

TRADUZIR À *PETITES PIERRES* DE GUSTAVE AKAKPO: A ESCRITA HETEROGÊNEA E A QUESTÃO DOS PROVÉRBIOS

Alice Maria de Araújo Ferreira*
Universidade de Brasília

Resumo: As questões que apresentamos neste artigo resultam das discussões que tivemos durante a experiência da tradução da peça *À petites pierres* de Gustave Akakpo, que realizamos com os alunos de tradução francês da Universidade de Brasília, Rodrigo D'Avila, Jana Araújo e Dyhorrani Beira, a pedido da Profa. Maria da Glória Magalhães dos Reis, coordenadora do Grupo *En classe et en scène* (UnB). O desafio levou-nos a discutir questões teóricas, éticas, históricas, epistemológicas advindas dos problemas do traduzir como exercício de leitura e escrita, de uma poética do traduzir (Meschonnic, 1999). Dentre as diversas questões que se colocaram, discutimos aqui aquelas ligadas ao traduzir, um texto dramático (uma farsa trágica/uma tragédia farsa), uma poética migrante (heterogeneidade), e um duelo de provérbios (*gestus* de linguagem).

Palavras-chave: *À petites pierres*. Gustave Akakpo. Poética heterogênea. Tradução. provérbios.

* Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo (2000). Professora de Tradução-francês no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília. Atua no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) da mesma universidade. Coordenadora do Grupo de pesquisa Tradução Etnográfica e Poéticas do devir (UnB). Pós-doutoranda sob supervisão da Profa. Elizabeth Ramos no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: malice4869@gmail.com



TRANSLATING GUSTAVE AKAKPO'S À PETITES PIERRES: HETEROGENEOUS WRITING AND THE ISSUE OF PROVERBS

Abstract: The issues presented in this article are outcome of the discussions conducted during the translation process of the play *À petites pierres* by Gustave Akakpo. The endeavor was carried out in conjunction with students from the University of Brasília (UnB) French Translation course – Rodrigo D’Avila, Jana Araújo and Dyhorrani Beira – at the request of Professor Maria da Glória Magalhães dos Reis, coordinator of the Group *En classe et en scène* (UnB). The challenge drove us to discuss theoretical, ethical, historical and epistemological issues, arising from translation problems as both a reading and writing activity, i.e.: within the poetics of translation (Meschonnic, 1999). Amongst the many issues that arose, in this paper we discuss those related to the translation process, the dramatic text (a tragic farce/ a farce-tragedy), migrant poetics (heterogeneity), and a proverb duel (language *gestus*).

Keywords: *À Petites Pierres*. Gustave Akakpo. Heterogeneous poetics. Translation, proverbs.

Se é verdade que com toda língua que desaparece, desaparece uma parte do imaginário humano, a tradução de toda e qualquer língua enriquece esse imaginário de maneira errante e fixa ao mesmo tempo. A tradução é fuga, o que significa, de uma forma belíssima, renúncia. O que talvez seja mais necessário adivinhar no ato de traduzir é a beleza dessa renúncia.

Édouard Glissant (2001, p. 49)

1. Introdução

Para Édouard Glissant a tradução é “arte da fuga” que manifesta um devir onde a língua traduzida não se apaga na língua que traduz e esta não renuncia a se apresentar. A “beleza dessa renúncia” está na parte de si que se abandona em toda e qualquer poética ao outro; está na tradução como língua soberana de todas as línguas, do “todo-mundo”, diria Glissant, da *Reine sprache*, diria Benjamin.

Traduzir um escritor contemporâneo como Gustave Akakpo nos põe diante não só aos modos de dizeres diferentes que cada língua carrega, mas aos contatos de línguas que criam poéticas singulares e heterogêneas. O desafio questiona as “identidades-raízes” e a intraduzibilidade, e põe em jogo um pensamento do exílio e/ou da migração.

As questões que apresentamos neste artigo resultam das discussões que tivemos durante a experiência da tradução da peça À *petites pierres* de Gustave Akakpo, que realizamos com os alunos de tradução francês da Universidade de Brasília, Rodrigo D’Ávila, Jana Araújo e Dyhorrani Beira, a pedido da Profa. Maria da Glória Magalhães dos Reis, coordenadora do Grupo *En classe et en scène* (UnB). O desafio levou-nos a discutir questões teóricas, éticas, históricas, epistemológicas, advindas dos problemas do traduzir como processo de leitura e escrita, i.e. dentro de uma poética do traduzir (Meschonnic, 1999).

Dentre as diversas questões que se colocaram, discutimos aqui aquelas ligadas ao traduzir um texto dramático (uma farsa trágica/uma tragédia farsa), uma poética migrante (heterogeneidade), e um duelo de provérbios (*gestus* de linguagem).

