

AUSCULTAR ROSA, OUVIR OS CLÁSSICOS

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

* Professora Titular de língua e literatura grega, Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista de Produtividade em Pesquisa, CNPq.

Recebido em: 28/10/2019

Aprovado em: 14/11/2019

tereza.virginia.ribeiro.
barbosa@gmail.com

AUSCULTATING ROSA, HEARING THE CLASSICS



Esta nota de pesquisa pretende apresentar o *Grupo de Tradução de Teatro*, o GTT, a partir do qual se desenvolvem pesquisas acerca da tradução de textos teatrais. Somos quinze pessoas registradas no diretório do CNPq: duas pesquisadoras de clássicas, Tereza Pereira do Carmo, latinista da UFBA, e eu mesma, professora de grego da UFMG, que tenho a função de líder do grupo. A vice-líder é da área de estudos da tradução (com doutorado pela PGET da UFSC), Anna Palma, especialista na tradução de Machado de Assis para a língua italiana.

Aos três membros efetivos, aliam-se os demais, cada um vinculado a uma língua diferente: o inglês elisabetano, o italiano, o napolitano, o castelhano, o francês, o polonês e o português do Brasil. Há também atores, diretores de teatro, encenadores e figurinistas. A multidisciplinaridade é nossa força. Oferecemos cursos regulares para traduzir coletivamente e encenar peças teatrais. No caso específico desta que relata, são disciplinas de grego e de teatro ático. Formamos, com alunos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Letras e da Escola de Artes Cênicas da UFMG, o coletivo Trupe de Tradução e Encenação de Teatro Antigo (Trupersa). Esse grupo flutuante de estudantes de língua e literatura, dramaturgia e teatro é registrado em nossas traduções e atua em nossos espetáculos.

Como indiquei, a pesquisa específica da área de grego está sob minha responsabilidade e vincula-se aos projetos “Auscultar Rosa e ouvir Homero” (CNPq), “Tradução e (des)colonização” e “Todas as manhãs de Rosa” (Fapemig). Nosso trabalho geral de investigação no GTT lida com oralidade, auditividade, escritura, dramaturgia e tradução de textos de várias línguas para o português brasileiro. Integram nossa equipe filólogos, linguistas, estudantes, artistas e tradutores.



Nossas traduções, que pretendem ser comprometidas com plateia brasileira, almejam promover a acessibilidade e o teatro didático. De 2009 até hoje foram quatro tragédias traduzidas coletivamente, e três delas foram publicadas pela Ateliê: *Medeia* (2013), *Electra* (2015) e *Orestes* (2017), todas de Eurípides; a quarta aguarda o resultado de um edital para publicação, *Hécuba*, pronta em 2019, também de Eurípides. Traduzimos também alguns monólogos de teatro contemporâneo, dois dos quais já foram publicados isoladamente em livro e revista.¹ Outros cinco foram reunidos no volume II da obra *Teatro e tradução de teatro*,² resultado de um evento promovido em 2016.

O que, das pesquisas do grupo, diz respeito ao escopo da *Classica*, portanto, passamos a relatar. Sabíamos que a tragédia antiga, para um brasileiro do século XXI, constitui uma narrativa distante e fragmentada, repleta de personagens desconhecidas e com uma desordem contextual quase absoluta. O lugar-comum de classicistas é, para um cidadão mediano, um novo e estranho mundo. Publicações acadêmicas, com seu aparato extenso, obrigam o leitor a parar, a cada verso trágico, para uma consulta ao dicionário, uma busca incerta de árvores mítico-genealógicas na internet, uma visita a um mapa geo-histórico e muita dispersão! Nesse contexto, o que provavelmente era familiar para o público ateniense nos chega travado, gaguejante e não sem intransponíveis preconceitos.

Ressalvas sejam feitas. Entre os gregos antigos havia quem não conhecesse as tramas contadas nos prólogos e nos espetáculos de tragédias. É provável que nem todos ficassem confortáveis durante a função. Registre-se que, após a cena, neste tipo de teatro apresentado em festivais e frequentado por estrangeiros visitantes, escravos ou autoridades de outras regiões, egípcios, por exemplo, ouvia-se, vez por outra, o adágio, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.³ Duvidamos da conspeção inequívoca de cada um dos milhares que assistiam a tragédias e, se pensávamos que tais textos poderiam carecer de corporificação para serem entendidos, o reclame proverbial antigo descontrói, de imediato, nossa hipótese.

