

RELAÇÕES ENTRE TEATRO E TRADUÇÃO: ENCENAÇÃO E ORALIDADE

Marina Bento Veshagem¹

RESUMO

Este trabalho parte da ideia de que o teatro deve ser o lugar onde se trabalha a língua, defendida pelo encenador e tradutor Antoine Vitez no artigo “La scène, les scènes, les formes, Hamlet, Oreste, Kalisky, l’Enfant prodigue, Arlequin, le Voyage”, para Le Journal de Chaillot, em junho de 1982. Com essa afirmação, Vitez aproxima tradução e teatro a partir do conceito de encenação, ao dizer que a tradução está eternamente a ser refeita, assim como a arte teatral que é a da variação infinita, pois que é preciso sempre tudo reencenar. Henri Meschonnic, por sua vez, também faz um movimento de aproximação entre tradução e teatro, mas pela oralidade, quando desenvolve sua teoria de uma poética do traduzir (em *Poética do Traduzir*, 2010). Para ele, o que se traduz é o ritmo, enquanto organização do sentido em um discurso, e que faz trabalhar a língua e a sociedade. E é justamente a oralidade que faz ouvir o ritmo, ela manifesta uma corporeidade do ritmo, implicando prosódia, gesto, voz e entonação. Importante notar que a oralidade aqui não é oposto do escrito, numa visão dualista, mas é colocada em perspectiva numa tripartição: escrito-falado-oral. Se a oralidade pode ser percebida em qualquer texto escrito, no teatro ela grita e faz ouvir o ritmo. A partir de um recorte da pesquisa de doutorado da autora, especialmente da ideia de aproximação entre teatro e tradução – pela oralidade e pela encenação –, neste trabalho serão desenvolvidos os conceitos citados e também serão apresentados exemplos práticos a partir do exercício de tradução (do francês para o português) e de algumas encenações, ou situações de enunciação, da peça *Macbett* (1972), de Eugène Ionesco.

PALAVRAS CHAVE

Tradução, teatro, encenação, oralidade.

ABSTRACT

This work starts from the idea that the theater should be the place where language is worked, defended by the director and translator Antoine Vitez in the article “La scène, les scènes, les formes, Hamlet, Oreste, Kalisky, l’Enfant prodigue, Arlequin, le

¹ Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina e atriz.

Voyage”, for Le Journal de Chaillot, in June 1982. With this statement, Vitez approaches translation and theater from the concept of staging, saying that translation is eternally being redone, as well as the theatrical art that is that of infinite variation, since it is always necessary to re-enact everything. Henri Meschonnic, in turn, also makes a movement of approximation between translation and theater, but through orality, when he develops his theory of a poetics of translating (in *Poética do Traduzir*, 2010). For him, what is translated is rhythm, as the organization of meaning in a discourse, which makes work both language and society. And it is precisely the orality that makes the rhythm being heard, it manifests a corporeity of the rhythm, implying prosody, gesture, voice and intonation. It is important to note that orality here is not the opposite of writing, in a dualistic view, but is put in perspective in a tripartite: written-spoken-oral. If orality can be perceived in any written text, in the theater it screams and makes the rhythm heard. Based on an excerpt from the author's doctoral research, especially the idea of approximation between theater and translation – through orality and staging –, in this work the aforementioned concepts will be developed and practical examples will also be presented from the translation exercise (from the French into Portuguese) and some staging, or situations of enunciation, of the play *Macbett* (1972), by Eugène Ionesco.

KEY WORDS

Translation, theater, staging, orality.

Para pensar as relações entre teatro e tradução a partir dos conceitos de encenação e de oralidade, proponho pensar o teatro especialmente como aquele que começa a nascer no final do século XIX e início do século XX, justamente na era da encenação. Nesse período, impõe-se, de uma vez por todas, o teatro para além da proclamação da palavra, o que pode gerar embates da linguagem, ao colocar em perspectiva tantos elementos: iluminação, som, cenário, adereços, corpo, voz, a palavra em seu limite. Já a tradução da qual tratamos é a poética prática, que encena um embate de forças e faz trabalhar língua, discurso, sujeito e história, implicados simultaneamente. Essa concepção é desenvolvida por Henri Meschonnic – principalmente em *Poética do Traduzir* (2010), mas também em *Critique du rythme* (1982) – e parte do programa teórico do ritmo, que afirma que o que se traduz é exatamente o ritmo. Dessa forma, a aproximação entre teatro e tradução que vamos explorar aqui é a ideia de que o teatro, assim como a tradução, deve ser o lugar onde

se trabalha a língua. A partir do desenvolvimento dos conceitos que permitem essa leitura, veremos como Antoine Vitez aproxima tradução e teatro a partir do conceito de encenação, enquanto Henri Meschonnic, por sua vez, propõe essa aproximação pela oralidade. Também vamos passar por uma análise breve sobre a peça *Macbett* (1972), de Eugène Ionesco, em duas instâncias de análise do ritmo pela oralidade: através de algumas das encenações da peça e também do texto escrito de peça. Ambas abordagens buscam se mostrar diferentes e complementares.