2. À *petites pierres*

À *petites pierres* (2008) é uma peça de teatro de Gustave Akakpo com todos os ingredientes da farsa: quiproquós, travestimentos, conversas surpreendidas, apartes. Inimigos que se tornam amantes, amigos, aliando-se contra a tradição, os mais velhos abandonando seus princípios morais na porta de casa. As situações provocam o riso, como que zombando de todos e uns dos outros. Uma tragédia shakespeariana travestida de farsa num desconcertante modo de preparo próprio da glutonaria teatral. Parafraseando a sinopse de Bernard Magnier¹, À *petites pierres*, começa como um jogo de

¹ Bernard Magnier é jornalista e conselheiro literário do TARMAC de Villette. Escreveu sobre a peça À *petites pierres* no site do Théâtre Contemporain: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/A-Petites-pierres/ensavoirplus/> (acesso julho 2015).

sedução corriqueiro daqueles que acontecem entre um moço e uma moça que se encontram num frio serão. Ele com seu objetivo, ela com seus sonhos de longínquo paraíso. Embora já tenha um noivo, ela se rende às palavras melosas. O ex-futuro-sogro a surpreende com o amante e pede reparação. O moço é condenado a pagar uma multa e ela a pagar com a própria vida.

Ao tratar das dicotomias tradição e modernidade, cidades e aldeias, jovens e velhos, homens e mulheres, Gustave Akakpo inscreve-se na herança de uma literatura moderna (da querela dos antigos e dos modernos), construindo uma poética que deixa transparecer uma escrita da migração. Sua enunciação é paratópica, seu discurso deslocado, um olhar do exílio. O dramaturgo se deixa interpenetrar pelos múltiplos que compõem sua singularidade: uma poética do devir, do instável, do heterogêneo, da ambiguidade.

Non sei em que momento tomei plenamente consciência do meu pertencimento à espécie dos ruminantes. O que sei: regularmente, partes inteiras do mundo se oferecem uma estadia em meu ventre e, com a urgência de uma diarreia bicicleta, me sobem à boca e a despeito de gritar, escrevo; é a parte do meu ventre que me dou a ilusão de acrescentar ao mundo. Me jogo à farsa de acreditar nisso, e me retorço como um moleque que brinca do que acabou de explodir à cara do seu mundinho. Talvez, acredite realmente; talvez, embora essa crença apenas seja uma farsa que me antecedeu. Do que tenho certeza: ruminante far-seiro, eis a parte de mim que boto no mundo.² (AKAKPO, 2012 in Grenier/neuf)

² Je ne sais à quel moment j'ai pleinement pris conscience de mon appartenance à l'espèce des ruminants. Ce que je sais par contre : régulièrement des pans entiers du monde s'offrent un séjour dans mon ventre puis, avec l'urgence d'une diarrhée bicyclette, me remontent à la gueule et à défaut de crier j'*écrite* ; c'est la part de mon ventre que je me donne l'illusion d'ajouter au monde. Je me joue la farce d'y croire et je me tords comme le gamin qui s'amuse du bon tour qu'il vient d'exploser à la face de son petit monde. Peut-être, j'y crois vraiment ; peut-être bien que cette croyance n'est elle-même qu'une farce qui m'a précédé. Ce dont je suis certain : ruminant farceur, voilà la part de moi que je mets au monde". (Tradução nossa).

Das múltiplas questões que surgem do traduzir/leitura, as questões históricas, ontológicas e poéticas nortearam o projeto da tradução/escrita. Propomos aqui discutir algumas delas, sempre a partir do estranhamento provocado pela escrita de Gustave Akakpo em *À petites pierres*, e problematizando a poética heterogênea migrante. A escrita do escritor subverte a língua francesa para subverter as fronteiras e as identidades. Como diria Chamoiseau (1997, p. 102), um “contrabandista das línguas altivas”³, cuja voz rompe fronteiras e se abre a novos sabores. Assim, ao fazer a língua francesa ser ampliada por outros imaginários, imagens oriundas de outros ritmos, sua escrita aponta para o poder crítico-criativo dessas vozes em devir.

3. Traduzir um texto teatral

Traduzir Gustave Akakpo é antes de tudo traduzir um texto teatral. Um dos desafios que se apresenta, então, diz respeito às particularidades discursivas desse texto. Traduzir teatro remete a várias instâncias de encontro: a do texto com o espaço cênico (a *mise-en-scène*), a do texto com o corpo do ator (*mise-en-corps/mise-en-voix*) e a das línguas na tradução do texto (tradução propriamente dita). É esta última que nos interessa aqui, ou seja, uma tradução que visa o encontro de línguas numa perspectiva analítica da instância enunciativa em que as questões históricas e poéticas emergem.

