele mexeu, de que forma, o que ele trouxe como carga de jogo ao criar um determinado neologismo. E aí quando você percebe com clareza a partitura do texto dele, você tem que criar a partitura do texto em português com uma estrutura, se não idêntica, pelo menos análoga. Não acho que isso seja difícil de realizar porque o português e o francês são línguas próximas, latinas. Outro dia me vi me perguntando por que eu havia traduzido, no texto *Discurso aos animais: A inquietude*, “au mois de sequane” por “no mês de séquano”, já que palavras proparoxítonas não são características do francês e se trata ali de todo um trecho que trabalha sonoridades... Mas acho que fiz a opção correta e funciona bem na escuta do texto em português.

AMS Qual é a recepção de um autor como Valère Novarina e, já agora, alargando um pouco o âmbito da questão, da dramaturgia europeia contemporânea no Brasil?

ALL Fica difícil responder assim rapidamente. Acho que está havendo um grande investimento europeu na divulgação, na circulação da sua dramaturgia contemporânea e, no movimento que esse investimento possibilita, a própria dramaturgia contemporânea brasileira também está se dando a conhecer e não somente para os europeus, para os brasileiros também. Alguns

autores europeus contemporâneos são mais acessíveis, penso particularmente no Koltès. Tem Philippe Minyana, ou Jean-Luc Lagarce, que vêm encontrando bastante eco em montagens em Curitiba e que têm circulado pelo Brasil. Tenho traduzido peças de Serge Valletti que têm sido montadas aqui por Thierry Trémouroux com uma recepção muito boa. Até agora foram Santo Elvis e *Monsieur Armand*, vulgo *Garrincha*, mas estamos preparando a montagem de um novo texto: *Nascimento, vida e morte de um personagem de teatro*. Valère Novarina está começando a despertar a curiosidade das pessoas, não somente no âmbito teatral. Fui convidada, uns dois anos atrás, a participar de um evento sobre poesia francesa para ler fragmentos de *Discurso aos animais: A inquietude*. Esse ano, o Consulado da França no Rio de Janeiro promoveu um prêmio para a montagem de um autor contemporâneo francês e quem ganhou foi a diretora Ana Kfoury com o projeto de encenar *Carta aos atores*. Ela acabou se apaixonando pela obra do Novarina e inserindo no roteiro do seu espetáculo, *Esfíncter*, trechos de *Discurso aos animais: A inquietude*. O espetáculo tem estréia marcada para 6 de Janeiro de 2006, mas apresentou-se como um *work in progress* no festival *Riocenacontemporânea*, em Outubro, e teve já uma boa repercussão, apesar de toda a estranheza das propostas respectivas da diretora Ana Kfoury e do autor Valère Novarina. Ela pretende, inclusive, continuar explorando o universo do Novarina em seu próximo espetáculo.

>>

A partir das peças e dos autores que você conhece da dramaturgia contemporânea portuguesa e brasileira, o que você vê de comum e de radicalmente diferente nas duas dramaturgias?

AMS Antes de mais, parece-me que, tal como aconteceu em Portugal, o desenvolvimento da dramaturgia contemporânea brasileira foi muito condicionado por longos anos de censura, de fechamento, de estrangulamento criativo, tanto a nível dramático como teatral. Por outro lado, o primado do teatro visual e físico que se instaurou depois da queda da ditadura

também não permitiu que se abrisse espaço suficiente à escrita dramática.

