



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

MARINA BENTO VESHAGEM

**RITMOS DO DISCURSO DO PODER EM *MACBETH*:**  
UMA TRADUÇÃO DA PEÇA DE EUGÈNE IONESCO

FLORIANÓPOLIS

2019

Marina Bento Veshagem

**RITMOS DO DISCURSO DO PODER EM *MACBETH*:  
UMA TRADUÇÃO DA PEÇA DE EUGÈNE IONESCO**

Tese submetida ao Curso de Pós-Graduação em  
Estudos da Tradução da Universidade Federal de  
Santa Catarina para a obtenção do Título de  
Doutora em Estudos da Tradução  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Dirce Waltrick do  
Amarante

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Veshagem, Marina Bento

Ritmos do discurso do poder em Macbett : uma tradução da  
peça de Eugène Ionesco / Marina Bento Veshagem ;  
orientadora, Dirce Waltrick do Amarante, 2019.  
288 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Ritmo. 4. Teatro.  
I. Amarante, Dirce Waltrick do. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Tradução. III. Título.

Marina Bento Veshagem

**Ritmos do discurso do poder em *Macbett*: uma tradução da peça de Eugène Ionesco**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.<sup>a</sup> Dra. Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Luiz Felipe Soares

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Fernando Scheibe

Universidade Federal do Amazonas

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Estudos da Tradução.

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Dirce Waltrick do Amarante

Coordenadora do Programa

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Dirce Waltrick do Amarante

Orientadora

Florianópolis, 30 de julho de 2019.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma tradução da peça *Macbett* (1972), de Eugène Ionesco, partindo empiricamente do discurso do texto para chegar a uma análise de seus ritmos, e logo, dos seus modos de significar. Para embasar a ideia de que o que se traduz é o ritmo, desenvolve-se o conceito de ritmo na linguagem, diferente daquele visto como alternância regular entre tempos fortes e fracos. Assim, desvinculando-se da música e de uma métrica prévias, ele passa a ser definido como a organização do sentido no discurso, que produz uma semântica própria, a significância. Renovada pelo programa do ritmo, a tradução será entendida aqui como uma maneira de agir sobre a linguagem – contra a lógica do signo que cria dualidades –, razão pela qual os conceitos que se imbricam em sua definição, como ritmo, discurso, sujeito, sentido e oralidade, são trabalhados juntos e forçados em seus limites. Essas discussões e definições têm embasamento principalmente nas teorias de Henri Meschonnic, desenvolvidas nos livros *Poética do Traduzir* (2010) e *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982). A partir disso, defende-se que o discurso da peça de Ionesco é o da engrenagem do poder, mais especificamente do biopoder. São três os ritmos que organizam tal discurso e atuam para manter a estrutura do poder: o ritmo do motim, o ritmo da hierarquia e o ritmo da soberania. Há ainda um quarto ritmo, que age de fora do sistema, o ritmo do oráculo, das feiticeiras. Este é capaz de fazer a engrenagem do poder continuar funcionando, quando através da aposta no falso e na ambiguidade, apropria-se da linguagem dos outros ritmos. Já que entendemos que o ritmo se mostra pela oralidade – que manifesta o gesto, o corpo e o subjetivo na linguagem tanto no escrito quanto no falado –, esta tese dispõe-se a analisar casos de inscrição dos ritmos em *Macbett* não apenas no texto escrito, como também em situações de enunciação, algumas de suas encenações: o áudio da montagem de Jacques Mauclair (1972), o vídeo da encenação de Jorge Lavelli (1992), uma leitura privada com atores em Marseille (2018) e o espetáculo do grupo Les crevettes in the pick-up (festival de teatro de Avignon, 2018).

**Palavras-chave:** Macbett. Eugène Ionesco. Ritmo. Tradução. Teatro.

## ABSTRACT

This study proposes a translation of Eugène Ionesco's play, *Macbett* (1972), starting empirically from the discourse of the text to arrive at an analysis of its rhythms, and then of its modes of signifying. To support the idea that what is translated is the rhythm, the concept of rhythm in language is developed in a different way from what is seen as regular alternation between strong and weak beats or duration and cadence of a movement. Thus, dissociating from previous music and metric, rhythm is defined as the organization of meaning in discourse, which produces its own semantics, or significance. Renewed by the program of rhythm, translation will be understood here as a way of acting on language – against the logic of the sign that creates dualities –, which is why the concepts such as rhythm, discourse, subject, meaning and orality are worked together and forced into their limits. These discussions and definitions are based mainly on the theories of Henri Meschonnic, developed in the books *Poética do Traduzir* (2010) and *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982). From thence, it is argued that the discourse of Ionesco's play is the power mechanism, more specifically the biopower. There are three rhythms that organize such discourse and act to maintain the structure of power: the rhythm of the mutiny, the rhythm of the hierarchy and the rhythm of sovereignty. There is still a fourth rhythm, which acts from outside the system, the rhythm of the oracle, of the witches. The last is able to make the power mechanism keep functioning, when by betting on false and ambiguity, it appropriates the language of the other rhythms. Since we understand that the rhythm is shown by orality – which manifests the gesture, the body and the subjective in language in both written and spoken – this thesis is designed to analyze cases of inscription of the rhythms in *Macbett*, not only in the written text but also in enunciation, which are: the audio of Jacques Mauclair's performance (1972), the staging shooting by Jorge Lavelli (1992), a private reading with actors in Marseille (2018) and the performance of the group Les crevettes in the pick-up (Avignon theater festival, 2018).

**Keywords:** *Macbett*. Eugène Ionesco. Rhythm. Translation. Theater.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Banco e Macbett na montagem de Mauclair (1972).....	107
Figura 2 - Michel Aumont interpretando Macbett na encenação de Lavelli (1992).....	108
Figura 3 - Apresentação do palco na montagem de Les crevettes in the pick-up .....	109
Figura 4 - Glamiss e Candor na montagem de Mauclair .....	110
Figura 5 - Duncan na encenação de Les crevettes in the pick-up.....	112
Figura 6 - Primeira cena em que aparecem o soberano e sua esposa, Lady Duncan .....	113
Figura 7 - Duncan, Lady Duncan e o oficial no trono real (montagem de Lavelli).....	114
Figura 8 - Cena da decapitação de Candor e dos outros revoltosos, em Mauclair.....	115
Figura 9 - Feiticeiras na montagem de Mauclair.....	121
Figura 10 - Dança das feiticeiras durante a metamorfose em Lavelli .....	122
Figura 11 - Fim da metamorfose, com Lady Duncan em seu biquíni (em Mauclair).....	132
Figura 12 - Transformação da Primeira Feiticeira em Lady Duncan (em Lavelli).....	132
Figura 13 - Cena de Macbett com as feiticeiras (em Mauclair) .....	143
Figura 14 - Mesma passagem na encenação de Lavelli .....	143
Figura 15 - Macbett e as feiticeiras na montagem de Les crevettes in the pick-up .....	143

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>I ATO - TRADUÇÃO E TEORIA DO RITMO .....</b>	<b>15</b>
2.1	DISCURSO .....	20
2.2	RITMO .....	37
2.3	ORALIDADE .....	49
2.3	TRADUÇÃO E TEATRO .....	53
<b>3</b>	<b>II ATO - DISCURSO E RITMOS EM <i>MACBETH</i> .....</b>	<b>57</b>
3.1	MACBETH, <i>UBU</i> , <i>MACBETH</i> .....	58
3.2	O DISCURSO DA ENGRENAGEM DO PODER .....	69
3.2.1	<b>Discurso do biopoder .....</b>	<b>74</b>
3.2.1.1	Ritmo do motim .....	82
3.2.1.2	Ritmo da hierarquia .....	93
3.2.1.3	Ritmo da soberania .....	100
3.2.2	<i>Ritmos nas encenações .....</i>	<i>105</i>
<b>4</b>	<b>III ATO – RITMO DO ORÁCULO .....</b>	<b>120</b>
4.1	TEATRALIDADE E O FALSO .....	122
4.2	VONTADE DE VERDADE E FALA AMBÍGUA .....	138
4.3	RITMO DE IONESCO .....	158
<b>5</b>	<b>IV ATO – TRADUÇÃO DE <i>MACBETH</i> .....</b>	<b>166</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>282</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>285</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>288</b>

## 1. Introdução

A tomada do poder pela ocupação do trono, ação que move a peça *Macbett* (1972), de Eugène Ionesco, traz consigo uma questão de tradução. No final da trama, quando o protagonista já assassinou o soberano, apoderou-se de seu lugar e matou o amigo Banco para garantir sua supremacia, surge Macol. Este, como filho legítimo adotivo do rei Duncan, quer recuperar para si o poder e, para isso, mata Macbett pelas costas. Macol, ainda mais tirano que seus antecessores, manda que retirem imeditamente o corpo do traidor de cena e ordena que lhe tragam em seguida um trono:

MACOL  
E que me tragam um trono!  
*Os dois convivas levam o corpo de Macbett. Na mesma hora, o trono é trazido.*  
UM CONVIVA  
Instale-se, Monsenhor.  
*Os outros convivas chegam. Alguns deles colocam painéis nos quais está escrito: “Macol is always right.”<sup>1</sup> (IONESCO, 2006, p. 201)*

Ionesco escolhe que os painéis que portam dizeres a respeito daquele que toma o poder esteja em inglês (“Macol is always right”), não em francês, a língua na qual escreveu a peça, nem mesmo em romeno, sua língua materna. Em plena Guerra Fria, a frase de *Macbett* é escrita na língua que, nesse contexto, é a da potência capitalista que disputava a hegemonia do mundo contra a União Soviética. Sentença semelhante também aparece em outro contexto. Ela é emblemática em *A revolução dos bichos*, de 1945, de George Orwell. Na sátira à política stalinista, o cavalo Sansão (Boxer) decide ser leal a seus superiores a qualquer custo, e quando o porco Napoleão (Napoleon) trai os princípios da sociedade utópica e instaura uma ditadura, Sansão cria um lema: “Napoleon is always right”.

Duas possíveis traduções da frase de *Macbett* para o português seriam: “Macol está sempre certo” e “Macol tem sempre razão”. Em um dos manuscritos da peça, consultado no *Fonds Ionesco*, na Bibliothèque National de France, em Paris, Ionesco indicava que aqueles painéis já apareceriam em outros momentos da peça, antes da chegada de Macol aqui citada, que acontece apenas na última cena. A rubrica desta versão, excluída do texto final, orientava

---

<sup>1</sup> “MACOL

Et que l'on m'apporte un trône !

Les deux convives prennent le corps de Macbett. Au même moment, on apporte le trône.

UN CONVIVE

Installez-vous, Monseigneur.

Les autres convives arrivent. Les uns implantent des panneaux sur lesquels est écrit : « Macol is always right.”

que quando Macbett matasse Duncan, deveriam ser trocados os painéis que diziam “Duncan ha sempre ragione” por “Macbett ha sempre ragione”, incluindo assim, em italiano, o slogan fascista de Mussolini. Havia também, no mesmo documento, a indicação de qual seria a tradução, em francês, para a frase em italiano: “Macbett a toujours raison” (FONDS IONESCO, pasta 117). Nas duas línguas latinas para as quais se traduz a frase, o termo elegido é “razão”.

A palavra escolhida aparece 10 vezes no texto publicado, fixado, de *Macbett*. Primeiro em falas de Macbett e Banco que se repetem em cenas consecutivas e colocam em questão a razão: ou como o que poderia justificar a guerra em que eles mataram milhões de rebeldes, ou como o que fundaria sua lealdade cega ao soberano. Ainda aparece em expressões como “razão do vencedor”, “é a história que tem sempre razão, objetivamente” e “razão histórica” (IONESCO, 2006). A história como agente, na lógica do progresso, emerge para justificar o horror do massacre em massa e dar razão ao poder soberano. Esse poder que se inscreve no século XX é o biopoder, em que o estado de exceção passa a se ocupar da vida biológica do indivíduo e da população. E é justamente a implicação da vida nua na esfera política que constitui o núcleo originário do poder soberano, de vida natural e sagrada, e, assim, ele é quem passa a ter razão. Não importa quem seja o soberano, basta que o antecessor esteja morto ou exilado e que tragam um trono ao novo, logo surge o painel que lhe dá razão; o que é feito pela linguagem. Esta é a relação íntima entre Mac(ol) e Mac(bett): quando decidem ocupar o trono, eles passam a ter razão e, por consequência, acionam o mecanismo do poder; tudo passa a ser justificável para assegurar sua continuidade no poder, a progressão da história e o funcionamento dessa engrenagem.