Vale lembrar que o encontro do texto com o corpo dos atores/leitores foi conduzido pela Profa. Maria da Glória Magalhães dos Reis e seu grupo *En classe et en scène* da Universidade de Brasília. Nessa tradução, se experimenta o texto na boca e no corpo. Assim, da mesma forma que um texto e uma língua são transformados pela língua que traduz, e que esta se transforma, à medida que acolha o outro, a *mise-en-corps* do texto é provocada pelo corpo que o recebe, ao mesmo tempo em que esse corpo é transformado

³ « contrabandier des langues hautaines »

pelo texto que o penetra. Já na *mise-en-scène*, o diretor (individual ou coletivo) transpõe um lugar imaginado (o pátio, uma aldeia, o interior de uma casa...) numa cena e um texto, em um espetáculo vivo. Nessa *mise-en-spectacle*, o espaço cênico (teatro clássico ou de arena, lugar público ou auditório) modifica a peça para recebê-la. Esse dar vida teatral se apresenta como uma tradução com suas estratégias e escolhas que modificam o sentido do texto, sua interpretação e sua significação. O tom e a dicção do ator, os gritos, risos, gemidos, choros ou suspiros, a movimentação espacial do ator são trabalhos do diretor que também escolhe os figurinos, decide o cenário, as cores, as proporções, escolhe a luz e a música, leva em consideração ou não as rubricas, segue ou não a lógica do texto. Toda essa *mise-en-spectacle* opera o encontro transformador da tradução num sentido amplo.

Nosso trabalho consistiu na tradução do texto na sua instância discursiva (com seus aspectos históricos, intersubjetivos e po-éticos). Assim da leitura-analítica do texto *À petites pierres* de Gustavo Akakpo à escrita-criativa da tradução, passamos por questões enunciativas, polifônicas e rítmicas. Conhecer os personagens pelas falas, diferenciá-las pela linguagem, reconhecer as vozes nos discursos, entender o contexto histórico-cultural desses discursos, tudo isso está envolvido no processo de tradução de qualquer tipo de texto. No entanto, o texto teatral traz também questões formais e discursivas que lhe são próprias, como por exemplo o fato de ser construído como um longo diálogo, constituído de réplicas trocadas entre os personagens, e o comprimento das réplicas e os jogos de repetições informam, muitas vezes, sobre a natureza das relações entre eles. Assim, por exemplo, quando curtas réplicas se seguem e se encadeiam rapidamente, temos, o que no linguajar do teatro chamam de *esticomitias* (*stichomythies*). Este procedimento caracteriza uma troca viva, espécie de duelo, entre dois personagens e pode manifestar a intensidade trágica ou produzir um efeito cômico. Quando um personagem pronuncia falas que os outros, a princípio, não ouvem, faz um aparte. O espectador, verdadeiro destinatário dessa fala, torna-se então cúmplice do personagem. O

monólogo, também presente no texto teatral, é um discurso de um personagem para ele mesmo, mas diferentemente do solilóquio, trata-se, antes de tudo de uma convenção teatral que permite esclarecer uma situação ou expressar os sentimentos profundos de um personagem. A tirada, ou discurso inflamado, é uma longa réplica que se caracteriza por uma sucessão de frases complexas, de questões e de argumentos. Enfim, o quiproquó, diálogo fundado desde o início sobre um mal-entendido, torna-se fonte de efeitos cômicos: um personagem ou um objeto é tomado por outro, uma frase é mal interpretada, e assim por diante. Todos esses aspectos estão presentes em *À petites pierres* e foram analisados na tradução, de modo a manter as tensões desencadeadas.

No texto, além dos diálogos e/ou enunciações dos personagens, temos também a irrupção do autor da peça para comunicar informações ao diretor, aos atores (que decidem segui-las ou não) e aos leitores. Esses elementos de linguagem presentes no texto, e que se opõem à oralidade das outras enunciações, são as chamadas *rubricas*. Elas representam tudo o que não é dito pelos personagens e tem como função principal precisar a situação de enunciação do diálogo: quem fala com quem, qual a relação entre os interlocutores da cena, quando se situa a fala.

Conhecer essas características do texto teatral constitui um elemento fundamental para sua leitura-analítica, no entanto, não bastam para a tomada de decisões durante o processo de tradução-escrita. A instância enunciativa do texto teatral é fundamental para dar espessura às falas dos personagens, pois seu discurso traz elementos que compõem a história, a posição social, a formação do personagem, evitando o achatamento do discurso, ou seja, mais que uma preocupação linguística de passagem de uma língua para outra, o tradutor trabalha na instância enunciativa que lhe permite atribuir coordenadas espaço-temporais a cada personagem e a cada situação. Assim, além das características particulares do texto teatral, questões estéticas-literárias entram em jogo na elaboração do projeto de tradução.