No contexto brasileiro, devia haver leitores, atores, diretores, alunos, espectadores e ouvintes perdidos e confusos já no prólogo (que deveria esclarecer e acabava embaralhando de vez figuras e fatos). Ao deparar com agentes, governantes e locais estratégicos (compatriotas para os gregos, mas obscuros para brasileiros), o receptor caía “de paraquedas” numa cultura demasiado complexa – como, de resto, todas as culturas; além disso, grassava, nas escolas de teatro, um bravo discrimine contra trágicos áticos, aceitos apenas mediante cortes, censuras e reformulações.

Desanimando de gerar acessibilidade para a tragédia no Brasil – nos últimos cinco anos de peleja nas mesmas escolas referidas e, igualmente, na montagem de espetáculos –, paralelamente, constatamos produzir-se sensação semelhante com nossos autores. Até eruditos dizem, por exemplo, não entender o texto rosiano, que foi escrito no mundo moderno e em português brasileiro.

¹ Moscato, 2016; Mello, Barbosa, Palma *et al.*, 2016.

² Barbosa; Chiarini; Palma, v. 1-2, 2017-2019.

³ [*Neca pra Dioniso*]: SUDA, 1834. Coluna 2739.

Tais coisas aconteciam com alunos e atores do século XXI, os quais amiúde desentendiam os rumos, os termos e o fio narrativo das histórias do nosso bardo. Cultura, língua e fronteira geográfica idênticas, menos de um século de produção e distanciamento; a despeito do conforto de dicionários e recursos midiáticos, eram frequentes as reclamações. Passamos a utilizar, como recurso para promover o entendimento e apreciação do texto de Guimarães Rosa, práticas teatrais básicas; uma delas é a dicção em voz alta, o chamado “trabalho ou leitura de mesa”, nos moldes de Kosovski (2009, p. 37). A formalidade virou rotina, a receptividade aumentou e percebemos semelhanças na recepção tanto da obra rosiana quanto na de textos antigos de língua grega.

A maranha talvez habitasse num outro lugar que não o da cultura, da história e das informações prévias. O desconhecimento de nomes, lugares e personagens não era o problema. Aliás, para o tradutor Jean-Paul Bruyas, a incompreensão inicial do *Grande Sertão: veredas* é estratégia fundamental do autor, técnica de simulação de oralidade, de jorro linguístico em fluxo contínuo, de imersão na alteridade. Bruyas observa que, pelo menos nas 300 páginas iniciais do *Grande Sertão*, a obra se constrói

a partir da apresentação de fragmentos do passado, sem nenhuma ordem visível, sem nenhuma relação com a sucessão de acontecimentos anteriores como se poderia (com dificuldade) reconstruir. [...] Assim, não só a narrativa é interrompida a todo o momento, mas, mais exatamente, nos dois primeiros terços do livro não há narrativa [...] [faz-se o narrar a partir de] um amontoado de documentação da mais diversa, por muito tempo sem ligação visível (ou sem ligação suficiente) entre si: cenas mais ou menos rápidas entre os personagens dos mais diversos, nos lugares mais diferentes em épocas indeterminadas. [...] O leitor é como um viajante sem bússola, numa região mal explorada... (Bruyas, 1976, p. 77).

Perguntamos: será que o mesmo acontece no teatro antigo? O que poderia prender um espectador, nessa viagem sem bússola, para que ele não abandonasse a tragédia ou a épica encenada e sáisse lúcido desse caos de emaranhados insolúveis? Muitos, traumatizados, se recusam a revisitar aquelas paragens. Nesses casos, mais uma vez, Rosa e os dramaturgos antigos se assemelhavam. Para os resilientes, porém, a resposta parece clara: na arte, não estamos à cata de ordem e progresso...