Actualmente, e nos dois casos, podemos talvez falar de duas gerações fundamentais de autores, uma geração mais experiente que tem, actualmente, entre 40 e 50 anos (por exemplo, Bosco Brasil, Mário Bortolotto, no Brasil, Abel Neves, Luísa Costa Gomes, em Portugal) e uma geração mais jovem, que tem entre vinte e cinco e trinta e cinco anos. Ambas têm, geralmente, uma ligação à prática teatral, ou pelo menos uma consciência da complexidade do fenómeno teatral e do seu processo criativo, ou seja, não estão apenas a escrever literatura dramática, estão também a experimentar um conjunto de formas e de linguagens que permitem abrir os textos a um vasto campo de experiências cénicas. Por aquilo que eu pude perceber, autores como Fernando Bonassi, Roberto Alvim, Newton Moreno, Camilo Pellegrini ou Rodrigo de Roure, sempre estiveram ligados a projectos e a companhias de teatro. Da mesma forma, em Portugal, Abel Neves, Joana Craveiro, Miguel Castro Caldas, José Maria Vieira Mendes ou Jacinto Lucas Pires têm mantido uma grande proximidade com os palcos e muitos dos seus textos são respostas a encomendas concretas de encenadores com quem têm trabalhado regularmente. Por outro lado, como já tive oportunidade de referir numa das respostas anteriores, há o desejo evidente de se falar do mundo contemporâneo, do Brasil e de Portugal contemporâneos.

Eu salientaria, no entanto, duas diferenças importantes: a Nova Dramaturgia brasileira assume-se verdadeiramente como um movimento. Trata-se de um projecto recente (as primeiras manifestações datam de 2001), que reúne autores e encenadores, na sua grande maioria jovens (alguns deles muito jovens), que têm em comum o desejo de renovar o panorama da escrita e do teatro brasileiros. Como afirma Roberto Alvim (coordenador do projecto), "a NOVA DRAMATURGIA pode gerar um NOVO TEATRO" (Alvim 2003: 8). Para além da organização de festivais, de oficinas de escrita, de espectáculos e de leituras de textos inéditos de autores contemporâneos, o pro-

jecto Nova Dramaturgia, com sede no teatro Ziembinski, publica uma revista, *Cadernos de dramaturgia*, e tem vindo a constituir um Banco de Textos, que funciona como uma biblioteca de dramaturgia brasileira contemporânea.

Em Portugal, não podemos falar de "movimento". Há, de facto, uma dramaturgia emergente, cujos protagonistas são também, na sua maioria, jovens autores, muitos deles nascidos nos anos 70. A sua actividade é, no entanto, mais isolada, mais dispersa e penso que menos sistemática. A segunda diferença prende-se com o desejo assumido de experimentação de que falava há pouco. No caso dos autores brasileiros, este desejo não anula nem o diálogo com a tradição, com as raízes brasileiras, nem a vontade de contar histórias, de privilegiar a fábula. Ao ler todos estes textos, apercebemo-nos facilmente da influência de um autor como Nelson Rodrigues, por exemplo, mas também da importância da recuperação de tradições e de fenómenos sociais e culturais diversos, como o da emigração (recorde-se *Novas directrizes em tempos de paz*, de Bosco Brasil) ou o do canibalismo praticado por algumas tribos da Amazónia na época colonial (em, por exemplo, *A refeição: Ensaios dramáticos sobre o canibalismo*, de Newton Moreno). É como se o diálogo com a tradição, com as raízes, fosse imprescindível à reflexão e à apresentação de situações universais, ou de carácter universal. Rodrigo de Roure, na sinopse do seu (belíssimo) texto *Os últimos dias de Gilda*, afirma que "alternando humor, poesia e drama, este texto nos apresenta uma Gilda tão envolvente e tão sensual como a de Rita Hayworth mas que é, antes de tudo, uma mulher brasileira" (Roure 2003: 1). Na verdade, entre porcos, galinhas e as deliciosas iguarias que vai preparando para os seus amantes, Gilda consegue falar-nos como ninguém da guerra entre polícias e traficantes que acontece ali mesmo, ao lado de sua casa.

Os autores portugueses, e em particular a geração mais jovem, parecem-me bastante mais influenciados pela dramaturgia europeia moderna e contemporânea. O gosto pelo fragmento, pelo descontínuo, pela explosão das formas, pela des-

construção da fábula, ou por um certo realismo de influência anglo-saxónica, parece estar mais presente na dramaturgia portuguesa do que na brasileira.