Este trabalho é um recorte da minha tese de doutorado intitulada *Ritmos do discurso do poder em Macbett: uma tradução da peça de Eugène Ionesco*, defendida em 2019 e que propõe uma tradução pensante e poética do texto teatral *Macbett* (1972), do francês para o português brasileiro, a partir da análise de seus ritmos. A proposta geral que sustenta o trabalho é de que o discurso de *Macbett* é o da engrenagem do poder, organizado por ritmos que dão forma a essa estrutura, sendo os três maiores: o ritmo do motim, o ritmo da hierarquia e o ritmo da soberania. O ritmo do motim é o do oprimido, daquele a quem caberia se conformar e obedecer (encontrado nas falas dos personagens Glamiss e Candor); ele precisa do outro para confirmar o apoio na decisão de revoltar-se contra o soberano. O ritmo da hierarquia é o do militar, da pessoa de confiança do rei, que se encarrega da manutenção da ordem e da proteção do soberano (personagens Macbett e Banco); ele chegou aonde está pela sua fidelidade e lealdade ao senhor. O ritmo da soberania é o do monarca, do poder, que é vazio pois pertencente àquele que o ocupa momentaneamente (personagem do rei Duncan e, futuramente, de Macbett); ele diz o que precisa dizer para assegurar seu domínio e poder seguir justificando seus atos. Os personagens que falam por esses ritmos só poderiam falar desta determinada maneira, que é a que lhes cabe na estrutura.

Para começar, proponho desenvolver um pouco mais os conceitos que acompanham essas proposições. Começamos pelo ritmo, que, para Meschonnic, no que ele chama de poética do traduzir, é a organização do sentido em um discurso. O ritmo cria uma produção única desses sentidos, a significância, pelas marcas dos significantes linguísticos e extralinguísticos. A argumentação central é de que a tradução se renova através do programa teórico do ritmo como organização da historicidade do texto. O programa do ritmo faz trabalhar, juntos, conceitos como discurso, sentido e sujeito, que não serão empregados em suas acepções mais tradicionais, e sim forçados em seus limites. Trata-se de um programa teórico, porém

entende-se que a teoria é sempre crítica e também que a teoria é a prática. O ritmo, que à primeira vista tem sentidos amplos e é definido principalmente no campo musical, tem na linguagem relação direta com o discurso e sua produção de sentido. Desse modo, o programa teórico do ritmo quer entendê-lo como diferente daquele subordinado à música, que o leva a ser pensado como alternância regular de tempos fortes e fracos ou duração e cadência de um movimento. Para o autor, quando concebido a partir da associação entre poesia e música, o ritmo tem como atributos a generalidade, que lhe imputa uma métrica prévia, e a universalidade, que quer fazer dele o mesmo em todos os tempos. O ritmo do qual se fala aqui é diferente desse, é o da linguagem e tem em sua etimologia a forma, enquanto movimento no instante em que é tomado e, por isso, torna-se múltiplo (BENVENISTE, 1976).

Já que o ritmo é a organização do sentido em um discurso, cabe entender brevemente o que se entende aqui por discurso. Discurso é a atividade de linguagem de um sujeito numa sociedade e numa história. Entendido no Ocidente somente como uma passagem entre o pensar e o falar, ele passou a ser ultra valorizado e, ao mesmo tempo, extremamente temido, razão pela qual a sociedade encontra maneiras de controlá-lo e restringi-lo (FOUCAULT, 2008). Esse discurso que queremos é, então, o da desordem, do descontrole, que tem algo de violento e que se pronuncia ao mesmo tempo em que inscreve um sujeito. Este sujeito é diferente do enunciador, é aquele que cria e é criado pela historicidade, e marca a subjetivação máxima de um discurso. Esses conceitos todos não atuam sozinhos, falar de um é falar do outro, por isso eles trabalham juntos, sempre. Eles modificam a sociedade e são modificados por ela.

A partir dessas concepções, chegamos à tarefa da tradução, do tradutor, que seria buscar ouvir e traduzir os ritmos do discurso de um texto. Ainda segundo Meschonnic, é a oralidade que possibilita isso. A oralidade, como entendida no programa do ritmo, sempre implica o corpo e a voz. Parece que no teatro ela é mais evidente e fácil de ser entendida, mas sua análise corrente ainda cai geralmente na dualidade, na oposição entre o texto escrito, morto, e a encenação, viva e que seria objetivo derradeiro de qualquer texto dramaturgico. Em outros casos, acredita-se que o texto basta por si só, entendido como literatura, desvinculado de qualquer obrigação de encenação. O que se propõe aqui é que o teatro seja entendido nesta tensão, como uma terceira saída, em que texto escrito e encenação jogam o mesmo jogo e juntos dizem algo mais do teatro, criam significância nesse interstício. A mudança de

compreensão, da dualidade entre oral e escrito, para a tripartição escrito-falado-oral torna possível reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia. Assim, o oral tem uma semântica própria, e pode se realizar tanto no escrito como no falado. Só assim inclui-se o corpo (gestos, ritmo, mímica, entonação) na linguagem. Por isso, o teatro não é toda a oralidade, mas é um tipo especial dela; assim, nas encenações, a oralidade se insinua mais facilmente, do que resulta que o ritmo pode ser diferente em cada situação de enunciação.

O teatro tem o poder de colocar o texto em perspectivas diferentes o tempo todo; assim, a leitura do texto escrito sempre vem acompanhada da força da imagem de suas encenações. O contrário também acontece; as encenações de determinado texto trazem junto tanto o conhecimento prévio de um texto escrito, quanto de outras encenações. As encenações são infinitas, assim como o texto (seja ele pensado inicialmente para teatro ou não), que explode em abundância de sentidos, sem fronteiras que o delimitem de maneira definitiva. O texto dito dramaturgico, que enquanto tal pode seguir algumas convenções (divisão de falas, rubricas, atos, cenas), ou não, existe enquanto encenação em latência.