Animados com os avanços da leitura de mesa, insistíamos na hipótese inicial: bastava traduzir as tragédias em registro mediano, encená-las e tudo se resolveria. Os Miguilins, contadores cordisburguenses, sabem de cor contos e trechos enormes do *Grande Sertão*. Basta de angústias, a performance era a solução, seria assim também com o texto teatral antigo. Só que assim não foi.

Se tínhamos abolido dificuldades lexicais e sintáticas, impondo-nos a preocupação dramatúrgica na tradução, foi oportuna uma experiência com a encenação, em teatro comercial, do prólogo do *Orestes* pela Trupersa: a plateia apreciou o espetáculo, mas não entendeu o texto. Ficaram até o fim, mas manifestaram seu desconforto com a “ignorância

e despreparo” diante do desafio. Há uma instância tradutória que não depende do léxico opaco ou transparente, nem da ordem das palavras direta ou entrecortada, nem mesmo da parataxe, hipotaxe ou qualquer outra “taxe” escolhida no estabelecimento do texto e que também não se resolve na performance, no figurino, na cenografia, enfim, na produção teatral. A disfunção, no caso do espectador, foi cruel, pois não se vê teatro em bibliotecas. Conclusão: mesmo performatizado, o *Orestes* ainda arrastava problemas.

A pesquisa, porém, avançou. Aqueles que recebem os textos traduzidos podem ficar como ‘cegos em tiroteio’, e o mesmo ocorrerá, eventualmente, com a obra de Rosa. Diante disso, a questão é o modo como nos posicionamos em relação ao conhecimento.

É simples: no aconchego de uma sala silenciosa, é proibido não entender. Cada palavra, cada vírgula deve ser assimilada. Todavia isso sequer é a vivência cotidiana, onde são vários os recursos para entender uma mensagem. Uma palavra obscura pode ser clareada com uma adjacente, um gesto, um objeto de cena, uma mudança no tom da voz, uma suspensão etc. Entender tudo na arte não é indispensável. Em nossa própria cultura, cumpre entender tudo? Quantas vezes lemos e apreendemos tudo de um livro, filme ou peça? Não é verdade que a cada vez que visitamos uma obra de arte vemo-la de forma diferente, mais rica e mais plena?

Mas queremos atingir outro alvo. Nem encenação nem tradução resolveram o problema. Ele se resolve na verbalização presencial e coletiva do texto escrito, pois nela “o ritmo transforma o modo de significar” (Meschonnic, 2010, p. 46). O ritmo da ação produzida mediante o texto vocalizado e ouvido transforma o modo de significar, sobretudo se pensarmos que o “ritmo do sertão” é vasto como o da Antiguidade, sem a sofreguidão dos “tempos modernos”. Lá como outrora, o sentido se consubstancia num ritmo mais *slow*, na fluidez, no estado emocional proposto pela voz que instaura a “essência da afetividade”, a “presença espacial” que comunica devagar.⁴ Confirmado o postulado de Zumthor: “*Oral* não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*” (Zumthor, 1993, p. 119).

Há uma sintaxe para além da sintaxe, uma oralização para além da performance. Retomamos a antiga “tradição de auditório” que Candido sustenta para o início de nossa brasilidade e passamos a estimular traduções que conformariam um gênero de literatura “que tem muitas características de produção falada para ser ouvida” (Candido, 2011, p. 98). Resgatamos a prática de oralidade-auditividade, que Gabriel Borowski (2017, p. 31) nomeia “persuasão oral de caráter integrador, que visa a uma sensação de comunidade entre o narrador e o destinatário”. Queremos criar, através da tradução, uma atmosfera adequada para uma realização teatral convivial e bem-sucedida.

Assim orientados, começamos a entender e praticar a oralidade como *rítmica sintático-linguística-cultural* conforme Meschonnic, questionando, inclusive, a pontuação previamente estabelecida pela filologia clássica:

⁴ Charles (1978).