A tradução, enquanto atividade e ação, também é atravessada pelo poder, pois faz trabalhar a linguagem. Por isso, traduzir pode atuar para manter a sociedade como ela é ou para propor possibilidades, caminhos e saídas diferentes daqueles já conhecidos. Assim, o maior objetivo deste trabalho, *Ritmos do discurso do poder em Macbett: uma tradução da peça de Eugène Ionesco*, é defender uma tradução pensante e poética do texto em questão, do francês para o português brasileiro, a partir da análise de seus ritmos, que organizam o sentido do discurso que será chamado de engrenagem do poder.

Durante a escrita da tese, em 2018, realizei um estágio de doutorado de cinco meses em Marseille, na França, sob a supervisão de Marie-Claude Hubert, professora emérita da Université Aix-Marseille, em Aix-en-Provence. A pesquisadora é uma das maiores referências nos estudos sobre a obra de Eugène Ionesco, tendo editado várias das peças do dramaturgo pela collection Folio, da editora Gallimard. Também publicou *Eugène Ionesco*

(1990) e é constantemente consultada para orientar e escrever textos sobre o autor em diversas publicações. Além de ter me apresentado a Universidade de Aix-Marseille e as bibliotecas da cidade, emprestou-me livros de sua extensa biblioteca e me presenteou outros, discutiu comigo aspectos de *Macbett* importantes para a tradução, indicou atores que poderiam aceitar participar de uma leitura privada da peça e ainda mediou a autorização, com Marie-France Ionesco, filha de Ionesco, para que eu consultasse o *Fonds Ionesco*.

Durante uma semana de pesquisa, pude consultar todos os documentos sobre *Macbett* que estavam armazenados no fundo. Eram cinco pastas, que continham cadernos e folhas soltas com manuscritos de estudos da peça *Macbeth* e anotações diversas sobre *Macbett*, além de outros textos datilografados: versões anteriores da peça, algumas muito parecidas com a que conhecemos hoje, outras continham cenas que foram posteriormente excluídas ou modificadas. Havia também três traduções da peça para outras línguas: uma em inglês, da The Shade Company, companhia de Nova Iorque; outra também em inglês, do londrino Charles Marowitz; e a última em neerlandês, do belga Michel Perquy. As regras da pesquisa não me permitiam reproduzir nenhum dos documentos disponíveis por xerox ou fotografia; eu apenas podia consultar um por vez e, tudo o que eu desejasse registrar, teria que anotar à mão ou digitar no computador. Assim, copiei o que na época acreditava que seria importante para meu trabalho: ideias gerais sobre a peça, cenas diferentes das que estão no texto final e ainda cotejei alguns trechos da tradução para o inglês.

Ainda não há tradução de *Macbett* publicada em português brasileiro, sendo uma das possíveis razões a dificuldade de se conseguir os direitos autorais de obras de Ionesco. A peça é uma das últimas do dramaturgo; é a 36ª de um total de 39. Apesar de ter morrido apenas em 1994, com 84 anos, a última peça que publicou foi em 1980, *Voyage chez les morts*, pois se dedicou sobretudo ao desenho nos últimos anos de vida. Ionesco escreveu muitos ensaios e concedeu inúmeras entrevistas, em que defendia suas ideias sobre o teatro e sobre a linguagem. Chegou até mesmo a classificar sua obra de anti-teatro, por se opor ao teatro como era feito na época e por identificar na linguagem a incapacidade de fazer compreender algo.

Eu não entendo nada do teatro, porque no teatro os homens falam (os da plateia, mas sobretudo os que se encontram no palco). E eu não entendo o falar dos homens. Apesar de todos os meus esforços, eu nunca entendi nada da minha língua nacional. Eu tentei aprender inglês: o resultado de meu insucesso foi uma peça, *La cantatrice chauve*, que vocês fizeram bem em não ir ver, no ano passado, no Noctambules. Eu detesto o alemão. O russo é difícil demais. O italiano cantado demais. O espanhol é espanhol demais. O grego e o latim são ultrapassados. Eu também não conheço nem uma palavra de francês. Toda linguagem é, para mim, absolutamente hermética, insensata. A minha, ainda mais. Como me fazer compreender? O que fazer

compreender? Para que serviria me, nos, se fazer compreender? E o que isso quer dizer?<sup>2</sup> (IONESCO *in* GIRET, 2009, p.161).

Ionesco colocava em questão, em reflexões como essa, a linguagem na lógica do signo, transparente, descontínua, o que resultaria em uma noção de tradução apenas entre línguas. Esta tese pretende se opor à mesma ideia e, para isso, está dividida em três seções maiores, que serão chamadas de atos. O primeiro motivo para essa nomenclatura é que “ato” é a divisão típica que se faz de uma peça de teatro e, dessa maneira, marco o desejo de que a potência do teatro esteja sempre no horizonte das discussões promovidas aqui. O ato I traz à cena o aporte teórico sobre a tradução, que embasa o argumento de que o que se traduz é o ritmo. Busca-se fundar a tradução como ação sobre a linguagem, o que é outro motivo para a divisão da tese em atos: assim como traduzir é ato, cada parte deste trabalho, enquanto ato, também faz algo; mais do que dizer algo, age. Portanto, cada seção deste I ato propõe uma maneira de ação sobre a linguagem, pela tradução. A argumentação central é de que a tradução se renova através do programa teórico do ritmo como organização da historicidade do texto. Essa é a proposta que faz Henri Meschonnic, principalmente em *Poética do Traduzir* (2010), mas também em *Critique du rythme* (1982), e é nesta ideia em que o primeiro ato mergulha, trabalhando junto da perspectiva de que a peça *A lição* (1951), também de Eugène Ionesco, desenvolve uma teoria crítica da tradução. Este texto coloca no palco uma jovem aluna animada que busca um professor retraído para orientá-la sobre como passar para seu doutorado. Contudo, ao iniciar seu “curso preparado dos princípios fundamentais de filologia linguística e comparada das línguas neo-espanholas”, o Professor, à medida em que expõe suas concepções sobre a linguagem, vai se tornando cada vez mais dominador, até que violenta e mata a Aluna com a palavra “faca”, que é repetida inúmeras vezes, tanto que se torna física.

O programa do ritmo faz trabalhar, juntos, conceitos como discurso, sentido e sujeito, que não serão empregados em seus sentidos 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. Desse modo, o programa teórico do ritmo quer entendê-lo como

---

<sup>2</sup> Tradução minha: “Revenons à notre sujet : je ne comprends rien au théâtre, parce qu’au théâtre les hommes parlent (ceux de la salle mais surtout ce qui se trouvent sur la scène). Et je ne comprends pas le parler des hommes. Malgré tous mes efforts, je n’ai jamais rien compris à ma langue nationale. J’ai essayé d’apprendre l’anglais : le résultat de ma non-réussite a donné une pièce, *La Cantatrice chauve* que vous avez bien fait de ne pas aller voir, l’année dernière, aux Noctambules. Je deteste l’allemand. Le russe est trop difficile. L’italien trop chantant. L’espagnol trop espagnol. Le grec et le latin sont dépassés. Je ne connais pas non plus un mot de français. Tout langage est, pour moi, absolument hermétique, insensé. Le mien, encore plus. Comment me faire comprendre ? Et quoi faire comprendre ? Et à quoi cela servirait-il de me, de nous, de se faire comprendre ? Et qu’est-ce que cela veut dire ?”

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. 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). Assim, o ritmo será a organização do sentido em um discurso, criando uma produção única desses sentidos, a significância, pelas marcas dos significantes linguísticos e extralinguísticos.

O discurso que aparece aqui 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. O discurso que quero defender é 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. É assim com o teatro também, que cria, enquanto potência de encenação, os embates da linguagem, ao colocar em perspectiva tantos elementos: iluminação, som, cenário, adereços, corpo, voz, a palavra em seu limite.

Já que a teoria também é a prática, no ato II faço a análise prática da ação dos ritmos em *Macbett* e de suas possíveis traduções para pensar em como se organizam os sentidos neste texto. A proposta é 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; ele precisa do outro para confirmar o apoio na decisão de revoltar-se contra o soberano. O ritmo da hierarquia é o do militar, a pessoa de confiança do rei, que se encarrega da manutenção da ordem e da proteção do soberano; 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; 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.

Os barões Glamiss e Candor são os personagens que falam pelo ritmo do motim. É um ritmo de retomadas, um jogo de engrenagem pelas repetições e reafirmações. Às vezes um

repete exatamente a frase que o outro disse, em outros casos eles complementam mutuamente as sentenças, quase como se fossem apenas um ou como se precisassem do outro para concluir ou confirmar o que têm a dizer. Um espera que o outro confirme o sentido que lançou, jogue o mesmo jogo, para saber, na linguagem, que se apoiam mutuamente no projeto de revolta contra o soberano Duncan. Esse ritmo, pela significância, antecipa sentidos, informações e relações sobre os personagens que encontram, Macbett e Banco, e situações do desenrolar da própria narrativa da peça.

O ritmo da hierarquia tem como representantes principais os generais Macbett e Banco. Eles são os militares de confiança do rei, que têm a missão de vencer a guerra contra os revoltosos e, principalmente, manter a hierarquia, a estrutura do poder. Seu ritmo é cadenciado, ele enumera palavras de cada categoria que cita, enuncia em progressão o número de pessoas assassinadas durante a batalha e também apresenta seus valores mais importantes: lealdade e fidelidade ao servir o arquiduque Duncan. Esses são os atributos que vão fazer do ritmo da hierarquia aquele capaz de levar a engrenagem a funcionar, e a peça, ao seu desenvolvimento.

O terceiro ritmo é o da soberania, que aponta para o trono vazio. Este é o ritmo de Duncan durante a maior parte da peça, mas ele será sempre proferido por aquele que ocupar o trono, enquanto o fizer. O ritmo da soberania diz desdizendo, inscreve desinscrevendo: ele trabalha o tempo todo com opostos, frases feitas, metáforas, ironia.

É tarefa da tradução, do tradutor, ouvir e traduzir os ritmos do discurso de um texto. A oralidade é o que possibilita isso, enquanto organização do discurso regida pelo ritmo. Ela é capaz de incluir o corpo, os gestos e a entonação na linguagem; assim o oral pode se realizar tanto no escrito quanto no falado. Por esse motivo, o segundo ato se encerra com a análise da oralidade em algumas passagens de *Macbett* no falado, em quatro situações de enunciação da peça: o áudio de sua primeira montagem, em 1972, por Jacques Mauclair, no Théâtre de la Rive-gauche; o vídeo da renomada montagem de Jorge Lavelli, em 1992, no Théâtre de la Colline; a gravação da leitura privada, realizada em Marseille com atores franceses, em 2018; e a referência da montagem do grupo Les crevettes in the pick-up, assistida em 2018 no Festival de Teatro de Avignon. 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. Algumas passagens desses registros foram escolhidas para serem apreciadas por fazerem gritar a oralidade, ora reafirmando ritmos já identificados no escrito, ora apontando para sua multiplicidade inerente.