4. A escrita heterogênea de Gustave Akakpo

Escritores contemporâneos oriundos de países africanos como Gustave Akakpo são rapidamente identificados com a literatura pós-colonial ou pós-independência. Eles, de fato, vêm da África, mas vivem fora dela, são migrantes em devir. Escolheram, por diversos motivos, viver na Europa ou no continente americano, mas continuam sendo escritores africanos. O lugar e a situação nos quais vivem, afetam diretamente seus discursos que se encontram descentrados (em paratopia). Assim, traduzir Gustave Akakpo e sua poética migrante passa, também, pelo reconhecimento da heterogeneidade da escrita poético-teatral como fator de criatividade. Esses escritores deslocados/paratópicos não se fixam numa posição de exilados cristalizados, mas fazem desse deslocamento, desse não-pertencer, um espaço livre, no qual se desdobra um imaginário sem fronteiras onde podem acolher todos os pertencimentos.

Esses autores enfrentam problemas diferentes, quando comparados aos seus antepassados pós-coloniais. O contexto socioeconômico e político mudou e as questões não são as mesmas. Estamos no pensamento do exílio, o de ter deixado o país natal para melhor entendê-lo. Uma poética criada na/pela distância com o lugar de onde vem, sem, no entanto, fazer dessa distância um abismo intransponível. A ambiguidade criada pelo devir da migração e da heterogeneidade se compreende por ser ao mesmo tempo singular, pelo percurso, e múltiplo, pela memória.

As gerações anteriores tinham medo de fazer um “carreau” como relata Chamoiseau numa entrevista cedida a Lisa Gauvin:

À época, quando errávamos o francês, não dominar o francês era signo de uma espécie de “negrerie”, de baixa condição. Então, tínhamos, para ser alguém, para existir e brilhar, de dominar a língua francesa. Todo o mundo tinha um medo medonho de fazer o que chamavam um “carreau”, ou seja, de crioular. O que fez com que eu tivesse muitos problemas para me expressar oralmente em francês, mas

eu compensava por uma escrita aplicadíssima em língua francesa. [...] O saber era confundido com a aquisição da cultura francesa. Afrancesar era confundido com liberdade, e de qualquer forma afrancesar era progressão. Logo houve o fenômeno – que era um fenômeno mulato – de afrancesamento, de branqueamento mental e cultural, intelectual.⁴ (CHAMOISEAU *apud* GAUVIN, 2006, pp. 35-36)

É justamente no “carreau” que Gustave Akakpo faz da língua o discurso, e põe em cena vozes dissonantes. A heterogeneidade é manifesta na sua poética, no que ele faz à língua francesa. A tradução literal parece caracterizar sua escrita ao fazer a língua francesa se abrir ao estranho de outras línguas.

Assim, a partícula “-là” com função de demonstrativo nas falas dos personagens (menos do moço que vem da França), no final das palavras “fille-là”; “chose-là”; “garçon-là”; “toi-là” caracteriza essa escrita mestiça. Da mesma maneira, expressões idiomáticas como “tu as pris folie”; “me picorer les oreilles”; “façon le linge”, dentre outras, parecem traduções literais de uma outra expressão de mundo, de outros falares. Gustave Akakpo escreve em francês, mas seu francês é penetrado por elementos que lhe são estranhos. O estranhamento e a tradução são característicos da escrita heterogênea de *À petites pierres*, como também de outras peças de Gustave Akakpo. Para preservar essa estranha poética, decidimos usar o mesmo procedimento da tradução literal e deixar/forçar o português a acolher esses outros modos de dizer o mundo. Assim, o demonstrativo no final das palavras foi traduzido por “-aí” criando: “moço-aí”;

⁴ À l'époque, lorsqu'on faisait une faute de français, ne pas maîtriser le français était le signe d'une sorte de négrerie, de basse condition. Donc il fallait, pour être quelqu'un, pour exister et briller, maîtriser la langue française. Tout le monde avait une peur terrible de faire ce qu'on appelle un “carreau”, c'est-à-dire de créoliser. Ce qui fait que j'avais beaucoup de problèmes à m'exprimer oralement en français mais je compensais par une écriture très appliquée en langue française. [...] Le savoir était confondu avec l'acquisition de la culture française. Francisation était confondue avec liberté, et de toute manière francisation était progression. Donc il y eut un phénomène – qui était un phénomène mulâtre – de francisation, de blanchiment mental et culturel, intellectuel. (Tradução nossa).

“moça-aí”; “coisa-aí”; “você-aí” etc, e nas expressões idiomáticas mantivemos as imagens poéticas: “pegou loucura”; “ciscar as orelhas”; “jeito a roupa” etc trazendo para a tradução em português os estranhamentos provocados no texto em francês.