Assim, enquanto os ingleses compreenderam, nos anos vinte, que era preciso reconhecer uma pontuação de teatro nas primeiras edições de Shakespeare, e parar de modernizá-la, não existe, ainda, quase nenhuma edição dos textos franceses dos séculos XVI, XVII e XVIII que não corrija a pontuação. O mal atinge também os modernos. O que faz com que, do ponto de vista da oralidade, que é sua literalidade e também uma teatralidade, mesmo que eles não sejam textos de teatro, suas edições sejam ilegíveis, inutilizáveis. Em outras palavras, elas advêm da filologia, não da poética. Mas de uma filologia que ainda não compreendeu que ela precisa da poética. (Meschonnic, 2006, p. 19-20).⁵

Lidando com o ritmo da escritura no texto traduzido, perseguimos um imaginário respiratório balizado pelas palavras gregas (aglutinadas, separadas, com uma, duas, três sílabas ou mais...) que diz respeito à totalidade do texto, com sua história particular e cultural, para reproduzi-los no português. Afinal, “o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e [...] da escritura [...] é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito.” (Meschonnic, 2006, p. 41-43). Ainda segundo Meschonnic, a tradução de teatro exige um tipo particular de oralidade que rege o sentido do enunciado:

Com a oralidade, como para qualquer acontecimento da linguagem, a questão é o sentido. Ou, sobretudo, os modos de significar. É o que faz da edição dos textos, no que diz respeito à pontuação, ou da tradução e do funcionamento da literatura em geral e da poesia em particular as pedras de toque da teoria da linguagem. [...] [Mas há que se dizer ainda que...] O falado tem sua própria pontuação: a entonação e as pausas. (Meschonnic, 2006, p. 39-40).

Seguindo esses parâmetros, repensamos teorizações e detivemo-nos na hipótese de uma respiração pontuadora, que passou a ser trabalhada pelos atores. De fato,

Os editores não sabem ainda hoje que a pontuação na poética de um texto é seu gestual, sua oralidade. E mesmo que ela seja apenas o feito dos tipógrafos da época, ela pertence à sua historicidade. É, por isso, oportuno examinar mais de perto como opera a identificação do falado e do oral que determina uma tal situação da leitura. (Meschonnic, 2006, p. 23-24).

De acordo com o autor da *Poética do traduzir*, essa postura repercute imediatamente no fazer tradutório:

⁵ Meschonnic (2006).

a tradução tem, ainda, muito a fazer para integrar o ritmo no programa do sentido. [...] A edição dos textos literários do passado mostra que ainda não passamos de analfabetos da oralidade. A história da historicidade dos textos está ainda por ser feita. E a filologia tradicional está na pré-história do ritmo. Todo um passado de racionalidade do escrito, e de racionalismo, leva ao desconhecimento a pontuação – a rítmica – dos textos anteriores às normas ou hábitos culturais de nossa pontuação moderna. Sem falar de uma poética dos manuscritos. (Meschonnic, 2006, p. 51).

Com tais pressupostos, buscamos não só a oralidade preconizada pelo ritmo da escritura, mas também a auditividade firmada na vocação literária nacional segundo Antonio Candido. Traduzir para a vocalização, o ouvido e a memória: o pulo do gato. Sem excluir polimorfia lexical, metaplasmos ou poliperformance sintática, utilizar o ritmo como servidor da memória, recordando sempre que ritmo não se limita à produção de som:

O ritmo usado para assistir a memória não se confina ao som. Ele pode vir a operar no nível de significado, quando assume a forma de declarações que se repetem, se assemelham ou se equilibram. O sintoma mais evidente desse hábito oral está nas fórmulas verbais – unidades rítmicas de duas, às vezes três palavras. [...] Poder-se-ia dizer, pois, que ele opera com o princípio acústico do eco, que auxilia na recordação e, portanto, na memorização, repetindo uma fórmula verbal já usada ou atribuindo ao seu equivalente acústico alguma mudança de significado que ainda se assemelha a um significado anterior. Há também a vantagem mnemônica de incentivar a economia no vocabulário usado – você não precisa se lembrar de um número ilimitado de palavras – enquanto permite algum grau de afirmação nova, não mera repetição, que ainda se assemelha à afirmação anterior. (Havelock, 1984, p. 183)⁶

A sintaxe entoada, o ritmo ora sincopado, ora contínuo, suspenso, interrompido ou abrupto, as variantes aglutinadoras dos modos diversos de significar a escritura, quando se trata de textos teatrais, são vantajosos. Não estamos falando de uma indiferenciação geral, mas de uma solidariedade entre essas instâncias, que compartilham os mesmos meios, apesar de