O estágio na França também foi o que propiciou o contato com as situações de enunciação de *Macbett* citadas. O vídeo da montagem de 1992 foi obtido com a supervisora Marie-Claude Hubert, pois era uma gravação caseira que o próprio Lavelli lhe ofereceu. A leitura da peça com os atores era um projeto que eu tinha desde o Brasil e que se concretizou no final de minha estada em Marseille, quando eu já não imaginava mais que seria possível. Os três atores, um deles independente e os dois outros da Compagnie Mille-Feuille (de Aix-en-Provence), dispuseram-se a ir até o apartamento onde eu vivia para ler trechos selecionados da peça. Na época, eu ainda não sabia exatamente quais passagens viriam a ser mais importantes para minha análise posterior, mas a seleção precisava ser feita, pela extensão da peça. A última situação de enunciação que o estágio me possibilitou presenciar foi a montagem do grupo Les Crevettes in the pick-up, a que assisti em julho, no Festival de Teatro de Avignon.

O III ato é dedicado a um só ritmo: o ritmo do oráculo. Este ritmo é o das feiticeiras, que merecem um ato todo, por ser este capaz de movimentar a engrenagem do poder. Disposto fora da estrutura, formada pelos ritmos do motim, da hierarquia e da soberania, é o ritmo do oráculo que leva Macbett a desejar falar como o soberano e, para isso, convencer Banco a aceitar o plano de, passando com ele pelo ritmo do motim, assassinar o soberano. As feiticeiras logram esse objetivo ao se apropriarem da linguagem dos outros ritmos por três caminhos principais: a teatralidade como força do falso, a vontade de verdade e a ambiguidade.

O IV ato deste trabalho consiste na minha proposta de tradução de *Macbett*, que integra o texto da tese e não figura apenas como anexo ou paratexto. Ela consiste, sozinha, em um ato inteiro para reafirmar a aposta de que é, mesmo sem notas de rodapé ou qualquer tipo de comentário, uma maneira de ação sobre a linguagem. Discussões e análises sobre a tradução aparecem ao longo de toda a tese, principalmente no II ato, e refletem sobre como traduzir o ritmo.

## 2. I ATO - Tradução e teoria do ritmo

“(…) Ela parece uma menina educada, bem comportada, mas bem viva, alegre, dinâmica; um sorriso puro nos lábios; ao longo do drama que vai se encenar, ela reduzirá progressivamente o ritmo vivo de seus movimentos, de seu passo, ela deverá se reprimir; de alegre e sorridente, ela se tornará progressivamente triste, morosa; muito viva no começo, ela ficará cada vez mais cansada, sonolenta; perto do fim do drama sua figura deverá exprimir claramente um colapso nervoso; sua forma de falar será afetada, sua língua se tornará pastosa, as palavras virão com dificuldade à sua memória e sairão, também com dificuldade, de sua boca; ela parecerá vagamente paralisada, um início de afasia; voluntariosa no início, até parecendo agressiva, ela se tornará cada vez mais passiva, até ser apenas um objeto murcho e inerte, parecendo inanimado, nas mãos do Professor; tanto que assim que este chegar a realizar o gesto final, a Aluna não reagirá mais; insensibilizada, ela não terá mais reflexos; somente seus olhos, numa figura imóvel, exprimirão um espanto e um pavor indizíveis; a passagem de um comportamento a outro deverá ser feita, claro, imperceptivelmente.

O professor entra. É um velhinho de barbicha branca; usa um monóculo, um barrete preto, veste um longo avental preto de professor de escola, calças e calçados pretos, falso colarinho branco, gravata preta. Excessivamente educado, muito tímido, voz abafada pela timidez, muito correto, muito professor. Ele esfrega o tempo todo as mãos; vez ou outra, um lampejo lúbrico nos olhos, logo reprimido. Ao longo do drama, sua timidez desaparecerá progressivamente, imperceptivelmente; os lampejos lúbricos de seus olhos acabarão por tornar-se uma chama devoradora, ininterrupta; de aparência mais que inofensiva no início da ação, o Professor se mostrará cada vez mais seguro de si, nervoso, agressivo, dominador, até fazer o que bem entender de sua aluna, que se tornará, em suas mãos, uma pobre coisa. Evidentemente a voz do Professor deverá também tornar-se, de débil e aguda, cada vez mais forte, e, no fim, extremamente poderosa, estridente, corneta sonora, enquanto que a voz da Aluna se fará quase inaudível, perdendo a clareza e o timbre do início do drama. Nas primeiras cenas, o Professor gaguejará, muito ligeiramente, talvez<sup>3</sup>” (IONESCO, 1956, p. 58-59).

---

<sup>3</sup> “Elle a l’air d’une fille polie, bien élevée, mais bien vivante, gaie, dynamique; un sourire frais sur les lèvres ; au cours du drame qui va se jouer, elle ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements, de son allure, elle devra se refouler; de gaie et souriante, elle deviendra progressivement triste, morose; très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente; vers la fin du drame sa figure devra exprimer nettement une dépression nerveuse; sa façon de parler s’en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront, tout aussi difficilement, de sa bouche; elle aura l’air vaguement paralysée, début d’aphasie; volontaire au début, jusqu’à en paraître agressive, elle se fera de plus en plus passive, jusqu’à ne plus être qu’un objet mou et inerte, semblant inanimée, entre les

O texto precedente é uma rubrica que aparece na primeira página da peça *A lição*, de 1951, de Eugène Ionesco. Mesmo se tratando de uma citação com mais de três linhas, ela não aparece recuada, contrariando as normas acadêmicas de formatação de um trabalho acadêmico. Ela é referenciada desta maneira não por engano, mas justamente porque a entendo como um texto meu, pois foi traduzido por mim. O tradutor é sujeito ativo no ato de traduzir – sujeito como aquele que faz e que também é feito no processo de escrever – e não o indivíduo que tem como tarefa passar um texto de uma língua para outra. Mesmo porque essa seria uma incumbência impossível: não há um equivalente único para cada palavra em todas as línguas; tampouco há um sentido oculto em cada palavra ou frase a ser revelado, ou ainda uma forma prévia a ser mantida. Nem sequer é possível apagar ou esquecer a história, que não deixa de atravessar cada ato de escrita.

Nada disso quer dizer que a tradução seja impossível. Ela é sim necessária, e neste trabalho ela será entendida como prática que encena um embate de forças, que faz trabalhar língua, discurso, sujeito e história, implicados simultaneamente. Esses conceitos não terão aqui seu sentido mais usual, por isso serão abordados neste primeiro ato para se investigar como operam e como podem funcionar em uma nova configuração juntos, o que não tem o intuito de cristalizá-los em novas definições. Sendo a tradução uma prática com tamanha vocação para colocar ideias em movimento, ocupar-se dela, nessa perspectiva, significa atuar para mobilizar também a sociedade. Por isso, no ato de traduzir, escolho a via da ação sobre a linguagem e, percorrendo-a, faço-me autora. Não pela força de autoridade que pode ser atribuída à autoria – pois a partir do momento que há escrita, o texto trabalha, produz e entra na ordem do incontrollável –, mas pela potência de inscrição subjetiva daquele que traduz e

---

mains du Professeur; si bien que lorsque celui-ci en sera arrivé à accomplir le geste final, l'Élève ne réagira plus; insensibilisée, elle n'aura plus de réflexes; seuls ses yeux, dans une figure immobile, exprimeront un étonnement et une frayeur indicibles; le passage d'un comportement à l'autre devra se faire, bien entendu, insensiblement.

*Le Professeur entre. C'est un petit vieux à barbiche blanche; il a des lorgnons, une calotte noire, il porte une longue blouse noire de maître d'école, pantalons et souliers noirs, faux col blanc, cravate noire. Excessivement poli, très timide, voix assourdie par la timidité, très correct, très professeur. Il se frotte tout le temps les mains'; de temps à autre, une lueur lubrique dans les yeux, vite réprimée.*

*Au cours du drame, sa timidité disparaîtra progressivement, insensiblement; les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une flamme dévorante, ininterrompue; d'apparence plus qu'innocente au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose. Évidemment la voix du Professeur devra elle aussi devenir, de maigre et fluette, de plus en plus forte, et, à la fin, extrêmement puissante, éclatante, clairon sonore, tandis que la voix de l'Élève se fera presque inaudible, de très claire et bien timbrée qu'elle aura été au début du drame. Dans les premières scènes, le Professeur bégaiera, très légèrement, peut-être."*

também pela força de resistência de se pensar tradutor para além do nome em letras minúsculas na capa de uma obra.

Nesta tese, sou tradutora da rubrica que abriu este trabalho e de outros textos citados da peça *A lição*, bem como de diversas citações que estarão com o original indicado em nota de rodapé. Contudo, dedico-me, especialmente, à tradução de *Macbett*. O texto teatral foi escrito em francês em 1972, por Eugène Ionesco, e ainda não possui tradução publicada em português brasileiro. Pela importância da atividade tradutória, a proposta de tradução de *Macbett* constitui o quarto ato desta tese e não aparece isolada em um anexo, como coisa de pouca importância para o trabalho que se apresenta. Como, na prática de traduzir, a visão do tradutor sobre a linguagem sempre transparece, conduzirei a abordagem teórica e prática deste trabalho a fim de defender que o que se traduz é o ritmo, enquanto programa de renovação da tradução. 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. Por isso, urge uma concepção de tradução e de ritmo que pense essas questões.

O que exige neste momento uma teoria da tradução pensante advém da constatação de Henri Meschonnic em *Poética do Traduzir* (2010): a história da tradução até hoje foi a da supremacia do signo em sua dualidade. Esta noção cria oposições, enquanto ideias contrárias, tais como significado *versus* significante, forma *versus* sentido, escrito *versus* oral. A maneira dual de pensar marca exatamente o que se quer recusar com esse trabalho, que é o descontínuo da linguagem, a inscrição de um sujeito como emissor de um enunciado, enunciado formado de palavras, palavras que compõem um sentido, sentido apresentado em uma forma. Essa configuração da linguagem, com a primazia do signo dual e tomando a palavra como unidade da língua, impede que a tradução aja sobre a linguagem.

Para seguir com a discussão, voltemos a *A lição*, texto cuja rubrica abre este trabalho. Ela é apenas a terceira peça escrita por Ionesco e narra a situação de uma jovem estudante que vai à casa de um experiente professor para a lição que a ajudaria a passar para seu doutorado total. A rubrica citada descreve a metamorfose por que passam a menina e seu mestre. Ela chega animada, dinâmica, com um sorriso nos lábios e vai aos poucos se reprimindo, tornando-se triste, cansada, nervosa. Enquanto o professor, velhinho de barbicha branca, que no início é extremadamente educado, tímido e inofensivo, vai se tornando dominador, nervoso, agressivo. Essa transformação sincrônica é gradativa e o dramaturgo pede que seja imperceptível, porém, há um ápice em que a mudança se faz evidente e se impõe de maneira a impedir um retorno ao estado inicial: a passagem em que o professor começa a apresentar à aluna seu curso preparado dos princípios fundamentais de filologia linguística e comparada

das línguas neo-espanholas. É também nesta cena, nesse ponto de inflexão, que a estudante apresenta pela primeira vez o sintoma físico que vai acompanhá-la até o trágico desfecho da dramaturgia: “j’ai mal aux dents” (IONESCO, 1956, p. 75).

Proponho ler a peça *A Lição*, em especial as cenas destacadas, como uma teoria crítica da tradução. Tradução que, segundo a minha proposta, é um ato de linguagem e reveladora do pensamento da linguagem e da literatura. Antes de tudo, é preciso lembrar o que também pontuou Meschonnic (1982), que toda teoria, enquanto teoria, é crítica, e não está separada da prática, o que torna a expressão “teoria crítica” redundante. Por isso, toda vez que a palavra “teoria” aparecer nesta tese, ela trará junto de si as ideias de que é crítica e de que é prática. Também é de Henri Meschonnic o deslocamento desses conceitos que historicamente (e filologicamente) se consolidaram, mas que com o auxílio desse autor são forçados em seus limites: tradução, teoria, discurso, sujeito, ritmo.

Na cena de *A Lição* em que se inicia o curso preparado, e que marca de maneira mais evidente a mudança de comportamento dos personagens descrita na rubrica, o Professor explica à Aluna sobre a composição da linguagem:

PROFESSOR: Toda língua, Senhorita, saiba, lembre-se até a hora de sua morte...