O estranhamento produzido no português se deve (paradoxalmente) à possibilidade da interpenetrabilidade das línguas. Aqui, o português se abre como o francês se abriu (foi aberto) ao imaginário africano. Uma espécie de renúncia/resistência que deixa o outro entrar sem deixar de ser, mas transformando-se num *sendo* glissantiano (2001).

Assim a decisão pelo não-apagamento do estranho provocado pela heterogeneidade busca manter o imaginário criado por inovações linguísticas que mantêm o caráter poético das expressões rítmicamente, como nos exemplos a seguir:

La jeune fille: Dieu de lumière! Garçon-là, laisse-moi partir! La nuit accouche déjà de l’obscurité sur la ville; bientôt la lune se leve au-dessus de la colline.

A moça: Deus de luz! Moço-aí, me deixa partir! A noite já tá parindo a obscuridade na cidade; logo a lua se levanta acima da colina.

Ou ainda em:

La jeune fille: Faut pas me mélanger avec tes proverbes. Adieu! Façon le linge n’est pas encore rangé, si ma mère découvre ça, elle va crier jusqu’à me picorer les oreilles.

A moça: Não me confunde com seus provérbios. Adeus! Jeito a roupa não está arrumada ainda, se minha mãe descobrir, vai gritar até me ciscar as orelhas.

Assim, o projeto de tradução da peça *À petites pierres* de Gustave Akakpo propõe uma analítica e um fruir da escrita, uma reflexão-experiência sobre a poética do escritor/tradutor, um trabalho na rítmica do discurso e não no gênio da língua.

Para aprofundar nossa discussão sobre o processo de tradução da escrita mestiça e heterogênea, apresentamos a tradução dos provérbios presentes na peça como problema que envolve as questões poético-discursivas, permitindo-nos evidenciar e comentar como a tradução de uma poética heterogênea produz heterogeneidade na língua que acolhe, renunciando a um ser si para entrar em devir.

5. A questão/problema dos provérbios

Os provérbios são expressões fraseológicas que condensam uma sabedoria narrativa em uma fórmula lapidar. Como diz Meschonnic, “o provérbio é um lugar ambíguo” (1973, p. 184). Sendo a maior unidade de discurso e, ao mesmo tempo, a menor composição poética, o provérbio é um instrumento figurativo em que as expressões metafóricas e as comparações (figuras fundamentais no provérbio como na poesia) ocupam, no uso cotidiano dos provérbios de uma *língua*, uma dimensão poética. O provérbio constitui um desvio, uma distância em relação ao texto no qual está inserido. Nesse sentido pode ser considerado uma tradução, *já que instala uma distância não só em relação ao texto, mas também à língua, um travestir linguístico, um desvio semântico e sintático. Para ocupar seu lugar no discurso, o provérbio deve manter uma distância da realidade, o que o aproxima da metáfora. Seu caráter metafórico o afasta da realidade e seu funcionamento no discurso o torna metafórico. Meschonnic alerta:*

Mas, ao mesmo tempo que se brinca metalinguisticamente sobre o termo *metáfora*, um provérbio, mesmo contendo uma metáfora, é também, uma anti-metáfora, pelo fato de dizer um concreto tal como é. [...] [M]as não é como me-

táfora que um provérbio é um provérbio, é como provérbio que um provérbio é metáfora.⁵ (1976, p. 427)

Por se destacar no discurso, o provérbio pode ser visto como uma mini-narrativa dentro da narrativa, mas sua ressonância ecoa em várias dimensões, ética, política, psicológica, estética. Para Jameson, leitor de Bretch, o provérbio pode ser visto como método, já que podemos “dar ouvidos tanto à experiência que se converte em provérbios [...] quanto permitir que nossas ações sejam guiadas por uma visão proverbial das coisas.” (2013, p. 182-183). O provérbio se torna uma *postura* (no sentido bretchiano de *Haltung*) de linguagem, um *gestus* onde se dá a ver a linguagem, a narrativa. Pois o discurso proverbial tem por objeto eventos e destinos humanos e visa uma ação transformadora (política e moral).

Na peça *À petites pierres*, temos um duelo de provérbios, uma espécie de *hain-teny* à maneira dos Merinas da Ilha de Madagascar. Em *L'appareil formel de l'énonciation*, Benveniste aproxima o provérbio da língua e o retira da enunciação tomando como exemplo justamente os *hain-teny*:

Na peleja verbal praticada por diferentes povos e da qual uma variedade típica é o *hainteny* dos Merinas, não se trata na realidade nem de diálogo nem de enunciação. Nenhum dos dois parceiros se enuncia: tudo consiste em provérbios citados e em contra-provérbios contra-citados. Não há nenhuma referência explícita ao objeto do debate. Aquele dos dois jogadores que dispõe do maior estoque de provérbios, ou que os usa de maneira mais hábil, mais maliciosa, o menos previsível deixa o outro perplexo e é declarado vencedor. Esse jogo só aparentemente é um