⁶ “Rhythm used to assist memory need not be confined to sound. It can operate at the level of meaning when it takes the form of statements which either repeat or resemble each other or are balanced against each other. The most evident symptom of this oral habit lies in the verbal formulas-rhythmic units of two, sometimes three words. [...] One can say that it operates on the acoustic principle of the echo, which assists recall and so memorization by either repeating a verbal formula already used or giving its acoustic equivalent with some change of meaning which yet resembles a previous meaning. There is also the mnemonic advantage of encouraging economy in the vocabulary used – you do not need to remember an unlimited number of words – while allowing some degree of novel statement, not mere repetition, which yet resembles previous statement.” Tradução nossa.

organizados de maneira diversa e segundo sua pluralidade de modos de significar. O escrito estaria muito além do transcrito e poderia ser definido como um “recurso agrupador das formas em que os códigos (linguísticos e sociais) são os regentes, a massa dos discursos em que a língua está compreendida e é realizada como o uso que é feito dela por um indivíduo, criatura das relações sociais e das restrições gramaticais” (Meschonnic, 2006, p. 41-42).

Teatro demanda imersão, tempo de assimilação em fluxo contínuo, acomodação e concentração. É necessário que a instabilidade do desentendimento se instaure e, aos poucos, se dissipe no desenvolvimento das cenas, se esvaneça de modo que comecemos a compreender, “pelo rumo”, na intuição, na penumbra, quem são os agentes, independentemente de seus ancestrais mitológicos e seus lugares de acontecimento. Carece que tenhamos consciência, sobretudo na arte trágica, de que não somos absolutos, mas finitos e restritos – efemeridades corporificadas – e que faz parte de qualquer aprendizagem conviver com o desconhecimento.

É dessa forma que – na embolada⁷ do prólogo de *Hécuba*, por exemplo – se desconhecemos personagens, amigos e inimigos do rei, onde moram e se esconderam – importa compreender que um tal Polidoro (que bem poderia se chamar Alan Kurdi ...), filho caçula do grande chefe, por causa de uma guerra irracional, foi atirado ao mar Mediterrâneo e teve as riquezas confiscadas por seu guardião; que sua mãe tresloucada (mulher poderosa de nome meio estranho) jurou vingança. Cegou o algoz do seu filho. Matou as crianças do rei trácio usurpador do tesouro de Troia. De fato, quando pegamos o enredo, a alma da tragédia, apaziguamo-nos e concluímos que os dados extratemporais são periféricos e que vale antes a ação criminosa praticada e suas consequências, pois a situação da peça é suficientemente excitante (Aristóteles, *Poética*, 1450a37).

Trata-se ainda de “reconhecer o movimento da fala na escritura” (Meschonnic, 2006, p. 10), de forjar na tradução fórmulas mnemônicas. Eis um exemplo (*Hécuba*, 154-158):

οἱ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;		Osga malsim! Que vou bramar?
ποιαν ἄχώ, ποῖον ὄδυρμόν,	155	Qual melúria, que lamúria
<καὶ> δειλαία δειλαίου γήρωσ,		<e> rabuja de rabugice senil,
δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,		pela intrigalha tralha servil,
τᾶς οὐ φερτᾶς; ὤμοι.		intransportável?! Ô eu!

⁷ Acrescentando significado ao verbo “embolar” (encaroçar, embolotar), fazemos alusão ainda à “Forma poético-musical em compasso binário, com texto declamado em andamento rápido numa base musical de notas repetidas, que ocorre em danças (como no coco) e diálogos cantados (como no desafio), *Anlete online*. Cf. também: Cascudo, 1972, p. 367 e 292, respectivamente: “Embolada – [...] canto improvisado ou não, comum às praias e sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é o refrão típico. Quando dançada, diz-se coco de embolada”. [...] “Coco – [...] o comum é a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênia ou simples batida de pé”.

Aqui a opacidade do texto traduz a dor desmedida da soberana. Sabemos que ela lamenta. O léxico obscuro concorre para essa percepção, tanto em relação ao sentido quanto em relação ao ritmo, facilmente memorável e doloroso.