ALUNA: Oh! Sim, Senhor, até a hora de minha morte... Sim, Senhor...

PROFESSOR... e isso é também um princípio fundamental, toda língua é em suma apenas uma linguagem, o que implica necessariamente que ela seja composta de sons, ou...

ALUNA: Fonemas...

PROFESSOR: Eu ia dizer-lhe. Então não exiba seu conhecimento. Escute, sobretudo.

ALUNA: Bem, Senhor. Sim, Senhor.

PROFESSOR: Os sons, Senhorita, devem ser apreendidos em vôo por asas para que eles não caiam nas orelhas dos surdos. Como consequência, quando você decidir articular, é recomendado, na medida do possível, levantar bem alto o pescoço e o queixo, subir nas pontas dos pés, segure, assim, você vê...

ALUNA: Sim, Senhor.

PROFESSOR: Cale-se. Permaneça sentada, não interrompa... E emitir os sons bem alto e com toda a força de seus pulmões associada à de suas cordas vocais. Assim: veja: “Borboleta”, “Eureka”, “Trafalgar”, “papi, papa”. Desse jeito, os sons cheios de um ar quente mais leve que o ar circundante flutuarão, flutuarão sem arriscar cair nas orelhas dos surdos que são verdadeiros abismos, túmulos de sonoridades. Se você emitir diversos sons a uma velocidade acelerada, estes se agarrarão uns aos outros automaticamente, constituindo assim sílabas, palavras, no máximo, frases, quer dizer, agrupamentos mais ou menos importantes, montagens puramente irracionais de sons, desnudados de todo sentido, mas justamente por isso capazes de se manter sem perigo a uma altitude elevada no ar. Sozinhos, caem as palavras, carregadas de significação, pesadas pelo sentido, que acabam sempre por sucumbir, colapsar...

ALUNA: ...nas orelhas dos surdos.

PROFESSOR: É isso, mas não interrompa... e na pior confusão... Ou por estourar como balões. Assim, pois, Senhorita...

*(A aluna parece de repente sofrer)*

O que você tem?

ALUNA: Estou com dor de dente, senhor.

PROFESSOR: Isso não tem importância. Não vamos parar por tão pouca coisa. Continuemos...

ALUNA: (*que parecerá sofrer cada vez mais*) Sim, senhor.<sup>4</sup>

(IONESCO, 1956, p. 74-75)

O destino fatal da Aluna é antecipado nesta cena, atrelado à lição sobre as línguas: “toda língua, senhorita, saiba-o, lembre-se até a hora de sua morte...”. Ela não pode demonstrar seu conhecimento, deve permanecer sentada, não pode interromper e seu sofrimento não tem importância. Enquanto isso, num movimento contrário, o ensinamento é sobre como compor os sons, emití-los para que permaneçam em voo como agrupamentos irracionais, sem sentido. Eles só virão a cair quando tomados sozinhos, palavras carregadas de significação, diretamente nas orelhas dos surdos. A palavra, como unidade, carregada de sentido, pesa e recai sobre aqueles que não a podem ouvir.

Durante dois mil e 500 anos aprendemos a pensar a língua pela lógica dual do signo, e como composta pela palavra, sua unidade. Esse treinamento nos tornou surdos, o que muitas

---

<sup>4</sup> “LE PROFESSEUR : Toute langue, Mademoiselle, sachez-le, souvenez-vous-en *jusqu'à l'heure de votre mort...*”

L'ÉLÈVE : Oh ! oui, Monsieur, jusqu'à l'heure de ma mort... Oui, Monsieur...

LE PROFESSEUR ... et ceci est encore un principe fondamental, toute langue n'est en somme qu'un langage, ce qui implique nécessairement qu'elle se compose de sons, ou...

L'ÉLÈVE : Phonèmes...

LE PROFESSEUR : J'allais vous le dire. N'étaiez donc pas votre savoir. Ecoutez, plutôt.

L'ÉLÈVE : Bien, Monsieur. Oui, Monsieur.

LE PROFESSEUR : Les sons, Mademoiselle, doivent être saisis au vol par les ailes pour qu'ils ne tombent pas dans les oreilles des sourds. Par conséquent, lorsque vous vous décidez d'articuler, il est recommandé, dans la mesure du possible, de lever très haut le cou et le menton, de vous élever sur la pointe des pieds, tenez, ainsi, vous voyez...

L'ÉLÈVE : Oui, Monsieur.

LE PROFESSEUR : Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas... Et d'émettre les sons très haut et de toute la force de vos poumons associée à celle de vos cordes vocales. Comme ceci : regardez : « Papillon », « Eurêka », « Trafalgar », « papi, papa ». De cette façon, les sons remplis d'un air chaud plus léger que l'air environnant voltigeront, voltigeront sans plus risquer de tomber dans les oreilles des sourds qui sont les véritables gouffres, les tombeaux des sonorités. Si vous émettez plusieurs sons à une vitesse accélérée, ceux-ci s'agripperont les uns aux autres automatiquement, constituant ainsi des syllabes, des mots, à la rigueur des phrases, c'est-à-dire des groupements plus ou moins importants, des assemblages purement irrationnels de sons, dénués de tout sens, mais justement pour cela capables de se maintenir sans danger à une altitude élevée dans les airs. Seuls, tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler...

L'ÉLÈVE : ... dans les oreilles des sourds.

LE PROFESSEUR : C'est ça, mais n'interrompez pas... et dans la pire confusion... Ou par crever comme des ballons. Ainsi donc, Mademoiselle...

(*L'élève a soudain l'air de souffrir.*)

Qu'avez-vous donc ?

L'ÉLÈVE : J'ai mal aux dents, monsieur.

LE PROFESSEUR : Ça n'a pas d'importance. Nous n'allons pas nous arrêter pour si peu de chose. Continuons...

L'ÉLÈVE (*qui aura l'air de souffrir de plus en plus*). Oui, monsieur.”

vezes continuamos a ser. Surdos que esperam que caiam as palavras, sozinhas, carregadas de significado em nossas orelhas, os abismos, túmulos de sonoridades. O tradutor surdo é aquele que se coloca como tarefa desvendar sentidos ocultos, seja tentando ouvir cada palavra individualmente – carregada do sentido que quase transborda de tanto que a preenche –, ou buscando-os em frases – que ele espera encontrar carregadas da mesma maneira –, mas que são, na verdade, por certo “agrupamentos mais ou menos importantes, montagens puramente irracionais de sons, desnudados de todo sentido”. Não é pela via do sentido que se vai desvendá-las. Em seguida, esta espécie não rara de tradutor propõe uma estrutura gramatical em outra língua que procura dizer o mesmo que na língua de partida, original. Assim, ele fica satisfeito, orgulhoso por ouvir o modo como essas palavras se organizam, entretanto, surdo ao discurso.

Se queremos aprender algo sobre o descontínuo do signo e o contínuo do fazer, do agir na e pela linguagem, é preciso aprender, ou talvez reaprender, um modo de escutar aquilo para o qual o signo nos tornou surdos. Surdos porque ele opera uma redução da linguagem às unidades da língua. Surdos ao discurso, como atividade dos sujeitos.” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI)

Mas se tantas traduções foram e ainda seguirão sendo feitas dessa forma, a partir da noção de linguagem que a reduz às unidades da língua, por que aprender ou reaprender a escutar? Para que aprender algo sobre o contínuo do fazer, do agir na e pela linguagem? Como a concepção de linguagem do tradutor sempre acaba exposta em sua tradução, o surdo sempre proporá uma tradução que tenta dizer o que diz o texto original, mas que não produz sons, que não ouve seu ritmo. Traduzir, vislumbrado como um modo de ação sobre a linguagem, é ato de transformação dos modos de sentir, ver, agir, falar. É política. E a tradução só adquire essa capacidade, como atividade – que supõe que a linguagem faz alguma coisa ao mesmo tempo em que diz algo –, quando o tradutor é aquele que busca ouvir as montagens de sons que ainda voam, seu discurso. Discurso aqui não é aquele das categorias do signo, da língua, do descontínuo (por meio das divisões tradicionais: léxico, morfologia, sintaxe), mas é o que foge delas para integrar um pensamento do contínuo. Neste trabalho, o discurso é a atividade de um homem em vias de falar, como o diz Meschonnic lembrando de Humboldt (MESCHONNIC, 2010). Ele ainda enfatiza que o discurso é a atividade de linguagem de um sujeito numa sociedade e numa história e tem relação intrínseca com o ritmo (MESCHONNIC, 1982).

## 2.1 Discurso

Falar de discurso invariavelmente nos coloca em condição de correr alguns riscos, como buscar uma lei que o reja, como se seu princípio de funcionamento emanasse de uma racionalidade que se pode conter. Michel Foucault reflete sobre essas questões em *A ordem do discurso* (2008), a aula inaugural que profere no *Collège de France* em 1970. O pensamento ocidental, diz ele, teria se preocupado em dar ao discurso o menor lugar possível entre o pensamento e a palavra, para que o conceito surgisse apenas como um certo aporte entre pensar e falar, ainda como categoria do signo. Tomado assim, ele seria um pensamento revestido de seus signos e tornado visível pelas palavras, ou mesmo ao contrário, seria as estruturas da língua colocadas em jogo e produzindo um efeito de sentido (FOUCAULT, 2008).

Esse lugar do discurso no pensamento ocidental pode ser encontrado em diversos temas, explica Foucault. Um deles é o do sujeito fundante, que pode apagar o discurso em sua realidade. Este corresponde ao tradutor surdo, pois é a figura que anima diretamente as formas vazias da língua, toma os agrupamentos desnudados de sentido, e reaprende, na intuição, o sentido que estava ali depositado. “Na sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, marcas, traços, letras. Mas, para manifestá-los, não precisa passar pela instância singular do discurso” (FOUCAULT, 2008, p. 47). Outro tema que emerge daí é o da experiência originária, que pretende que haveria uma espécie de reconhecimento primitivo, no nível da experiência, na qual significações anteriores percorreriam o mundo e o abririam a nós. Essa cumplicidade primeira com o mundo nos permitiria falar dele, nomeá-lo, designá-lo, julgá-lo e conhecê-lo sob a forma da verdade. Haveria então, uma verdade, um sentido prévio, murmurado pelas coisas, que nossa linguagem só precisaria fazer manifestar. O terceiro tema é o da mediação universal, pela qual o discurso pareceria estar no centro do procedimento de encontrar o movimento de um logos que eleva as singularidades até o conceito e permite à consciência imediata toda a racionalidade do mundo. Este seria um discurso já pronunciado ou seriam as coisas e acontecimentos que se tornariam discurso e manifestariam o segredo de sua essência mesma.

Quer seja, portanto, em uma filosofia do sujeito fundante, quer em uma filosofia da experiência originária ou em uma filosofia da mediação universal, o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante (FOUCAULT, 2008, p. 49).

Foucault identifica que há simultaneamente, na civilização ocidental moderna, um movimento de veneração desse discurso e um certo temor no âmago, que se revela nas

maneiras de tentar dominar a proliferação do discurso: interdições, supressões, fronteiras e limites. Tamanho temor deriva da desordem, do descontrole, da proliferação do discurso, do que pode haver aí de violento e de perigoso. Como resposta a esse temor, na tentativa não de apagá-lo, mas de analisá-lo, Foucault propõe três decisões (que correspondem aos três temas que evocou antes): questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender a soberania do significante. Ele buscou ao longo de sua carreira no *Collège de France*, que se iniciava com esta aula, trabalhar com as três decisões em vista, o que também procuro fazer neste trabalho.