⁵ Mais en même temps qu'on joue métalinguistiquement sur le terme *métaphore*, un proverbe, même s'il fait ou contient une métaphore, est aussi une anti-métaphore, en ce qu'il dit un concret tel qu'il est dit. [...] mais ce n'est pas comme métaphore qu'un proverbe est un proverbe, c'est comme proverbe qu'un proverbe est métaphore. (Tradução nossa).

diálogo.⁶ (BENVENISTE *apud.* MESCHONNIC, 1973, pp. 184-185)

O provérbio sai da enunciação por ser uma frase disponível na *língua*. Assim, os jogadores do *hain-teny* não se enunciam. Enunciam situações criadas pelos provérbios, pelo já existente na língua, mostrando, assim, a *língua com sua dimensão política e moral*. Em *Les Hain-teny Merinas: poésies populaires malgaches* (2007), Jean Paulhan define esse *hain-teny* como um adágio, um provérbio popular, um exemplo, uma ciência das palavras, “expressão natural e espontânea, quase atávica, do pensamento e do pensar”⁷. Eles se apresentam como coletânea de provérbios, cujos temas vão da declaração de amor, ao consentimento e à recusa, da hesitação e dos rivais, à separação e ao abandono, dos remorsos à cobrança, em tom de deboche e/ou de orgulho.

Essa espécie de *hain-teny*, em *À petites pierres*, consiste em um duelo de provérbios e/ou adágios entre o moderno e o antigo, entre a mudança e a tradição, entre o jovem e o velho. Realiza-se na forma de réplicas rápidas entre os interlocutores (jogadores) como podemos ver no exemplo a seguir no diálogo opondo o *Jeune homme* e *l'ex-futur beau-père*:

L'ex-futur beau-père (*il lui coupe de nouveau la parole*):
Ça suffit! L'enfant qui n'a pas d'expérience croit qu'il peut attacher l'eau avec une corde!

⁶ dans la joute verbale pratiquée chez différents peuples et dont une variété typique est le *hain-teny* des Merinas, il ne s'agit en réalité ni de dialogue ni d'énonciation. Aucun des deux partenaires ne s'énonce: tout consiste en proverbes cités et en contre-proverbes contrecités. Il n'y a pas une seule référence explicite à l'objet du débat. Celui des deux joueurs qui dispose du plus grand stock de proverbes, ou qui en fait l'usage le plus adroit, le plus malicieux, le moins prévu met l'autre à quia et il est proclamé vainqueur. Ce jeu n'a que les dehors d'un dialogue. (Tradução nossa).

⁷ “expression naturelle et spontanée, presque atavique, de la pensée et du penser”

Le jeune homme (*à L'ex-futur beau-père*): Il est temps que les choses bougent! Le caméléon dit que le monde est comme sa peau: il change!

L'ex-futur beau-père: Si les haricots ne sont pas cuits, ce n'est pas au joueur de tam-tam de le dire!

Le jeune homme: La science est comme le baobab, une seule main ne peut l'entourer!

L'ex-futur beau-père: Un vieillard assis voit plus loin qu'un jeune debout !

Le jeune homme: L'aiguille est petite mais la poule ne peut l'avaler!

L'ex-futur beau-père: Même si tu t'amuses avec le chien, n'oublie pas qu'il a plus de dents que toi!

Le jeune homme: Lorsque tu doigtes quelqu'un, trois de tes doigts sont pointés contre toi-même!

L'ex-futur beau-père: Prends garde à tes paroles, nul ne s'amuse impunément avec le feu!

Le jeune homme: La folie du feu s'arrête devant la rivière!

Le jeune homme (*désignant La jeune fille*): La graine de maïs ne peut jamais avoir raison lorsqu'elle est jugée par un poulailler.

Temos aqui réplicas rápidas – e a rapidez é indicada pela rubrica (*il lui coupe de nouveau la parole*) – entre o moço e o ex-futuro-sogro, que representam posições rivais no debate entre a mudança e a tradição. Cada debatedor faz uso de provérbios como golpes morais. Se o provérbio, como a fábula, encaminha para uma moral e é em geral usado para reforçar a repetição, a tradição, a cristalização, é a partir do mesmo efeito retórico que o jovem com contra-provérbios se opõe à posição conservadora do ex-futuro-sogro e aponta para a necessidade de mudança frente a injustiça da situação sócio histórica (a condenação da moça ao apedrejamento).

Se o provérbio é uma frase disponível, só aparentemente é imutável, *já que o discurso o manipula sempre diferentemente em função dos locutores e das situações*. Como diz Meschonnic: “um provérbio carrega e modifica uma situação de discurso”⁸. (1973, p.185). Sua estrutura significativa outorga-lhe o estatuto de verdade e/ou de juízo moral, com sua rima e seus paralelismos sintáticos, imprimindo-lhe um ritmo de refrão. O provérbio foi um questionamento que se tornou uma parte histórica do discurso, fechando e abrindo uma situação, pela sua escrita modelada.