Caminhos de análise pela oralidade e pela encenação

Antoine Vitez, no artigo “La scène, les scènes, les formes, Hamlet, Oreste, Kalisky, l’Enfant prodigue, Arlequin, le Voyage”, para *Le Journal de Chaillot*, em junho de 1982, comenta a nova tradução de *Hamlet*, realizada por Raymond Lepoutre, que em breve ele levaria à cena. Nesse texto, Vitez, que além de encenador também foi tradutor, reflete sobre o ofício de retornar ao texto original na tradução: “Somos convocados perante o tribunal do mundo a traduzir, e a tradução está perpetuamente a ser refeita. Imagem da própria arte, da arte teatral, que é a arte da variação infinita. É preciso reencenar, sempre tudo reencenar. Tudo recomeçar²” (VITEZ, 1991, p. 112).

Essa mesma tradução de *Hamlet* sofreu algumas críticas severas, especialmente pelo *Le Figaro*. Indignado com o parecer do jornal, Vitez pediu a Henri Meschonnic que escrevesse uma resposta aos críticos, o que este fez e narra em *Poética do Traduzir*. Meschonnic dedicou um capítulo de seu livro à análise das traduções de *Hamlet*, por acreditar ser esse um caso significativo para se pensar o

² Todas as traduções do francês para o português neste trabalho foram feitas pela autora.

ritmo no traduzir. Nesse capítulo, intitulado “A crítica distinta diante do filho do sol, Hamlet”, Meschonnic critica a crítica, principalmente a de teatro, afirmando ser a do gosto pelo gosto e compara diversos exemplos de escolhas diferentes na tradução de *Hamlet*. Um deles é a passagem I,1,v,14, em que a sentinela diz: “I think I hear them”, ao que o autor levanta a questão de que a omissão do “that”, possível em inglês, poderia ser uma dificuldade para um tradutor principiante. Em seguida, ele já escancara a ironia rompendo a questão e dizendo que esse seria um problema de língua, para a estilística comparada, mas que não seria um problema para a poética, acrescento eu. Ao contrário de outros tradutores, que mantiveram o “que” (“that”), para essa frase, Lepoutre optou por: “Je crois, je les entends”.

Ele substituiu o que por uma vírgula, a sintaxe pelo ritmo – uma pausa, um suspense. Esta não é mais a língua. É o discurso. O tradutor criou um problema novo. Note-se, antes de condenar o barbarismo segundo o francês escrito, que é uma sintaxe de teatro, de oralidade: a sintaxe está aí, mas sob uma outra forma. Oral. Quanto mais o critério de julgamento de valor estiver seguro de sua escrita, mais ele escorrega com o oral. (MESCHONNIC, 2006, p. 56)

Em todas as citações escolhidas nessa seção, há uma aproximação entre a tradução e o teatro. Meschonnic a faz pela oralidade, ao defender que uma tradução que considerou o ritmo apresenta uma sintaxe de oralidade, de teatro, que faz ouvir o discurso e cria um problema novo. Já Vitez aproxima tradução e teatro pela encenação, quando diz que é preciso reencenar sempre; há, na multiplicidade da encenação, uma relação com a descoberta de sentidos no ritmo, que é o que se traduz. Ele via a encenação como tradução e a tradução como uma encenação, como reitera o próprio Meschonnic (2006). Vitez não chegou a desenvolver exatamente uma teoria sobre o assunto, mas aponta para essa perspectiva em diversos de seus escritos e na sua prática também. Na fusão das duas ideias surge um dos cerne da relação entre teatro e tradução, duas faces da mesma moeda: ambos trabalham a linguagem e estão para serem refeitos, reencenados.

A tradução, não mais que o teatro, não pode ser considerada em si mesma. Ela está sempre no campo das forças políticas, ela é ela mesma o objeto de uma aposta política e moral. As traduções não devem ser incolores, insípidas, transparentes (...) O teatro deve ser o lugar onde trabalha nossa língua³ (VITEZ, 1991, p. 112)

O panorama do chamado nascimento do teatro moderno, no início do século XX, que influencia até hoje as práticas, é embrião do embate, da guerra de forças que

³ Tradução do francês.

faz trabalhar a língua: como se coloca algo em perspectiva no espaço público, quais as relações que se estabelecem ali, texto, iluminação, cenário, ator, palco, público? “O teatro é, e se quer, uma arte do efêmero. Mas o desafio de Hamlet, como texto, é permanente.” (MESCHONNIC, 2006, p. 86). Permanente enquanto texto, que produz e determina seus embates, mesmo fixado, em obra, não deixa de trabalhar, como vimos com Walter Benjamin (2011). É por isso que o trabalho de traduzir e retraduzir um clássico ou de montá-lo em cena é semelhante. Vitez, ao falar sobre o porquê de remontar os clássicos, poderia muito bem estar argumentando sobre a razão de retraduzi-los:

Acredito que não é preciso “desempoeirar” os clássicos. (...) Se dizemos “desempoeiramento”, supomos que havia empoeiramento: um objeto intacto do qual havíamos perdido o sentido, e que nós descobrimos tal qual, após limpeza e polimento. (...) Trata-se de fazer o público compreender que o tempo passou e nos deu consciência desta perspectiva histórica e de mostrar o tempo passado na estranheza dos objetos que se encontra. (...) E o que é importante é tornar bem estranhas, bem surpreendentes, bem insólitas essas obras, em vez de aproximá-las de nós bem artificialmente, por atualização. (...) É interessante que a obra não seja transparente, que ela não entregue todas suas chaves. Ela deve ser percebida como um monstro vindo das profundezas da História, de um outro lugar nos corredores dos quais se pode circular.⁴ (VITEZ, 1991, p. 193-194).