É possível aproximar as três decisões de Foucault da conceituação de poética de Meschonnic. A poética é contra as resistências que tendem a manter o saber tradicional, ajuda a cuidar para que a língua não esqueça o discurso, este já desvinculado da ordem do signo. Ela mostra sua força crítica ao irromper como implicação recíproca dos problemas da literatura, da língua e da sociedade, sem autonomia em termos de disciplina tradicional – por isso a poética tampouco é aqui categoria de estudo dos versos. Desse modo, a tradução, quando poética, é contemporânea do que movimenta a linguagem e a sociedade. “Há uma política do traduzir. E é a poética. Como há uma ética da linguagem, e é a poética. Ou antes, o inverso que é forte: o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética” (MESCHONNIC, 2006, p. 15).

Nesse sentido, emergem dois princípios maiores da poética: a invenção de uma historicidade por um sujeito, a invenção de um sujeito específico por esta historicidade. Meschonnic usa o conceito de “historicidade” opondo-o ao “historicismo” por acreditar que este último só sabe reduzir o sentido às condições de produção do sentido. Enquanto, de outro lado, a historicidade não é situação cronológica,

mas administração das tensões entre o presente passado passivo e a invenção de maneiras novas do ver, do dizer, do sentir, do compreender de tal maneira que esta invenção continue a ser invenção muito depois do tempo do seu achado, porque ela é uma invenção continuada do sujeito (MESCHONNIC, 2010, p. XXXII - XXXIII).

Assim, a historicidade não é a consciência histórica, é uma atividade crítica, é uma variável da escritura da história. Já o historicismo é o esquecimento de que nada, da linguagem e da história, é descrito sem observador, e que a observação é sempre uma relação, que modifica aquilo que se observa, enquanto o observador também se transforma (MESCHONNIC, 1982).

A historicidade de uma tradução possibilita a inscrição de um sujeito diferente do fundante, nomeado por Foucault. Esse outro sujeito, concebido pela historicidade, é o que

surge quando se cria uma magia sugestiva que contém ao mesmo tempo sujeito e objeto. Ou seja, é como se a magia propusesse o jogo: e se não tivesse havido o corte adâmico e nós pudéssemos nos referir às coisas sem o obstáculo da nossa linguagem que cria signos para se referir a elas? O sujeito, nesse sentido, não é o enunciador – gramaticalmente, no sentido da língua –, mas aquele que aparece para designar a subjetivação máxima de um discurso, no seu contínuo, rítmico e prosódico. Ou seja, quando se inscreve o sujeito no texto, ele não marca o nascimento das categorias, pronomes pessoais, não surge como marca de referente de verdade, mas ressalta justamente que se trata de literatura. Por isso, Meschonnic o chama de sujeito do poema, sujeito específico. Para o autor, é por esta razão que este discurso não pertence mais às categorias do descontínuo<sup>5</sup> (história cronológica, linear, que estabelece distância entre “texto-fonte e texto-alvo” ou “língua de partida e língua de chegada” e ainda tradutor como o barqueiro que leva de um lado ao outro), que são categorias do signo e da língua. Ao contrário, quando acontece essa subjetivação, ela pertence a uma prática e a um pensamento do contínuo. “Contínuo rítmico, prosódico, semântico. Contínuo da linguagem ao seu sujeito. Contínuo de língua à literatura, de discurso à cultura, de linguagem à história” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIII).

Para que o contínuo se instale, há de se contar com o compromisso máximo de um sujeito específico, para que o sujeito do traduzir seja sujeito do poema, para que haja a invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito por esta atividade. Mas a sociedade cria barreiras para que a tradução seja invenção de um sujeito histórico por um ato de linguagem, justamente pelo acúmulo de ideias prontas sobre linguagem e literatura, sobre o que é possível e impossível. A dualidade na linguagem recai na dualidade de pensamento do sujeito histórico, que segue buscando a resposta entre o “sim” e o “não”. Escolher entre o possível e o impossível ou entre o “sim” e o “não” significa anular a possível coexistência de situações, ou levá-las até seus extremos, mas não para forçar seus limites, e sim para determiná-los. A tarefa do contínuo na linguagem, da poética do ritmo, é descobrir sem parar novas leituras, novos olhares. É não repetir a mesma situação, do mesmo jeito, mas criar até mesmo um problema novo e novas formas de olhar para ele.

O Professor de *A lição* está preso ao descontínuo quando impede que a Aluna desenvolva qualquer pensamento sobre a linguagem – sobre a sociedade. Ele a provoca a agir e pegar as palavras em sua forma espacial, quadradas ou cúbicas, mas sem interrompê-lo,

---

<sup>5</sup> Foucault, no mesmo livro já citado (2008), usa os termos “contínuo” e “descontínuo” de maneira diferente de Meschonnic, mas chegando a concepções que não são opostas. Para Foucault, o “descontínuo” trata das cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis.

apenas assentindo estar acompanhando. O resultado é que tudo que a menina pode manifestar é seu sintoma físico. O tradutor surdo fica coagido nesse mesmo lugar, daquele que não age, não desenvolve pensamentos sobre a linguagem, mas espera inerte pegar as palavras – a unidade da língua em seu modelo dual –, acreditando que ao serem tomadas assim isoladas, todas as palavras de todas as línguas possam ter uma exata correspondência (bem como o que as forma, suas menores unidades, sempre na lógica do signo: radical, prefixo, sufixo).

PROFESSOR, *mudando bruscamente de tom, com uma voz dura.*

Continuemos. Precisemos primeiro as semelhanças para melhor apreender, em seguida, o que distingue todas as línguas entre si. As diferenças não são apreensíveis pelas pessoas desprevenidas. Assim, todas as palavras de todas essas línguas...

ALUNA

Ah, sim?... Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Continuemos... são sempre as mesmas, assim como todas as desinências, todos os prefixos, todos os sufixos, todas as raízes...

ALUNA

As raízes das palavras são quadradas?

PROFESSOR

Quadradas ou cúbicas. Depende.

ALUNA

Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Continuemos. Assim, para dar-lhe um exemplo que é apenas uma ilustração, pegue a palavra frente...

ALUNA

Com o que pegá-la?

PROFESSOR

Com o que você quiser, desde que a pegue, mas sobretudo não interrompa.

ALUNA

Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Continuemos... Eu disse: “Continuemos”. Pegue então a palavra frente. Você a pegou?

ALUNA

Sim, sim, está feito. Meus dentes, meus dentes...

PROFESSOR

A palavra frente é raiz de frontispício. Ela é também de afrontado. “ispício” é sufixo e “a”, prefixo. Nós os chamamos assim porque eles não mudam. Eles não querem.

ALUNA

Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Continuemos. Rápido. Você pode igualmente perceber que eles não teriam mudado em francês. E bem, senhorita, nada mais os consegue fazer mudar, nem em latim, nem em italiano, nem em português, nem em sardanapale ou em sardanapali, nem em romeno, nem em neo-espanhol, nem em espanhol, nem mesmo em oriental: frente, frontispício, afrontado, sempre a mesma palavra, invariavelmente com a mesma raiz, mesmo sufixo, mesmo prefixo, em todas as línguas enumeradas. É sempre igual para todas as palavras.<sup>6</sup> (IONESCO, 1956, p. 77-78)

---

<sup>6</sup> “LE PROFESSEUR, *changeant brusquement de ton, d'une voix dure.*

Continuons. Précisons d'abord les ressemblances pour mieux saisir, par la suite, ce qui distingue toutes ces langues entre elles. Les différences ne sont guère saisissables aux personnes non averties. Ainsi, tous les mots de toutes ces langues...

L'ÉLÈVE

Ah oui ?... J'ai mal aux dents.

Assim, o tradutor que diz traduzir a partir da estrutura das palavras também recai no modelo do signo e tem como resultado uma não-tradução. Não são mais as palavras carregadas de sentido que caem nos ouvidos dos surdos, mas o tradutor surdo que pega palavras e as fragmenta para entendê-las como forma, enquanto estrutura. E assim, aparentemente, se considerada sua formação, sua desinência, a tradução enquanto reconstituição de palavras em outra língua estaria bem resolvida: a palavra seria sempre a mesma em todas as línguas. O que parece uma grande satisfação, um sucesso de tradução, é apenas mais uma armadilha do modelo do signo. Para Meschonnic, o trabalho da poética é justamente sair desta armadilha do binário “em que caem igualmente o literalista, que crê poetizar, e o filósofo, que se acredita mais esperto porque é pragmático. Simplesmente, um cai na forma, o outro no conteúdo” (MESCHONNIC, 2010, p. 70).

---

LE PROFESSEUR

Continuons... sont toujours les mêmes, ainsi que toutes les désinences, tous les préfixes, tous les suffixes, toutes les racines...

L'ÉLÈVE

Les racines des mots sont-elles carrées ?

LE PROFESSEUR

Carrées ou cubiques. C'est selon.

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons. Ainsi, pour vous donner un exemple qui n'est guère qu'une illustration, prenez le mot front...

L'ÉLÈVE

Avec quoi le prendre ?

LE PROFESSEUR

Avec ce que vous voudrez, pourvu que vous le preniez, mais surtout n'interrompez pas.

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons... J'ai dit : « Continuons. » Prenez donc le mot français front. L'avez-vous pris ?

L'ÉLÈVE

Oui, oui, ça y est. Mes dents, mes dents...

LE PROFESSEUR

Le mot front est racine dans frontispice. Il l'est aussi dans effronté. « Ispice » est suffixe, et « ef » préfixe. On les appelle ainsi parce qu'ils ne changent pas. Ils ne veulent pas.

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons. Vite. Ces préfixes sont d'origine espagnole, j'espère que vous vous en êtes aperçue, n'est-ce pas ?

L'ÉLÈVE

Ah ! ce que j'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons. Vous avez également pu remarquer qu'ils n'avaient pas changé en français. Eh bien, mademoiselle, rien non plus ne réussit à les faire changer, ni en latin, ni en italien, ni en portugais, ni en sardanapale ou en sardanapali, ni en roumain, ni en néo-espagnol, ni en espagnol, ni même en oriental : front, frontispice, effronté, toujours le même mot, invariablement avec même racine, même suffixe, même préfixe, dans toutes les langues énumérées. Et c'est toujours pareil pour tous les mots."

Meschonnic indica os dois tipos de tradutores que uma concepção falaciosa de linguagem cria e opõe: os descobridores de fontes e os alvejadores. Os primeiros ficam vespugos rumo à língua de partida, ávidos pela forma, tratando de decalcar; os segundos olham para diante, realistas, em direção à língua de chegada, pensando só em preservar o essencial, que é pra eles o sentido. “Quaisquer que sejam as línguas, só há uma *fonte*, e é de fato um texto; só há um alvo, construir na outra língua aquilo que ele constrói. Isto é realismo. O que o alvejador considera realismo, é seu semioticismo. Signo perverso” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI). Por isso, o tradutor que se propõe a traduzir a forma (muitos destes que traduzem poesia ou textos metrificadas), que seria aparentemente o outro extremo daquele que busca traduzir o sentido, apenas reforça a mesma relação, com outro termo. Ambos recaem numa hermenêutica da tradução<sup>7</sup>, enquanto enunciado que se pode acessar e trasladar, o que resulta em um fracasso da tradução e um desconhecimento da linguagem. E a lição continua, com a síntese dos dois lados dessa mesma relação: a tradução seria impossível, ou ainda, de maneira mais radical, inexistente.

ALUNA

Em todas as línguas, essas palavras querem dizer a mesma coisa? Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Absolutamente. Como poderia ser diferente? De qualquer forma, elas têm sempre a mesma significação, a mesma composição, a mesma estrutura sonora não somente para esta palavra, mas para todas as palavras concebíveis, em todas as línguas. Pois uma mesma noção se exprime por apenas uma e mesma palavra, e seus sinônimos, em todos os países. Então, deixe seus dentes<sup>8</sup>. (IONESCO, 1956, p. 78)

Para Meschonnic, se é possível determinar antecipadamente, antes de sua realização, o que seria uma má tradução, ela teria relação com os conceitos de equivalência, fidelidade, transparência, apagamento e modéstia. A má-tradução também é aquela pensada como interpretação pois, assim, ela é considerada na lógica do signo e do sentido. A boa tradução pensa que se traduz um texto. “O texto é portador e levado. A interpretação, somente levada. A *boa* tradução deve fazer, e não somente dizer. Deve, como o texto, ser portadora e levada.”