A tradução de provérbios estrangeiros já foi tema de vários trabalhos no âmbito dos Estudos da tradução, e nessa discussão entre uma equivalência formal ou um provérbio equivalente ao que parece estar em jogo é a relação entre elementos da língua e elementos do discurso. Para Meschonnic, (1973, p. 186-187): “Pelo problema mesmo da tradução, o provérbio permite ver como funciona a passagem da língua ao discurso, do discurso à escrita, da escrita pessoal à escrita impessoal”⁹. Seja a equivalência formal ou o provérbio equivalente, nos dois casos, temos transformação. A escolha pelo provérbio equivalente, quando há, nos faz perder a especificidade que o provérbio tinha na língua

⁸ “Un proverbe porte et modifie une situation de discours”

⁹ “Par le problème même de la traduction, le proverbe permet de voir comment fonctionne le passage de la langue au discours, du discours à l’écriture, de l’écriture personnelle à l’écriture impersonnelle.”

fonte. A equivalência formal, dita literal, deixa de ser um provérbio, quando recebida na língua que traduz. Assim, podemos nos perguntar o que faz um provérbio e, então, se podemos fazer um provérbio. Meschonnic responde sem hesitar (1973, p.186) “mas justamente podemos fazer provérbios”¹⁰, e ainda: “podemos fundir o provérbio à escrita, fazer da escrita uma linguagem que vai em direção ao provérbio”¹¹ (1973, p. 187). Há, então, uma escrita proverbial que brinca entre o mais socializado da linguagem e o inédito, ou para Meschonnic (1973, p. 187): “ela joga ao mesmo tempo nos dois modos do todo o mundo e do nunca dito. Ela não só diz, ela faz, porque transforma”¹².

É justamente a partir dessa concepção de provérbio como escrita entre o todo mundo e o nunca dito que situamos nosso projeto de tradução. Dificilmente saberemos se os provérbios presentes na peça são traduções de provérbios africanos ou se escritos e inventados por Gustave Akakpo, uma vez que o próprio dramaturgo, ao referir-se à linguagem das suas peças, diz ter se inspirado nas falas da Costa do Marfim à maneira de um Sony Labou Tansi. Mas o fato é que o provérbio é uma escrita, ou como Berman o define: “... o provérbio é uma forma” (2007 p. 16). Assim, traduzir um provérbio passa pela tradução dos elementos léxico-culturais e da sua forma-provérbio com suas aliterações, rimas, repetições, paralelismos. E é a tradução dessa forma, nos diz Berman, que pode forçar a língua que acolhe a se modificar: “tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (2007, p. 16).

A rejeição do trabalho sobre a letra, preconizada por Berman, e a escolha da busca de provérbios equivalentes, releva uma con-

¹⁰ “mais justement on peut faire des proverbes”

¹¹ “on peut fondre le proverbe à l’écriture, faire de l’écriture un langage qui va vers le proverbe.”

¹² “elle joue à la fois sur les deux modes du tout le monde e du jamais dit. Elle ne dit pas seulement, elle fait, car elle transforme.”

cepção epistemológica, política e poética da linguagem e, por consequência, do traduzir. Concepção fundamentada no sentido invariante e nos universais semânticos, que ignora que o sentido é movediço e não se deixa apreender, e que a linguagem diz mundos poeticamente diferentes. Além disso, nos diz Berman, procurar equivalentes é negar a estranheza do outro modo de dizer e, politicamente, é negar a diferença:

Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original [...], significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue do longínquo”, significa, para nós, afrancesar: velha tradição. (2007, p. 17)

Assim, a tradução dos provérbios em *À petites pierres*, parte da concepção de provérbio como escrita poética (podemos fazer provérbios!) e de uma concepção de tradução como encontro de diferenças em que a língua que traduz se modifica para acolher o estrangeiro sem anexá-lo nem apagar sua estranheza. Para Meschonnic (1973, pp. 411-412), a relação com a alteridade não passa pela anexação: “para compreender o outro, não se deve anexá-lo, mas tornar-se seu anfitrião [...]. Compreender outra coisa, não é anexar a coisa, é se transferir por um descentramento no centro mesmo do outro”¹³.