Traduzir também é atividade que mostra um texto em sua estranheza, pois não é objetivo torná-lo um texto escrito em português, mas sim criar marcas dos embates que esse texto luta. Por isso, proponho vermos tradução e encenação como duas forças que agem juntas, pois separá-las seria seguir jogando o jogo do signo, um efeito do velho dualismo. “A tradução e a encenação são aqui práticas de uma e de outra. A invenção da linguagem na tradução não aparece separada do jogo, que põe e dispõe os valores esperados” (MESCHONNIC, 2006, p. 106). O jogo são seus ritmos, dados a ver pela oralidade.

É por isso que o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido. Sua física. E o signo, uma velharia teórica. Aqui se situa a crítica: onde o que você faz do poema diz o que você faz da linguagem de todos os dias. Como se houvesse uma outra. A teoria rompe em seu ponto fraco. O ponto fraco das teorias de linguagem e, portanto, das teorias da sociedade é o poema. (MESCHONNIC, 2006, p. 4).

Se o que há é a linguagem de todos os dias, fazer dela o poema é o desafio maior. Desafio que passa por estar atento e desconfiar. Desconfiar do discurso

⁴ Tradução do francês.

controlado e que quer dizer a verdade, pois que ele é desordem e proliferação, enquanto atividade de um sujeito na linguagem e na história. Sujeito esse que cria e é criado pela historicidade, que indica a subjetivação máxima. E a maneira como esse sujeito organiza o discurso é o que caracteriza o ritmo, que pode tornar a significância infinita, e é o que se traduz. Aí se manifesta uma corporeidade do ritmo, implicando prosódia, gesto, voz e entonação: a sua oralidade. Esta é guia dos encontros do tradutor com os ritmos de um texto, escrito ou falado, no processo de tradução renovada pela poética.

O texto grita o tempo todo que se trata de teatro e, por isso, há uma explosão ainda maior de ritmos e sentidos, o texto em perspectiva. Por este motivo, proponho investigar algumas situações de três registros de encenações diferentes do espetáculo: o áudio da encenação de estreia, em 1972, com direção de Jacques Mauclair (que também interpretou Macbett); o vídeo da montagem de Jorge Lavelli, no Théâtre National de la Colline, em 1992; e o vídeo de uma leitura privada com atores franceses em Marseille, em 2018. Além disso, tenho a referência da montagem de *Les Crevettes in the pick-up*, a que assisti no Festival de Avignon, também em 2018. Cada uma dessas encenações apresenta sentidos diferente, ritmos diferentes. Vamos analisar primeiramente os ritmos pelas encenações, pelo texto colocado em perspectiva e, em seguida, vamos ver um exemplo da análise do ritmo pelo texto escrito de *Macbett*.

Análise da oralidade nas encenações de Macbett

A análise do ritmo pela oralidade das situações de enunciação de *Macbett* dão a ver, principalmente, a importância do procedimento da repetição na peça. A repetição acontece muitas vezes na retomada de uma palavra ou frase, uma fala, por um segundo personagem, encadeando o ritmo da cena. Outras vezes, no entanto, uma fala longa, dita em monólogo por um personagem, é repetida de maneira idêntica, ou praticamente, por outro, na cena seguinte. Isso acontece sobretudo com *Macbett* e *Banco*, personagens cuja semelhança é reforçada constantemente na peça. Eles se parecem, mas são sujeitos distintos. “Se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, o ritmo é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito em seu discurso. Uma teoria do ritmo no

discurso é então uma teoria do sujeito na linguagem⁵” (MESCHONNIC, 1982, p. 71). Desse modo, em cada fala, mesmo que aparentemente igual, cada sujeito que a profere se configura de modos distintos, o que expressa ritmos diferentes, logo, outros sentidos.

O primeiro dos casos de encenação que escolho explorar é o monólogo repetido pelos personagens Macbett e Banco, no início da peça, na trégua da guerra (IONESCO, 2006, p. 126). Esta fala foi a que elegi para exemplificar o ritmo da hierarquia, que demonstrava a rigidez, um corte metrificado das falas regido por uma respiração que determina as pausas, a cadência, além de uma noção de progressão e alastramento do número de mortes.

Na referência em áudio da montagem de Jacques Mauclair, Macbett entra com voz impostada, forte, como se ela existisse apenas ao sair e não reverberasse nada, ou quase nada, do que acontece dentro. A voz é artificial e segue pronunciando frases em modo automático, mas exprime certa empolgação. Essa espécie de prazer que transparece em alguns trechos aporta sentidos novos, pois reconfigura o protagonista como sujeito que apenas cumpre seu papel com eficácia. Esse sujeito que se regozija em contar o terror crescente de seus atos é também um pouco sádico, mesmo que se comporte de acordo com as ordens do seu senhor e pela manutenção do sistema. Ele rompe brevemente o compasso apenas quando diz: “bien entendu, c’était des traîtres...”. No entanto, só há respiro e uma pausa mesmo quando diz: “j’ai eu raison, [pausa] je le pense.” Há hesitação no ritmo do sujeito que sente prazer em matar em nome de alguém (soberano) e algo (lealdade e fidelidade) e que será seduzido a trair tudo isso que o leva a manter a hierarquia. E é justamente esse atributo, o desejo, que aparece já nessa primeira fala longa que Macbett profere diante da plateia, como única cúmplice, que lhe permitirá subverter o ritmo e a manutenção da hierarquia. Após essa fala, ele volta ao compasso anterior até quase gritar: “oui, nous avons raison”. As duas alterações do compasso geral da fala acontecem nas frases que falam da razão como busca de justificativa pelo prazer que sente em ocupar seu lugar na hierarquia. O protagonista reafirma a certeza da lógica hierárquica, que o caracteriza; a subversão virá depois. Em seguida, acalma-se e vai sentar-se em uma pedra.