---

<sup>7</sup> Aceitar uma abordagem hermenêutica da tradução seria aceitar que o que se traduz é o sentido. Assim, haveria um ou mais sentidos a ser compreendidos e desvendá-los seria tarefa do interpretante. Isso corresponderia a permanecer no dualismo do signo, que separa significante e significado.

<sup>8</sup> “L’ÉLÈVE

Dans toutes les langues, ces mots veulent dire la même chose ? J’ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Absolument. Comment en serait-il autrement ? De toute façon, vous avez toujours la même signification, la même composition, la même structure sonore non seulement pour ce mot, mais pour tous les mots concevables, dans toutes les langues. Car une même notion s’exprime par un seul et même mot, et ses synonymes, dans tous les pays. Laissez donc vos dents.”

(MESCHONNIC, 2010, p. XXIX). Ela faz o que faz o original, ou seja, age sobre a linguagem, cria novos problemas, uma terceira saída.

E mais, tradução não é uma questão de língua. A unidade da língua, para a poética do traduzir, não é a palavra, mas sim o discurso. E a tradução vem confundindo desastrosamente língua e discurso.

Língua é o sistema da linguagem que identifica a mistura inextrincável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela. É por isso que se, no senso linguístico da palavra, traduzir é fazer passar o que é dito de uma língua a outra, como todo o resto acompanha, o bom-senso que se prende à língua é limitado. (MESCHONNIC, 2010, p. XX).

O bom-senso, como algo inefável e impalpável que é, faz-nos topar com o mito do “gênio das línguas”. Tal mito, para Meschonnic, nos configura para ver a linguagem como uma realidade escondida, uma atividade que revela uma presença divina, uma verdade a se desvelar. Assim, o tradutor como gênio é, dentre tantas coisas, aquele que resolve as questões de tradução calcado em sua grande e vasta experiência, através das lentes da dualidade do signo, evidentemente. O gênio considera como valor para a tradução o gosto do tradutor, seu bom senso e ousadia. O que se configura, afinal, como algo inefável, como aponta o Professor de *A lição*, algo que depende de esforço, mas também de longa experiência:

PROFESSOR

O que diferencia essas línguas, não são nem as palavras, que são absolutamente as mesmas, nem a estrutura da frase que é em todo lugar igual, nem a entonação, que não apresenta diferenças, nem o ritmo da linguagem... o que as diferencia... Está me escutando?

ALUNA

Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Está me escutando, senhorita? Aah! nós vamos acabar brigando.

ALUNA

Você está me incomodando, senhor! Estou com dor de dente.

PROFESSOR

Por nosso senhor poodle de barba! Escute-me!

ALUNA

Ah, bem... sim... sim... prossiga...

PROFESSOR

O que diferencia umas das outras, de um lado, e da espanhola, com um *a* que não se fala, a mãe deles, de outro lado... é...

ALUNA, *fazendo caretas*.

É o quê?

PROFESSOR

É uma coisa inefável. Um inefável que só se chega a perceber depois de muito tempo, com muito esforço, e após uma experiência muito longa.

ALUNA

Ah?

PROFESSOR

Sim, senhorita. Não podemos lhe dar nenhuma regra. É preciso ter faro, e depois é só isso. Mas para tê-lo, é preciso estudar, estudar e ainda estudar.

ALUNA

Dor de dente.

PROFESSOR

De qualquer modo há alguns casos específicos em que as palavras, de uma língua à outra, são diferentes... mas não podemos basear nosso saber nisso pois esses são casos, por assim dizer, excepcionais.

ALUNA

Ah, sim? Oh, senhor, estou com dor de dente.<sup>9</sup> (IONESCO, 1956, p. 80-81)

Ao longo da história da tradução, o gênio aparece em diversos contextos. No século XVII francês, politicamente absolutista, julga-se o universal da linguagem. Como decorrência, suas traduções se queriam transparentes, abusando desde a paráfrase até a interpolação. O francês seria justamente a língua do gênio, que busca os efeitos do gênio: francês como ordem natural, ordem da razão, e a primazia europeia da língua francesa, no duplo século clássico. São inclusive os elementos que serviram à "bela infiel"<sup>10</sup>. Na Inglaterra, o *Essay on the Principles of Translation* de 1791 (apud MESCHONNIC, 2010), de

---

<sup>9</sup> "LE PROFESSEUR

Ce qui différencie ces langues, ce ne sont ni les mots, qui sont les mêmes absolument, ni la structure de la phrase qui est partout pareille, ni l'intonation, qui ne présente pas de différences, ni le rythme du langage... ce qui les différencie... M'écoutez-vous ?

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

M'écoutez-vous, mademoiselle ? Aah ! nous allons nous fâcher.

L'ÉLÈVE

Vous m'embêtez, monsieur ! J'ai mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Nom d'un caniche à barbe ! Écoutez-moi !

L'ÉLÈVE

Eh bien... oui... oui... allez-y...

LE PROFESSEUR

Ce qui les différencie les unes des autres, d'une part, et de l'espagnole, avec un e muet, leur mère, d'autre part... c'est...

L'ÉLÈVE, *grimaçante*.

C'est quoi ?

LE PROFESSEUR

C'est une chose ineffable. Un ineffable que l'on n'arrive à percevoir qu'au bout de très longtemps, avec beaucoup de peine et après une très longue expérience...

L'ÉLÈVE

Ah ?

LE PROFESSEUR

Oui, mademoiselle. On ne peut vous donner aucune règle. Il faut avoir du flair, et puis c'est tout. Mais pour en avoir, il faut étudier, étudier et encore étudier.

L'ÉLÈVE

Mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Il y a tout de même quelques cas précis où les mots, d'une langue à l'autre, sont différents... mais on ne peut baser notre savoir là-dessus car ces cas sont, pour ainsi dire, exceptionnels.

L'ÉLÈVE

Ah, oui ?... Oh, monsieur, j'ai mal aux dents."

<sup>10</sup> A expressão "bela infiel" designa, na Europa dos séculos XVII e XVIII, uma ideia de infidelidade na tradução, que se atingiria por uma anulação do ritmo em nome da ordem natural, da razão e da primazia da língua francesa. Gilles Ménage foi quem criou a expressão para se referir a uma tradução de Nicolas Perrot d'Ablancourt, que dizia, num prefácio, em 1646: "Este autor está sujeito a repetições frequentes e inúteis, que nem minha língua, nem meu estilo podem suportar" (MESCHONNIC, 2010, p. LI).

Alexander Fraser Tytler, o lord Woodhouselee, marcou a reflexão teórica sobre a tradução. Ele considerou que deve haver uma afinidade de “gênio” entre o original e o tradutor. Para isso, os três princípios eram: tratar do sentido e das ideias (como se pudessem ser separadas, o que resulta em clarificar e corrigir o que fosse tido como obscuro no original), somente um poeta poderia traduzir poesia, e a anexação, como ação de encontrar equivalentes na língua de chegada para que a tradução soasse como uma composição original. A prática tradutória se desenvolveu assim em quase todo o ocidente, não apenas nesses países citados, até o século XX, quando essa concepção começa a mudar.

A mudança de concepção teórica não é desvinculada da prática, ela acontece através da própria tradução: a atividade de traduzir não tem importância apenas teórica, mas também prática. A história da tradução não é separável da transformação das relações interculturais, que está ligada às diversas descolonizações e à globalização dessas relações, também às transformações das concepções da linguagem. A pluralização das relações culturais tem o efeito de fazer reconhecer que a identidade não é mais a ideia de universalização, mas advém da alteridade; a prática da anexação passa ao descentramento (primeiro de uma língua a outra, depois entre textos).

A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV).

Em *A lição*, o Professor, seguindo seu curso e ignorando a dor de dente da Aluna, apresenta a tradução “exata” da frase “minha pátria é...” (“ma patrie est...”) para diversas línguas. Para ele, ao traduzir, a relação com a alteridade passaria por apenas substituir o nome do país ao final da sentença, o restante ficaria idêntico. Nem mesmo a língua mudaria, o outro e sua pátria passam a ser os do sujeito enunciador, o tradutor dos signos. Alteridade como identidade.

PROFESSOR

Então, eu digo: em certas expressões, de uso corrente, certas palavras diferem totalmente de uma língua para outra, se bem que a língua empregada é, neste caso, consideravelmente mais fácil de identificar. Eu lhe dou um exemplo: a expressão neo-espanhola célebre em Madri: “minha pátria é a Neo-Espanha”, se torna em italiano: “minha pátria é...”

ALUNA

A Neo-Espanha.”

PROFESSOR

Não! “Minha pátria é a Itália”. Diga-me então, por simples dedução, como você diz “Itália”, em francês?

ALUNA

Estou com dor de dente!

PROFESSOR

De qualquer jeito é bem simples: para a palavra “Itália”, em francês nós temos a palavra “França” que é a tradução exata. “Minha pátria é a França”. E “França” em oriental: “Oriente”! “Minha pátria é o Oriente”. E “Oriente” em português: “Portugal”! A expressão oriental: “minha pátria é o Oriente” se traduz então desta maneira em português: “minha pátria é Portugal”! E assim por diante...<sup>11</sup> (UNESCO, 1956, p. 81-82)

A força crítica dessa passagem faz lembrar que a poética nos coloca em vigília. Afinal, é a poética da tradução que localiza o estudo do traduzir, em sua história, como exercício da alteridade, e coloca à prova da lógica da identidade. E ao pensar a alteridade, Meschonnic lembra de “Tarefa do tradutor” (2011), prefácio de Walter Benjamin para sua tradução de 1923 dos “Quadros Parisienses”, de Baudelaire. Este texto é ainda um dos mais estudados na teoria da tradução, principalmente pela sua força filosófica e crítica, além de ser uma defesa da alteridade contra a anexação à identidade, o que identifica Meschonnic.

“Tarefa do tradutor” começa a apontar para a alteridade já em sua definição de finalidade da tradução, que consiste, para Benjamin, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Isso porque, segundo ele, as línguas não são tão estranhas umas às outras, pois são afins no que querem dizer, o visado, diferindo apenas na maneira de fazê-lo, o modo de visar (“pão”, “brot”, “pain”...). Entretanto, essa afinidade não é uma semelhança como entre original e cópia, como se poderia pensar criticamente: “se com isto se demonstra não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso este consistisse apenas de cópias do real, então pode-se também comprovar não ser possível existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN, 2011, p. 107).

---

<sup>11</sup> “LE PROFESSEUR

Je dis donc : dans certaines expressions, d’usage courant, certains mots diffèrent totalement d’une langue à l’autre, si bien que la langue employée est, en ce cas, sensiblement plus facile à identifier. Je vous donne un exemple : l’expression néo-espagnole célèbre à Madrid : « ma patrie est la Néo-Espagne », devient en italien : « ma patrie est...

L’ÉLÈVE

La Néo-Espagne. »

LE PROFESSEUR

Non! « Ma patrie est l’Italie. » Dites-moi alors, par simple déduction, comment dites-vous « Italie », en français ?

L’ÉLÈVE

J’ai mal aux dents !

LE PROFESSEUR

C’est pourtant bien simple : pour le mot « Italie », en français nous avons le mot « France » qui en est la traduction exacte. « Ma patrie est la France. » Et « France » en oriental : « Orient »! « Ma patrie est l’Orient. » Et « Orient » en portugais : « Portugal »! L’expression orientale : « ma patrie est l’Orient » se traduit donc de cette façon en portugais : « ma patrie est le Portugal »! Et ainsi de suite...”