Agora que muitos destes textos, portugueses e brasileiros, começam a despertar interesse noutros horizontes e a ser traduzidos para outras línguas, talvez fosse tempo das dramaturgias portuguesa e brasileira contemporâneas começarem a ser mais conhecidas nos respectivos países, e depois, respectivamente, no Brasil e em Portugal!

Gostaria de te colocar, ainda, uma última questão: entre o processo de escrita e o de encenação, qual é o lugar da tradução do texto de teatro e do respectivo tradutor no actual panorama teatral brasileiro?

160>161

ALL Essa sua pergunta é bem interessante. Tradicionalmente, o tradutor era aquele profissional que muitas vezes permitia que um elenco, um diretor, um produtor tomasse conhecimento de determinado texto para depois decidir se iria ou não montá-lo. Do ponto de vista financeiro, isso é complicado porque você é solicitado a trabalhar antes de se ter uma produção, um patrocínio. Do ponto de vista artístico também, porque o seu interlocutor ainda não sabe se vai querer mesmo aquele texto e muito menos *o que* vai querer com aquele texto. Eu tenho evitado trabalhar dessa maneira. Quando me fazem uma encomenda por telefone, então, sem propor uma conversa, uma exposição dos motivos que levam ao interesse por aquele texto, nem hesito em recusar! Há ainda os interesses comerciais das produções teatrais que fazem com que se procure autores reconhecidos para traduzirem ou pelo menos assinarem as traduções das peças. Ou seja, a tradução é um produto que vem pronto. Mas está havendo cada vez mais um espaço específico para a tradução teatral como parte do processo de elaboração do espetáculo.

Pessoalmente, eu gosto de fazer uma primeira versão e já submetê-la ao elenco ou pelo menos à equipe interessada em montar aquele texto. É ouvindo as falas que a gente vai acertando a embocadura, o ritmo. E é um processo longo: na verdade, uma

tradução nunca está “pronta”, por isso é bom assistir aos ensaios e até mesmo às apresentações dos espetáculos. Há sempre algo pra ser mexido, modificado e que muitas vezes você só descobre ao se deparar com o jogo da cena. Como já trabalhei, há muitos anos, como dramaturgista, às vezes me vejo numa posição ambígua: até que ponto a tradutora deve opinar no conceito do espetáculo, nas escolhas estéticas da encenação, da atuação. Às vezes o limite fica tênue, embora o papel do dramaturgista seja muito mais orgânico que o do tradutor. Aliás, há companhias, e aqui no Brasil o Teatro do Pequeno Gesto é uma delas, que têm em sua equipe de criação a figura do dramaturgista e muitas vezes é o dramaturgista que faz as traduções ou, pelo menos, as adaptações dos textos a serem montados. Enfim, é todo um processo, que está ligado às especificidades do teatro contemporâneo, que tem mesmo uma vertente mais conceitual, uma teatralidade mais explícita, que está levando a uma importante valorização e profissionalização do tradutor de teatro. <<

>>

BIBLIOGRAFIA ∨

Alvim, Roberto (2003), “A nova dramaturgia implica um novo teatro?”, *Cadernos de Dramaturgia: Mostra Brasil-Europa de dramaturgia contemporânea*, Outubro, pp. 8-10.

Barrento, João (2005), “Pelos *shoppings* da vida”, “Mil Folhas”, *Público*, 24 de Setembro, p. 15.

Barthes, Roland (1964), “Qu’est-ce que la critique?”, in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 252-257.

Meschonnic, Henri (1989), *La rime et la vie*, Lagrasse, Éditions Verdier.

— (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier.

Roure, Rodrigo de (2003), *Os últimos dias de Gilda*, dactiloescrito.

Sarrazac, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Cadernos Dramat 9, Porto, Campo das Letras.