É notável uma diferença muito marcante da encenação de Mauclair para as outras, que reside na dicção. Essa distinção é uma marca histórica, pois na década de

⁵ Tradução do francês.

70, dessa primeira encenação de *Macbett*, a dicção no teatro em geral, e sobretudo francês, era declamatória, grandiosa. Com o tempo, isso foi se perdendo e se aproximando mais de uma fala natural, o que não quer dizer que a cena teatral, como um todo passou a buscar o naturalismo da interpretação.

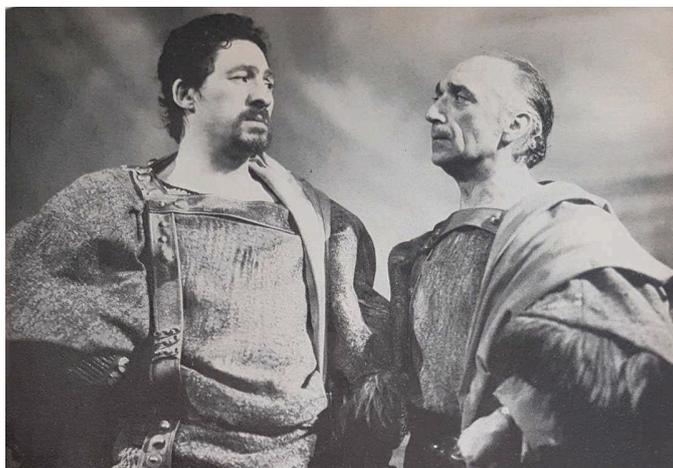
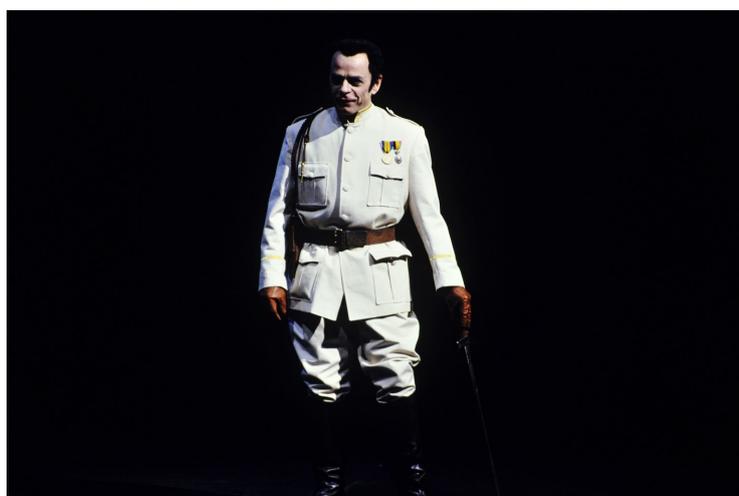


Figura 1 - Banco e Macbett na montagem de Mauclair (1972)⁶

Banco entra assim que Macbett sai, eles não se encontram. Ele fala ainda mais mecânico, bastante acelerado e um tanto raivoso em alguns momentos. Emite uma respiração marcante e diminui de tom em: “il n’y a plus assez de terre pour ensevelir les gens”. Depois grita até “Il faut en finir”. Só muda mesmo a cadência, como Macbett, e ralenta em “j’ai eu raison”, segue-se um silêncio. Também como Macbett, grita em: “oui, nous avons raison”. Entretanto, ao contrário do protagonista, Banco não demonstra hesitação, ele se diverte em ocupar seu lugar na hierarquia. Seu poder está em manter a ordem. Por isso ele será convencido a subvertê-la pela argumentação de Macbett, mas sobretudo em decorrência da injustiça de Duncan com ele, quase como uma vingança contra o soberano que não reconheceu seu empenho em cumprir seu papel. Por isso, ele é o único dos dois que depois admite sentir remorso. Banco está tão confortável em seu lugar, que sua entonação é de quem se diverte até mesmo com a ideia de não quebrou seu punho e de que tudo não passa de uma recreação, e chega até mesmo a divertir a plateia, que se ouve rir.

⁶ Fonte: revista *L’Avant-Scène* (1972).

Em outra montagem, a de Lavelli, vemos no registro em vídeo que o ritmo do discurso de Macbett reconfirma o ritmo da hierarquia, a divisão das frases, o tom ameno de quem está contando os fatos com certa tranquilidade, como se não fosse nada de importante, à plateia. Quando fala “nous avons raison, je le pense” quase não se ouve, em seguida repete como para convencer a si mesmo: “oui, oui, oui, nous avons raison”. Nesta encenação, Macbett e Banco se encontram entre os dois monólogos, mas na penumbra, no fundo do palco. Banco aparenta ser mais enérgico, ele fala com empolgação e chega a dar alguns berros.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 2 - Michel Aumont interpretando Macbett na encenação de Lavelli (1992)⁷