Outra passagem pode ilustrar o uso de metaplasmos, a solução com os nomes míticos geográficos adaptados e a busca de respiração análoga (*Hécuba*, 629-643):

ἐμοὶ χρῆν συμφοράν,	Urge me vir a condena,
ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι,	sobrevir o enfado me urge, dês que
Ἰδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν	Alexandre, prima vez,
Ἀλέξανδρος εἰλατίαν	abateu os abetos do bosqu' Ideu,
ἐτάμεθ', ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων	rachou, navegante qu'era por sobre salina vagância
Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν	sobre o leito de Helena, a
καλλίσταν ὁ χρυσοφαῆς	bela demais, a que Hélio d'ouro
Ἄλιος ἀνγάζει.	<i>solamargo</i> ascende.
πόννοι γὰρ καὶ πόνων	Sim, peleja das pelejas,
ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται	compulsão pior fez <i>rodagírar</i> , do
κοινὸν δ' ἐξ ἰδίας ἀνοίας	desatino de um só, <i>malgeral</i>
κακὸν τᾶ Σιμουντίδι γᾶ	avança terra do <i>Solsimões</i>
ὀλέθριον ἔμολε συμφορὰ τ' ἄπ' ἄλλων.	afora, fadado e ruinoso pra uns e outros.

Isso fizemos decalcando a escritura de Guimarães Rosa, que pode espelhar a do teatro antigo.

Se se procura, no texto de Guimarães Rosa, a micro-estrutura fundamental, ao mesmo tempo a mais característica e estatisticamente a mais frequente, se encontra, acreditamos nós, nos enunciados (palavras ou grupos de palavras autossuficientes gramaticalmente e pelo sentido) extremamente curtos. Além disso, eles aparecem, na corrente falada que os sustém, bem separados (com pontuação marcada) e isso porque eles estão, na maioria das vezes, justapostos em vez de ligados, ou ligados de forma diferente da que se espera, o que aumenta a acentuação, a autonomia de cada enunciado, sua força enquanto enunciados distintos.

Por outro lado, esses enunciados, com uma frequência muito superior à “normal” da linguagem falada ou escrita, são de construção não só gramaticalmente “incorreta”, mas essencialmente elíptica. Assim, desembaraçadas de muitas palavras de ligação, do muito dispensável de uma frase ou trechos de frases feitas, esses enunciados fazem ressaltar mais ainda as palavras importantes, muitas vezes destacáveis por si mesmas, por seu imprevisto, por sua raridade, por uma mistura incomum de trivialidade e de pesquisa. Assim, o descontínuo, o

chocante, o imprevisto das construções, dão à língua uma acentuação muito diferente daquela corrente falada normalmente. Daí a eficácia, pela surpresa, pelo alerta constante. (Bruyas, 1976, p. 78)

Bruyas fornece ótimas formas de detecção de marcas de oralidade. Isso porque, sem dúvida, como afirma Meschonnic,

[a] escritura, paradoxalmente, é a melhor ilustração da oralidade. Sua realização por excelência. Elas não se compreendem melhor isoladamente do que uma através da outra. [...] [A oralidade] é um modo de emissão, de execução e de transmissão. [...] A questão da oralidade supõe, de fato, uma poética. (Meschonnic, 2006, p. 7-8).

Mas, claro, falamos de ritmo segundo Meschonnic, 2006,⁸ e não de métrica. Insisto: ritmo é organização do discurso que pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a do esquema dualista (p. 8), o “que está em jogo é um modelo da linguagem, que é, ao mesmo tempo, uma lógica do social” (p. 15). “Só se sabia definir o que era ‘oral’ em literatura pelos critérios sociológicos do modo de produção, de recepção e de transmissão. Nada permitia reconhecer que, enquanto linguagem, um texto oral era diferente, ou seja, era uma ‘organização do discurso’ regida pelo ritmo. A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os recursos do falado no falado. Com os recursos do escrito no escrito.” (p. 17-18) A poética da oralidade de Meschonnic, por sua vez, visa ao escrito, ao falado, ao oral e ao ouvido. “A análise das diferentes maneiras de falar da oralidade e da voz pode ser conduzida com novas possibilidades, situando-se numa teoria do ritmo como organização do discurso e do sujeito.” (p. 37). O ritmo é uma organização subjetiva do discurso, da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo. Nesse sentido, ritmicamente, não há, no discurso, dupla articulação da linguagem. Trata-se de pensar o discurso com os conceitos do discurso. Não com os conceitos da língua aplicados ao discurso (p. 17). Por isso, buscamos, ao traduzir, uma pontuação destinada a guiar a dicção e a voz