Tal semelhança não é possível pois há uma maturação póstuma até das palavras já fixadas no original; além de que tom, significação e até língua materna do tradutor também se transformam. Se a afinidade entre as línguas, evidenciada pela tradução, não implica em semelhança entre obras poéticas e tampouco em semelhança entre suas palavras, a relação só pode ser de outra natureza. A provocação que faz o Professor logo antes da passagem apresentada acima aponta para isso: “Pois uma mesma noção se exprime por apenas uma e mesma palavra, e seus sinônimos, em todos os países<sup>12</sup>” (IONESCO, 1956, p. 78). E a lição continua apontando provocativamente – até mesmo de maneira física, pois a Aluna relata sentir cada vez mais dor nos dentes – como, quando se busca a semelhança ou a identidade, esquecendo-se da alteridade, não há tradução:

PROFESSOR

Bem, continuemos. Eu disse continuemos... Como você diz, por exemplo, em francês: “as rosas de minha avó são tão amarelas quanto meu avô que era asiático”?

ALUNA

Estou com dor, dor, dor de dente.

PROFESSOR

Continuemos, continuemos, diga mesmo assim!

ALUNA

Em francês?

PROFESSOR

Em francês

ALUNA

Hum... para eu dizer em francês: “as rosas de minha avó são...”?

PROFESSOR

“tão amarelas quanto meu avô que era asiático...”

ALUNA

Ah, bem, diz-se, em francês, eu acho: “as rosas... de minha...” como se diz “avó” em francês?

PROFESSOR

Em francês? “avó”.

ALUNA

“As rosas de minha avó são tão... amarelas”, em francês se diz “amarelas”?

PROFESSOR

Sim, evidentemente!

ALUNA

“São tão amarelas quanto meu avô quando ele se irritava”.

PROFESSOR

Não... “que era a...”

ALUNA

“... siático”... Estou com dor de dente.

(...)

ALUNA

Em espanhol... será: “as rosas de minha avó são tão amarelas quanto meu avô que era asiático”.

PROFESSOR

Não. Está errado.

ALUNA

E em neo-espanhol: “as rosas de minha avó são tão amarelas quanto meu avô que era asiático”.

PROFESSOR

---

<sup>12</sup> “Car une même notion s’exprime par un seul et même mot, et ses synonymes, dans tous les pays.”

Está errado. Está errado. Está errado. Você fez invertido, você tomou o espanhol pelo neo-espanhol, e o neo-espanhol pelo espanhol... Ah... não... é o contrário...

ALUNA

Estou com dor de dente. Você está se confundindo.

PROFESSOR

É você que me confunde. Fique atenta e tome nota. Eu lhe direi a frase em espanhol, depois em neo-espanhol e, enfim, em latim. Você repetirá depois de mim. Atenção, pois as semelhanças são grandes. São semelhanças idênticas. Escute, acompanhe bem...<sup>13</sup> (IONESCO, 1956, p. 78-79)

---

13 "LE PROFESSEUR

Bien, continuons. Je vous dis continuons... Comment dites-vous, par exemple, en français : « les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique » ?

L'ÉLÈVE

J'ai mal, mal, mal aux dents.

LE PROFESSEUR

Continuons, continuons, dites quand même !

L'ÉLÈVE

En français ?

LE PROFESSEUR

En français.

L'ÉLÈVE

Euh... que je dise en français : « les roses de ma grand-mère sont... » ?

LE PROFESSEUR

« Aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique... »

L'ÉLÈVE

Eh bien, on dira, en français, je crois : « les roses... de ma... » comment dit-on « grand-mère », en français ?

LE PROFESSEUR

En français ? « Grand-mère ».

L'ÉLÈVE

« Les roses de ma grand-mère sont aussi... jaunes », en français, ça se dit «jaunes» ?

LE PROFESSEUR

Oui, évidemment !

L'ÉLÈVE

« Sont aussi jaunes que mon grand-père quand il se mettait en colère. »

LE PROFESSEUR

Non... « qui était a... »

L'ÉLÈVE

« ... asiatique »... J'ai mal aux dents.

(...)

L'ÉLÈVE

En espagnol... ce sera : « les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique ».

LE PROFESSEUR

Non. C'est faux.

L'ÉLÈVE

Et en néo-espagnol : « les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique ».

LE PROFESSEUR

C'est faux. C'est faux. C'est faux. Vous avez fait l'inverse, vous avez pris l'espagnol pour du néo-espagnol, et le néo-espagnol pour de l'espagnol... Ah... non... c'est le contraire...

L'ÉLÈVE

J'ai mal aux dents. Vous vous embrouillez.

LE PROFESSEUR

C'est vous qui m'embrouillez. Soyez attentive et prenez note. Je vous dirai la phrase en espagnol, puis en néo-espagnol et, enfin, en latin. Vous répéterez après moi. Attention, car les ressemblances sont grandes. Ce sont des ressemblances identiques. Écoutez, suivez bien..."

A afinidade supra-histórica entre as línguas está em que todas elas visam uma mesma coisa, que só pode ser alcançada pela totalidade de suas intenções: a língua pura ou linguagem. “Pois, nas línguas tomadas isoladamente, incompletas, aquilo que é visado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma, como nas palavras e frases tomadas isoladamente; encontra-se em constante transformação, até que da harmonia de todos aqueles modos de visar ele consiga emergir como pura língua” (BENJAMIN, 2011, p. 109). Assim, a tradução é a atividade que transplantaria o original para um domínio mais definitivo da língua; língua pura plasmada na linguagem.

A partir disso, a tarefa do tradutor, em sua afinidade com o original, é uma atividade de alteridade: fora da mata da linguagem, a tradução chama o original para o lugar onde o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra em língua estrangeira. E essa intenção despertada pelo eco não tem relação com o sentido, mas com o modo de visar. Tampouco é da ordem da estrutura, pois para Benjamin, a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido.

Contudo, talvez a maior relação de alteridade na teoria de Benjamin esteja mesmo no conceito de liberdade da tradução, que é tarefa de recriar do tradutor, romper as barreiras apodrecidas de sua própria língua. Para caracterizar o verdadeiro significado dessa liberdade, Benjamin cita Rudolf Pannwitz, em *Crise da cultura européia*:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira [...] o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito da sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. (*apud* BENJAMIN, 2011, p. 117-118)

A crítica de Meschonnic à teoria da tradução de Benjamin é que ela ainda pensa a tradução de língua a língua, não em uma poética dos textos. Este não é o momento para ir a fundo nessa questão, do que significa a língua pura para Benjamin, defendê-lo, e refletir sobre as questões filosóficas que ele levanta em “Tarefa do Tradutor”, pois, de fato, a alteridade é professada em seu texto.

Para Meschonnic, a alteridade tem relação com o que Benjamin faz em 1923 porque este último situa a tradução através do conjunto das ideias do tradutor sobre a linguagem, a literatura e aquilo que ele julga possível ou impossível; assim, a tradução também se situa na teoria da linguagem. “O problema do discurso, o problema da transformação da identidade pela alteridade é sem dúvida de voltar as costas à grade do signo. Seria necessário quase

dizer: voltar as costas à época. (...) É preciso, pois, transformar o traduzir através da alteridade, e pelo discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 23).

O que Ionesco faz, voltando as costas à sua época, é levar ao extremo, no final de *A lição*, o uso da repetição na linguagem, até uma palavra ganhar fisicalidade e ser usada em cena. Susan Sontag, em *Contra a Interpretação*, investiga o uso da linguagem nas primeiras peças do dramaturgo e sustenta que seu impulso artístico original, explorado nesses primeiros textos, veio do encontro com a poesia da banalidade. Essa primeira descoberta teria levado ao achado do que ela chama de poesia da ausência de significado: a conversão de umas palavras em outras. Mas Sontag acredita que a falta de significado não é tema em Ionesco, como tampouco é para a arte moderna; esta seria a sua técnica. “O que fez Ionesco – façanha nada depreciável – foi apropriar-se para o teatro de um dos grandes descobrimentos da poesia moderna: que toda a linguagem pode ser considerada de fora, como por um estranho<sup>14</sup>” (SONTAG, 2008, p. 155). Essas primeiras obras, então, não tratam da ausência de significado, mas tentam usá-la teatralmente.

A descoberta seguinte teria sido a possibilidade de tratar a linguagem como algo palpável. O recurso para essa conversão seria a repetição, que em Ionesco se apresenta na multiplicação dos objetos materiais: os ovos de *L’avenir est dans les oeufs* (1961 [1951]), as cadeiras de *Les chaises* (1956 [1952]), a mobília de *Le nouveau locataire* (1961 [1955]) as caixas de *Tueur sans gages* (1961 [1958]), as taças de *Victimes du devoir* (1956 [1953]), o nariz e os dedos de Roberta II em *Jacques* (1956 [1950]) o cadáver em *Amédée* (1956 [1954]), e as guilhotinas em *Macbett*. Em *A lição*, há uma combinação dos dois recursos: a aluna será morta pela palavra “faca” (“couteau”) após ser violentada. Um objeto inexistente (a rubrica dá a possibilidade de que seja real, mas diz preferir que não seja) se torna palpável a partir da repetição e é capaz de ferir novamente – pois em seguida sabemos que o Professor procedeu da mesma forma com inúmeras outras alunas.

Em duas cenas, a Empregada aparece para advertir o Professor para que ele não leve esta lição para seu fim trágico, ao “pior”, como fez das outras vezes.

EMPREGADA

(...) E eu bem lhe havia advertido, em todo caso, ainda há pouco: a aritmética leva à filologia, e a filologia leva ao crime...

PROFESSOR

Você havia dito: “ao pior”!

EMPREGADA

---

<sup>14</sup> Texto traduzido por mim da edição argentina, que é que tive acesso: “Lo que hizo Ionesco – hazaña nada depreciable – fue apropiarse para el teatro de uno de los grandes descubrimientos técnicos de la poesía moderna: que todo el lenguaje puede ser considerado desde afuera, como por un extraño”.

É a mesma coisa.<sup>15</sup> (IONESCO, 1956, p. 89)

A dualidade do signo, que distingue forma e sentido, ritmo e métrica, discurso e língua, e que separa as categorias entre gramática, léxico, sintaxe, morfologia, é o que permite o estudo filológico. Mas de uma filologia que ainda não compreendeu que precisa da poética.

O papel da poesia na tradução é mais revelador do que surpreendente. Outro exemplo, talvez mais inesperado. O da filologia. 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. (MESCHONNIC, 2006, p. 19)

A exatidão – como a que se espera da matemática –, é uma noção de filologia, não de poética. Por isso, a exatidão é apenas a polidez do sentido, o que é justamente seu limite. E é pelo que transborda do sentido, já que cada vez que a palavra “couteau” é repetida ela assume um novo sentido, que se ultrapassa o que há de elementar na noção de sentido. E a palavra “couteau” ganha sua fisicalidade, e a filologia se alia à poesia.

Pouco antes da cena da morte, em que a Aluna é obrigada a repetir a palavra “couteau”, num crescente de violência, há uma passagem de ameaça e tortura:

ALUNA  
Ah, aí, meus dentes...  
PROFESSOR  
Silêncio! Ou eu te esmago o crânio!  
ALUNA  
Tente, então! Valentão!  
*O professor lhe pega o punho, torce-o.*  
ALUNA  
Ai!  
PROFESSOR  
Então fique quieta! Nem mais uma palavra!  
ALUNA, *choramingando.*  
Dor de dente...<sup>16</sup> (IONESCO, 1956, p. 82)

---

<sup>15</sup> “LA BONNE

(...) Et je vous avais bien averti, pourtant, tout à l’heure encore : l’arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène au crime...

LE PROFESSEUR

Vous aviez dit : « au pire » !

LA BONNE

C’est pareil.”

<sup>16</sup> “L’ÉLÈVE

Oh, là, mes dents...

LE PROFESSEUR

Silence ! Ou je vous fracasse le crâne !

L’ÉLÈVE

Essayez donc ! Crâneur !

*Le professeur lui prend le poignet, le tord.*

L’ÉLÈVE

Aïe !

LE PROFESSEUR

Tenez-vous donc tranquille ! Pas un mot !