A encenação a que assisti no festival de Avignon escolheu uma encenação mais burlesca e grotesca. Os seis atores ficavam o tempo todo em cena, sentados nas cadeiras em semicírculo e alguns se revezavam em diversos personagens, indo ao centro quando participavam de cada cena. A montagem decidiu por algumas soluções cênicas para encurtar o tempo da peça, que, se encenada na íntegra, pode ser realmente muito longa, com pelo menos duas horas. Os referidos monólogos de Macbett e Banco que se repetem, por exemplo, aconteciam simultaneamente em uma só cena, quer dizer, os dois personagens estavam juntos no palco e diziam o texto em uníssono, quase sempre e, às vezes, um começava um trecho e o outro continuava, em alternância e complementação. Esse procedimento cria uma relação ainda maior entre os pares Glamiss e Candor e Macbett e Banco. A repetição de falas com os personagens simultaneamente em cena, com alternância e complementação é

⁷ Fonte: Bibliothèque National de France (BnF)

característica do ritmo do motim, inaugurado por Glamiss e Candor e que será retomado por Macbett e Banco somente quando decidem assassinar o rei. Quando Macbett e Banco, no início da peça, falam seus monólogos juntos em cena, o ritmo da hierarquia se camufla de motim e antecipa o que vai se passar depois.



Figura 3 - Apresentação do palco na montagem de Les crevettes in the pick-up⁸

Com essa escolha cênica, a montagem de Les crevettes in the pick-up ainda acaba por corroborar a ideia de que Macbett e Banco interpretam um único personagem, ou que os dois falam de um mesmo lugar da hierarquia e que buscam um mesmo ritmo. Ainda que a aposta na teatralidade seja um elemento que se destaca nessa encenação e a diferencia das outras, amenizando a noção de naturalidade de interpretação. A escolha de manter os atores no palco, sentados como fantoches, sem vida, até que seja seu momento de fala, também reafirma a aposta de que eles só existem quando falam por um ritmo determinado na hierarquia.

Outra cena cara para a análise de ritmo que escolhi é a primeira da peça, a da articulação entre Glamiss e Candor para a guerra. Ela é bem diferente em cada exemplo de encenação que elegi. Na montagem de Mauclair, os dois já entram em tom de revolta. Eles de fato encadeiam as frases rápido, uma seguida da outra, quase se sobrepondo, como se fosse um único texto, reforçando o ritmo do motim. Pausas acontecem após alguns momentos crescentes de exaltação e de encadeamento, mas nem sempre em momentos esperados, como por exemplo em “n’est ce pas [pausa] qu’il s’en fiche ?”, em que o silêncio está no meio da frase.

⁸ Fonte: site Les crevettes in the pick-up.



Figura 4 - Glamiss e Candor na montagem de Mauclair⁹

Às vezes cochicham, conspirando, mas sempre voltam a acelerar o texto, dando pouco espaço para sequer um respiro. Nesses momentos em que sussurram, a fala é lenta e com alguns silêncios, como em: “Abaixo Duncan”, “je propose qu’on se le partage, moitié-moitié”, “ne lui disons rien de cette affaire. Il est fidèle à Duncan”. O ritmo do motim aparece também na entonação e na voz, pois a cumplicidade que este ritmo procura se realiza na certeza de que um entrará no tom proposto pelo outro, na velocidade do outro. E assim, um sempre aceitará acompanhar o outro mesmo antes do final da cena, em que ambos juram ter confiança mútua.

Na encenação de Lavelli, o fato de ser um vídeo permite entender como a fala se articula com a ação em cena. O cenário é composto por diversas portas de diferentes estilos, de épocas distintas, que ficam no fundo do palco. A proposta nesta cena é que Glamiss e Candor estão fazendo exercício, eles correm pelo palco, param, fazem alongamentos. Os exercícios são espelhados: os dois correm ao mesmo tempo, param no mesmo momento, também no mesmo instante alongam, saltitam. A velocidade da cena é menor do que na montagem de Mauclair, há momentos de cochicho, voz baixa, encenam o motim. O clima é de desconfiança, o que gera pausas, silêncios. Há passagens em que algo lhes chama a atenção, ruídos os fazem parar bruscamente no meio de uma frase. Na primeira vez é um pássaro, o que leva os atores a olhar para cima procurando, com temor, como se estivessem sendo vigiados.

⁹ Fonte: revista *L’Avant-Scène* (1972).

Em seguida, é o relinchar de um cavalo que se ouve, e Glamiss e Candor se exaltam, um deles chega a colocar a mão na bainha de sua espada. Esse clima maior de vigilância e de perigo iminente é significância da peça e, na encenação, antecipa a observação que o soberano irá anunciar depois em seu discurso: “continuem como fizeram, no passado, a ganhar sempre tão corajosamente seu pão de cada dia com o suor de suas testas, sob o sol ardente e **sob a vigilância** de seus senhores e de seus responsáveis”. Depois é um galo que canta e os assusta, seguido de uma vaca mugindo, logo no ponto em que entra Banco. Este chega também se exercitando; a referência à caminhada matinal de Banco toma novo sentido. Ele é mais enérgico, na fala e no tônus aparente em seu corpo. Ao sair dá um berro, que acentua o clima de suspensão do perigo. Na entrada de Macbett, o som que se ouve é o cacarejar de uma galinha, o que também agrega sentidos – seria uma insinuação de covardia do general? – e provoca risos da plateia. Os três seguem se exercitando juntos. Na frase: “Jeune homme fidèle et vertueux”, o “vertueux” é pronunciado mais lentamente, quase com reticência, transmitindo na oralidade e entonação uma ideia de dúvida. No transcorrer da cena, Macbett defende com tranquilidade o soberano e começa a praticar alguns golpes de luta enquanto fala, dando ênfase ao “ça”: “comment ne pas répondre à **ça** loyauté par loyauté, par générosité à **ça** générosité?”. Esses são atributos do outro, daquele que ele defende, mas não seriam então seus também? Macbett sai fazendo uma espécie de marcha atlética que provoca risos novamente.