⁸ Cf. Nouss, 2011, p. 5: “Meschonnic’s theory of rhythm destroys the binary organization of language: ‘No more sound and sense, no more double articulation of language, only signifiers,’ but he cautiously adds: ‘And the term ‘signifier’ changes its meaning since it is no longer opposed to a signified. The signifier, Meschonnic insists, refers to a practice, the acting of a subject which exposes its historicity’”. (“A teoria do ritmo de Meschonnic destrói a organização binária da linguagem: ‘Não se trata mais de som e sentido, nem mais da dupla articulação da linguagem, apenas significantes’, mas, com cautela, ele acrescenta: ‘E o termo ‘significante’ muda seu significado, já que não se opõe mais ao significado. O signifiante, Meschonnic insiste, refere-se a uma prática, à atuação de um sujeito que expõe sua historicidade.”) Cf. também Meschonnic, 2006, p. 8: “Este reconhecimento participa da renovação em curso na teoria da linguagem. Ela está passando, não sem resistência, das categorias signo, sentido, enunciado, todas categorias da língua, às categorias específicas do discurso, tais como a enunciação, a significância, a relação da linguagem com o corpo. Renovação da concepção do sujeito através da renovação da concepção do ritmo. Em que aparece a necessidade da interação entre a ideia da linguagem e a da literatura.” Cf. também Meschonnic, 2010, p. 41-57.

para corporificá-las e fazê-las palatáveis ao ouvido. As alterações da voz com exclamações, reticências, pausas respiratórias, são as marcas de afetos, se acumulam como rubricas internas, afinal, a oralidade “não se reduz à ação da voz”, ela inclui a gestualidade, implica “tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar.” (Zumthor, 1997, p. 203).

Arrematando, resta alcançar traduções em constante movimento e mutação, formigamentos incessantes, alternados com fluxos de calma e rompantes, nos círculos concêntricos crescentes que vão do nível dos parágrafos e cenas à totalidade do drama.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BARBOSA, T. V. R.; CHIARINI, Ana; PALMA, Anna. *Teatro e Tradução de Teatro*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017-2019. v. 1-2.

BOROWSKI, Gabriel. Oralidade e auditividade: tentativa de um mapeamento teórico. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 31-50, 2017.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, Estruturas e Visão em *Grande Sertão: Veredas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 18, p. 75-92, 1976. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i18p75-92>.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011 [1955].

CHARLES, Daniel. *Présentation du livre* Le temps de la voix. Émission “Matinée des Autres”, France Culture, 20 déc. 1978. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qPq0Sd_otBY. Acesso em 14/03/2019.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 1972.

HAVELOCK, Eric A. Oral composition in the *Oedipus Tyrannus* of Sophocles. *New Literary History*, v. 16, n. 1, p. 175-197, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468781>. Acesso em: 12/06/2014.

KOSOVISKI, R. A mesa para a cena? *Olhares*: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, n. 1, p. 62-65, 2009.

MELLO, Amanda; BARBOSA, T. V. R.; PALMA, Anna et al. Tradução de teatro: um paradigma a partir do *El borde*, de Amancay Espíndola. *Tradução em Revista*, v. 20, p. 1-18, 2016.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Ethics and Politics of Translating*. Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

MOSCATO, Enzo. *Degolarratos*. Tradução de Anita Mosca. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

NOUSS, Alexis. Preface. In: MESCHONNIC, Henri. *Ethics and Politics of Translating*. Translated by Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011. p. 1-9.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. In: _____. *Ficção Completa*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 2, p. 7-395.

SUIDAE LEXICON: *post Ludolphum Kusterum ad codices manuscriptorum*. Oxford: Typographeo Academico, 1834. v. 2.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.