Nosso projeto busca provocar um estranhamento na língua que traduz, além de operar um ir-e-vir da *língua ao discurso, do discurso à língua*; mostrar o caráter histórico do provérbio que em aparência sugere o imutável e o eterno. A estranheza, de que tanto

¹³ “pour comprendre l’autre, il ne faut pas se l’annexer, mais devenir son hôte [...] Comprendre quelque chose d’autre, ce n’est pas s’annexer la chose, c’est se transférer par un décentrement au centre même de l’autre”. (Grifos do autor).

se tem medo na tradução, passa a ter uma função política de abertura ao diferente, e se converte em um *gestus* (BRETCH, apud JAMESON, 2013, pp. 127-178) que mostra, a partir da desfamiliarização, o estranho, não do outro, mas da minha própria língua e, assim, sua possibilidade de transformação. Preservando as unidades léxico-culturais de cada provérbio e analisando seus jogos de significantes e ritmo, temos:

L'enfant qui n'a pas d'expérience croit qu'il peut attacher l'eau avec une corde!

A criança sem experiência acha que pode atar água com corda.

Le camaléon dit que le monde est comme sa peau: il change!
O camaleão diz que o mundo é que nem sua pele: muda!

Si les haricots ne sont pas cuits, ce n'est pas au joueur de tam-tam de le dire!

Se o feijão não tá cozido, não é o tocador de tam-tam quem vai dizer!

La science est comme le baobab, une seule main ne peut l'entourer!

A ciência é que nem baobá, uma única mão não pode abraça-la!

Un vieillard assis voit plus loin qu'un jeune debout!

Um velho sentado vê mais longe que um jovem de pé!

L'aiguille est petite mais la poule ne peut l'avalier!

A agulha é pequena, mas a galinha não pode engolir!

Même si tu t'amuses avec le chien, n'oublie pas qu'il a plus de dents qu toi!

Ao brincar com o cachorro, não esqueça que ele tem mais dentes!

Lorsque tu doigtes quelqu'un, trois de tes doigts sont pointés contre toi-même!

Quando dedas alguém, três dedos apontam contra ti!

Prends garde à tes paroles, nul ne s'amuse impunement avec le feu!

Cuidado com as palavras, ninguém brinca impunemente com o fogo!

La folie du feu s'arrête devant la rivière!

A loucura do fogo para diante do rio!

La graine de maïs ne peut jamais avoir raison lorsqu'elle est jugées par un poulailler.

O grão de milho jamais terá razão quando julgado pelo galinheiro.

A transformação é o próprio da tradução. Buscar equivalente ou optar pela equivalência formal, mudar o provérbio da língua-fonte ou mudar a língua-alvo em que se cria o novo provérbio *são posições poéticas, epistemológicas e políticas*. Optamos pela segunda transformação, numa posição ética e histórica, na relação que estabelecemos com o outro.

6. Considerações finais

A experiência de traduzir *À petites pierres*, uma farsa trágica, uma escrita heterogênea de um escritor contemporâneo paratópico, questionou o próprio pensar a tradução. Se nos fez refletir sobre o texto teatral foi para nos aproximar da oralidade, onde

os devires linguísticos são mostrados como *gestus* para provocar transformação.

Não é nenhuma novidade dizer que a tradução convoca questões éticas e políticas para discutir nossa relação com a alteridade. Mais do que nunca, nossos encontros devem se estabelecer horizontalmente sem vaidades ou altivez de uma língua sobre outra. Não considerar o pensamento do exílio num mundo globalizado e em plena migração é optar por uma globalização homogeneizadora a partir de um centro disseminador de um pensamento único.

O próprio conceito de intraduzibilidade se sustenta na concepção de línguas fechadas sobre si-mesmas em que a noção de transformação e a própria história não tem lugar. A intraduzibilidade se dá no pertencimento a um ser e a um lugar delimitados por fronteiras rígidas que negam as migrações e os devires linguístico-culturais que o processo de tradução promove, quando visto como encontro transformador.

É no pensamento do exílio que a tradução mestiça as línguas e as culturas, provocando instabilidades e estranhamentos. A renúncia do ser como imutável abre a língua que acolhe, criando novos/outros dizeres. Talvez seja nessa renúncia/abertura que se encontre a beleza da poética do traduzir. Uma poética mestiça, heterogênea, do devir.

Referências

AKAKPO, G. *À petites pierres*. Paris: Lanzman, 2003.

BERMAN, A. *A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Andreia Guerini, Mauri Furlan. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BERMAN, A. *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984.

CHAMOISEAU, P. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.

GAUVIN, L. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, entretiens. Paris: Karthala, 2006.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha, Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2013.

GRENIER/NEUF. *Le théâtre de Gustave Akakpo*, in: <http://grenierneuf.org/ateliers/le-theatre-de-gustave-akakpo/>. Acesso em julho 2015.

JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

_____. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture*, Poétique de la traduction, Paris: Gallimard, 1973.

PAULHAN, J. *Les Hain-Teny Merinas. Poésies populaires malgaches*. Paris: Geuthner, 2007.

Recebido em: 05/04/2017

Aceito em: 27/06/2017

Publicado em setembro de 2017