Outra encenação que vem se juntar a essa análise é a leitura privada da peça. Ela foi realizada no apartamento em que vivi em Marseille, em junho de 2018, por três atores franceses: Lionel Mazari (ator independente e que interpretou o Professor, em montagem de *A lição* pelo teatro La Casina), Christina Pontet e Raphaël Gimenez (integrantes da compagnie Mille-feuille, em Aix-en-Provence). Os três conheciam a peça e a leram improvisando os papéis, o que dá toda uma dimensão diferente para o texto. Primeiro que num contato de leitura com o texto, as intenções, entonações e vozes não estão fixadas como em uma apresentação, o que cria uma instabilidade e uma maior espontaneidade. Durante a montagem de um espetáculo, a leitura conjunta do texto costuma ser uma das primeiras etapas, da qual começam a se tirar sentidos do texto, que geram debates e levam proposições para a cena. Depois do espetáculo estar pronto, ainda há o imprevisto e a improvisação, é claro, mas a fixação do texto, dos movimentos e das intenções são direcionadas para alguns caminhos determinados. Outra questão interessante deste registro do texto falado, é que não houve tampouco

uma fixação de personagens, a cada cena decidíamos quem interpretaria cada personagem e até mesmo eu participei da leitura. Também há a diferença de que cada rubrica é lida integralmente, o que não acontece em uma encenação, assim, os atores incorporam à leitura o que indica a rubrica à medida que esta é lida; a oralidade da rubrica participa.

Uma das situações em que isso acontece na leitura privada, é quando a rubrica da cena com Glamiss e Candor dá a seguinte indicação: “*Glamiss et Candor sont en colère. Leur colère et leur ricanement s'accroissent de plus en plus. Le texte sert d'appui à la progression de leur colère*”, e percebe-se a mudança instantânea, em seguida da rubrica, do tom dos atores. A característica de complementação e de mistura dos dois personagens é tanta nessa leitura que em certo ponto um dos atores repete a fala anterior, do outro personagem e, a partir desse ponto, eles trocam as falas de Glamiss e Candor por um curto período sem se darem conta.

Análise da oralidade no texto escrito de Macbett - exemplo de tradução

Partindo das noções de discurso, oralidade e encenação, em perspectiva nas relações entre teatro e tradução, a análise do ritmo pelo oralidade no texto escrito de *Macbett* propõe que o discurso geral da peça é o da engrenagem, das palavras, frases – unidades menores e maiores de significância – que, ao se repetirem, encadeiam-se. Quando iniciada, a engrenagem funciona como um jogo que não se pode abandonar de qualquer jeito. Esse discurso em engrenagem se torna diferente quando enunciado por cada personagem e de acordo com a posição hierárquica que ele ocupa no sistema de poder. Por isso, o discurso que leio na peça, através de seus ritmos, é especificamente o da engrenagem do poder.

O personagem de *Macbett* que imprime em seu ritmo o discurso geral da peça, a engrenagem, é o soldado ferido, por isso vamos usá-lo como exemplo neste trabalho. Nos manuscritos que consultei no Fundo Ionesco, o soldado ferido é um personagem bastante citado, que parecia ser muito caro a Ionesco. Em uma das versões iniciais do texto, a dramaturgia começava com a rubrica da guerra (que no texto final existe, mas aparece depois): no palco, ruído de tiros, céu com clarões, depois vermelho, até que se atenua, e passa-se a ouvir gritos, gemidos, até que se ouve apenas os gemidos de um ferido.

Antes do aparecimento, no palco, do primeiro personagem (o soldado ferido), é preciso que os cenários, as luzes, os ruídos atuem por um longo período. Os clarões e os ruídos e os gritos não devem ser realistas, naturais – mas mais intensos, mais forçados; não rivalizar com a verossimilhança¹⁰ (FONDS IONESCO, pasta 115).

O soldado ferido é, nesta versão, o primeiro personagem a entrar em cena, diferente da versão final, que conhecemos, em que Glamiss e Candor inauguram o palco. No texto publicado, o soldado ferido aparece depois, na cena em que Duncan e Lady Duncan são apresentados ao público, e deve informá-los sobre o andamento da guerra. Mesmo que ele não tenha permanecido como o “primeiro personagem”, a importância dele permanece a mesma, pois seu ritmo de fala revela a engrenagem e marca o vazio da guerra. A crítica à guerra fica evidente no discurso de sua cena, principalmente na passagem em que Duncan pergunta ao soldado ferido: “Você era realmente dos nossos?” (IONESCO, 2006, p. 133). Ao que ele responde: “Como assim, dos nossos?” (IONESCO, 2006, p. 133), seguido da explicação do oficial: “Mas do arquiduque e da arquiduquesa que você vê diante de si”. E o soldado conclui: “Eu não vi Monsenhor no campo de batalha” (IONESCO, 2006, p. 133). O soldado não identifica os lados da guerra, tampouco distingue por quem está lutando; de seu lugar da hierarquia do poder não lhe cabe falar no ritmo de quem sabe porque age.

Ele tenta explicar o que lhe aconteceu, para que se entenda de que lado estava lutando, na fala seguinte:

<p>LE SOLDAT BLESSÉ Et puis on a été faits prisonniers. Et puis on m'a dit : si tu veux conserver la tête sur tes épaules, au lieu de la regarder comme elle roule à tes pieds, marche avec nous maintenant. On nous a dit de crier : À bas Candor, à bas Glamiss ! Et puis on a tiré sur eux, et puis on a tiré sur nous. Et j'ai reçu des balles, et puis le fer dans la hanche, là, et puis je ne sais plus, je suis tombé. Et puis je me suis réveillé et la bataille continuait dans le lointain. Et puis il n'y avait que des masses de mourants, tout autour, alors j'ai marché comme je vous ai dit. Et j'ai mal à la jambe droite, et j'ai mal au bras gauche, le sang coule de mon flanc. Et puis voilà, je suis arrivé là... C'est tout ce que je peux dire... Et que je perds du sang. Et encore du sang.</p>	<p>SOLDADO FERIDO E aí fomos feitos prisioneiros. E aí me disseram: se você quer manter a cabeça em cima dos seus ombros, em vez de ver como ela rola aos seus pés, caminhe conosco agora. E nos disseram para gritar: Abaixo Candor, abaixo Glamiss! E aí atiramos neles, e aí atiraram em nós. E eu levei bala, e aí ferro nas ancas, aqui, e aí não sei mais, eu caí. E aí eu acordei e a batalha continuava ao longe. E aí só havia massas de moribundos, ao redor, então eu caminhei como eu te disse. E me dói a perna direita, e me dói o braço esquerdo, o sangue jorra de meu flanco. E aí, é isso aí, cheguei aqui... É tudo que posso dizer... E que estou perdendo sangue. E mais sangue.</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 133)

¹⁰ Tradução do francês.

Para o soldado, se os lados da guerra não estão definidos, tudo é uma questão de para onde se é levado, e o ritmo de seu discurso evidencia isso. Há apenas duas frases com verbos de ação do qual ele é o sujeito ativo (“j’ai marché” e “je suis arrivé”). As outras todas são formadas a dar o sentido de que as ações aconteceram com ele, sem que ele tivesse agido em sua realização. Isso acontece no ritmo principalmente através da estrutura “on...” (“on a”, “on m’a”, “on nous...”), nas quais o “on” pode ser lido como sujeito indeterminado; alguém, que não se determina, age sobre o soldado ou o leva a agir. Outros recursos dessa mesma produção de significância no discurso do soldado são as formações de frase: “J’ai reçu” (eu recebi), “Je me suis reveillé” (eu acordei), “j’ai mal à...” (tenho dor) e “je perds du sang” (eu perco sangue). Em nenhum dos casos a ação dependeu de ato ou decisão do soldado ferido – talvez seja até mesmo por isso que ele é o “soldado ferido”, não apenas um “soldado” qualquer, pois ele foi ferido por alguém, um outro.

Outra marca de expressão do ritmo do soldado ferido, aquela que marca o que chamei de engrenagem, como discurso geral da peça, é o uso do “et” e, sobretudo, do “et puis”. Há um encadeamento de ações manifesto por esse ritmo, das quais o soldado não é mestre, que o levam à ação seguinte e fazem a engrenagem da peça seguir trabalhando. O soldado ferido cumpre seu papel – no sentido teatral de “papel” como sinônimo de personagem, inclusive –, quando coloca em linguagem o ritmo da engrenagem do poder, que além de ser o do encadeamento palavras, frases (sentidos), é o que coloca cada personagem em seu lugar, como autômato que só se expressa a partir do lugar que ocupa em determinada hierarquia. Percebe-se assim a existência de um discurso pronunciado por eles, e que revela o que se espera que eles sejam. Toda essa proposta de tradução da peça leva isso em consideração.

Esse breve exemplo também ajuda a entender que, para pensar a tradução de *Macbett*, não há como esquecer de que se trata de uma peça de teatro. O que quer dizer que neste tipo particular de oralidade, que pode ser identificada mais facilmente no falado, a prosódia e a entonação têm um lugar especial. Assim, pelas situações de enunciação do teatro, suas encenações, o texto se abre à pluralidade dos ritmos tanto do escrito quanto do falado, e sua tradução nasce deste embate. Há, no entanto, uma relação entre teatro e tradução que vai em outra direção: “a arte do teatro é uma questão de tradução: a dificuldade de seu modelo, sua opacidade, provoca o tradutor à

invenção de sua própria língua, o ator em seu corpo de sua voz¹¹” (VITEZ, 1991, p. 124). Ao aproximar teatro e tradução, o teatro passa a exigir que o ato de traduzir seja uma atividade da poética, pois ele impele à invenção, que passa pela língua e pelo corpo. O teatro obriga a repensar toda a tradução, de qualquer tipo de texto.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011. 176 p.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. 387 p.

CANDE, Daniel. Macbett. Mise en scène de Jorge Lavelli. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9068676n/f1.item>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FONDS IONESCO. Pasta 117. Bibliothèque National de France, Paris, França.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 16. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008. 79 p.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010. 279 p.

_____. **Critique du rythme: Anthropologie historique du langage**. Paris: Verdier, 1982. 392 p.

IONESCO, Eugène. **Macbett**. Paris: Editions Gallimard, 2006.

PICK-UP, Les Crevettes In The. Les crevettes in the pick-up. Disponível em: <<https://lescrevettes.wixsite.com/lescrevettes/macbett>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VITEZ, Antoine. **Le théâtre des idées**. Paris: Gallimard, 1991. 608 p.

1972 - Macbett. Paris: Instituto Nacional do Audiovisual da França, 1972. (10 min.), son., P&B. Disponível em: <<https://www.ina.fr/audio/PHD99219060>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

¹¹ Tradução do francês.