L’ÉLÈVE, *pleurnichant.*

O sintoma físico que passa a ser repetido pela Aluna desde o início de seu curso preparado dos princípios fundamentais de filologia linguística e comparada das línguas neoespanholas, “estou com dor de dente”, também vai se tornando aos poucos real inclusive no leitor/espectador que passa a sentir ao menos algum tipo de incômodo. O sintoma também se torna sinal, significância dessa tortura física que o Professor pratica na passagem citada. Entretanto, para além dessa produção de sentido que se refere à tortura, vemos que o sintoma surge ao mesmo tempo em que a menina deixa de ouvir e de ter voz. O estudo das línguas, da linguagem e da tradução dentro da lógica do signo a leva a esse estado. Sua vivacidade desaparece aos poucos e a aluna vai se ensimesmando, perdendo o foco da escuta do que é dito pelo seu mestre, ao voltar sua atenção para sua dor e apenas sendo capaz de repetir: “j’ai mal aux dents”. Enquanto isso, ela tampouco pode falar, nem mesmo quando é questionada pelo Professor, que a interrompe e manda ativamente que ela se cale ou que diga apenas exatamente o que ele quer ouvir.

Na sociedade como conhecemos hoje, o tradutor pode ser avistado em situação análoga. Enquanto preocupado em traduzir com as categorias do signo, está surdo ao discurso e não consegue encontrar sua voz, perdido na modéstia e no apagamento. Como então ouvir o discurso, como atividade do sujeito, e buscar sua própria voz? Ainda de mãos dadas com Meschonnic, proponho uma maneira de encontrar saídas a partir de um novo programa teórico: o ritmo como organização da historicidade do texto. É a partir desse caminho teórico/prático que se manifestam possibilidades alternativas para o tradutor que se questiona: se ao trabalhar a linguagem na tradução, o que se traduz é o ritmo, que ritmo é esse que está atrelado ao discurso?

O ritmo, considerado neste novo programa, aporta o modo de significar, mais do que o sentido das palavras, por isso pode renovar a tradução. O ritmo é gosto do sentido, por isso, o que se traduz é o ritmo (MESCHONNIC, 2006). “O ritmo faz a crítica destas categorias [língua, enunciado, signo]. Como o discurso faz a crítica da língua. Do mesmo modo que ele refaz a teoria da linguagem, segundo sua estratégia própria para o propósito do sujeito, ele refaz a história da tradução.” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). O discurso faz a crítica da língua porque não é pensado com os conceitos da língua. A tradução de um texto como discurso (e não língua) deve, em consequência, aceitar outros riscos e não mais se limitar a respeitar as autoridades da língua e do saber. Neste trabalho, a relação entre o discurso e os possíveis

ritmos de *Macbett* com a tradução ficarão mais visíveis a partir da análise do texto peça, com exemplos que argumentam sobre seu funcionamento, o que é feito no II ato. Contudo, para chegar a esse momento, proponho preparar melhor este trajeto teórico discorrendo sobre o ritmo na linguagem, enquanto programa teórico.

## 2.2 Ritmo

Ritmo, seja no senso comum ou em âmbitos especializados, como da linguagem mesmo, costuma ser pensado a partir da música. Entretanto, o ritmo na linguagem como programa de organização da historicidade do texto não pode aportar o mesmo conceito da música. Não é que ele não possa existir ligado à música, mas não deveria haver uma teoria única de ritmo. Em *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*<sup>17</sup> (1982), Meschonnic desenvolve uma teoria – lembrando que, portanto, crítica – do ritmo enquanto conceito que agrega obrigatoriamente as noções de sentido (significância) e sujeito. “Porque o que toca a poesia toca a teoria geral da linguagem, e por isso o sujeito, o político, a história, uma busca sobre o ritmo no discurso é condução a uma antropologia histórica da linguagem”<sup>18</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 44). Essa teoria do ritmo enquanto conceito será desenvolvida a seguir, pois será essencial para o II ato deste trabalho, no qual serão analisados os ritmos de *Macbett* a partir de exemplos do texto. Tal análise também vai colocar em perspectiva a tradução da peça, o que não poderia ser diferente, afinal, o que se traduz é o ritmo.

Meschonnic empreendeu uma exaustiva consulta ao conceito de ritmo nos dicionários, notando que todos fundam o ritmo sobre a noção de regularidade que caracteriza a etimologia antiga (criticada por Émile Benveniste e que será abordada nesta seção). Os dicionários consultados são principalmente franceses, mas não somente, e foram divididos em cinco tipos: 1) dicionários históricos de grande dimensão, do século passado, mas ainda de referência usual: Littré, Larousse do século XIX, Darmesteter et Thomas, dicionário russo de Dal’ e o Oxford English Dictionary; 2) pequenos dicionários cotidianos, com linguagem de uso atual: *le Petit Larousse*, *le Petit Robert*, *le Dictionnaire du Français Contemporain* (Larousse), *o Concise Oxford Dictionary*, *o Diccionario Porrúa de la lengua española*; 3) dicionários da língua moderna, de grande formato: o *Diccionario de la langue française* de

---

<sup>17</sup> Este livro ainda não possui tradução publicada em português, por este motivo, todas as citações dele que forem feitas neste trabalho serão traduções minhas.

<sup>18</sup> Original: “Parce que ce que touche à la poésie touche à la théorie générale du langage, et par là au sujet, au politique, à l’histoire, une recherche sur le rythme dans le discours est conduite à une anthropologie historique du langage.”

Paul Robert e o *Grand Larousse de la langue française*; 4) as enciclopédias modernas de grande formato: a *Encyclopaedia Universalis*, a *Encyclopaedia Britannica*, a *Brockhaus Enzyklopädie* e a *Grande Encyclopédie Larousse*; 5) dicionários especializados, de nível técnico. Em linguística, o *Dictionnaires de linguistique* (Larousse) e o *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de Ducrot-Todorov; em poética, a *Encyclopaedia of Poetry E Poetics* de Princeton, a *Kratkaia Literaturnaja Enciclopedija* de Moscou e o *Dictionnaire de la musique* de Marc Honegger; e na filosofia, o *Vocabulaire* de Lalande, o *Dictionnaire de la langue philosophique* dos P.U.F. e a *Enciclopedia filosofica* italiana (MESCHONNIC, 1982).

As conclusões a que chegou Meschonnic é que todos os dicionários dizem a mesma coisa, apesar de algumas nuances e situações particulares. O autor explica que eles misturam ordens distintas, como o cósmico-biológico e a ordem histórica, que é a da linguagem, por isso acredita que eles se equivocam. Assim, com tais definições e embasamentos, os dicionários apresentam-se como verdade universal, como teoria única do ritmo. Em alguns casos eles partem do particular antropológico (música – poesia) para estender ou metaforizar o cósmico, o biológico; outros partem do geral para ir ao particular. Aí estaria também um problema para Meschonnic: concebido assim, o ritmo seria um antes-da-linguagem (“avant-le-langage”), mas antes da linguagem ainda é a linguagem.

As definições atribuídas ao ritmo no Brasil não são muito diferentes daquelas analisadas por Meschonnic. Tomemos como exemplo a conceituação que faz o *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa* (2009):

**ritmo** . [Do gr. *rhythmos*, ‘movimento regrado e medido’, pelo lat. *rhythmu*.] E. M. 1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos: o ritmo das ondas, da respiração, da oscilação de um pêndulo, do galope de um cavalo, 2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular: o ritmo das marés, das fases da Lua, do ciclo menstrual. 3. Sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo: o ritmo de um trabalho. 4. Nas artes, na literatura, no cinema, etc., a disposição ou o desenvolvimento harmonioso, no espaço e/ou no tempo de elementos expressivos e estéticos, com alternância de valores de diferente intensidade: o ritmo de uma escultura, de uma peça de teatro. 5. Arte Poét. Num verso ou num poema, a distribuição de sons de modo que estes se repitam a intervalos regulares, ou a espaços sensíveis quanto à duração e à acentuação. 6. Mús. Agrupamento de valores de tempo combinados de maneira que marquem com regularidade uma sucessão de sons fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais. 7. Mús. A marcação de tempo própria de cada forma musical: ritmo de marcha, de valsa, de samba. 8. Mús. O conjunto de instrumentos de percussão e outros similares que marcam o ritmo (6) na música popular; bateria. 9. Bras. O conjunto de ritmistas [v. *ritmista* (1 e 2)]. Ritmo circadiano. Biol. 1. Ritmo espontâneo, próprio de cada espécie animal ou vegetal, a partir de certa fase evolutiva, observado em condições ambientais constantes, mas não influenciável por iluminação, e que se manifesta de acordo com o momento do dia, por variações periódicas das funções biológicas (respiração, circulação, digestão, secreções

endócrinas, etc); pode ser observado até mesmo em nível celular. Ritmo de galope. Card. 1. Desdobramentos da primeira bulha cardíaca, de modo que, pela ausculta, se ouvem três ruídos cardíacos, separados por pausas; ruído de galope. Em ritmo de Brasília.

Todos os sentidos apresentados caracterizam o ritmo em sua noção de regularidade; talvez à exceção do 4, que fala de desenvolvimento harmonioso (não exatamente regular), mas indica que depende da alternância de valores de diferente intensidade. De 1 a 3, as definições partem de um conceito geral para chegar ao particular – biologia, natureza, etc. Já de 5 a 9 tratam do ritmo na música, mesmo quando aparecem no verso ou no poema. Os últimos são claramente os da biologia, sentido genérico, porém sempre da regularidade.

A crítica geral que emprestamos de Meschonnic aos dicionários é a de que eles apenas representam o consenso, fornecem a verdade da opinião, a média dos conhecimentos. “Mas não é a prova da verdade o que eles dizem. Esta unanimidade define ao mesmo tempo um saber comum, e uma origem comum. As cartas geográficas antigas também se pareciam”<sup>19</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 151).

Outros estudos no Brasil, para além dos dicionários também chegam a conclusões parecidas. Para Mário de Andrade (1995), por exemplo, o ritmo é, a princípio, a “organização intelectual do movimento por meio de subdivisões de tempos e acentos” (ANDRADE, 1995, p. 71). Por pensar no ritmo em sua relação com a música neste livro, ele considera que a música se realiza no tempo, por isso o ritmo é seu elemento primordial de manifestação. O tempo, por sua vez, é para o autor como uma entidade abstrata pela qual se compreende de maneira consciente a duração, que seria o princípio de todo movimento e de toda vida. A organização do tempo a partir da natureza fisiológica do homem, e a mais importante série de golpes fisiológicos pelos quais sentimos a vida, é a circulação do sangue em toda a concatenação de seus fenômenos: respiração, pulsação, etc. Assim, a partir da fisiologia, Mário de Andrade entende o ritmo como organização da nossa natureza interior, não mais exterior, e por meio dele se organizariam o tempo e a expressão artística. Temos, então, que o ritmo para o autor é toda e qualquer organização expressiva do movimento, mas que ainda parte de seu sentido abstrato, para se resolver no fisiológico, e ligado à música.

Dessa maneira, segundo as diversas conceituações tradicionais de ritmo, este deveria ser a realização particular de um princípio simples de alternância, uma variação fundamental do mesmo e do diferente: ritmos cósmicos, biológicos; ritmos humanos do trabalho, da música, da linguagem. Mas o paradoxo para o qual aponta Meschonnic é que quanto mais se

---

<sup>19</sup> Original: “Mais ce n’est pas la preuve de la vérité de ce qu’ils disent. Cette unanimité définit à la fois un savoir commun, et une origine commune. Les cartes géographiques anciennes se ressemblaient aussi”.

atribui importância a essa noção, mais ela se torna vaga. “Autorizando o inefável, o rigor, no geral, era parente próximo do álbi no caso particular: tal ritmo *lembrava* Um Tal. Não se trata da pluralidade de ritmos, mas da pluralidade *do* ritmo<sup>20</sup>” (MESCHONNIC, 1982, p. 145-146). Dessa concepção resulta que tudo é ritmo e, assim, de maneira genérica, abstrata, ele passa a ser encontrado em todo lugar. São identificadas pequenas sombras dessa grande unidade de ritmo em toda parte, mas onde estariam seus fragmentos diferentes, plurais?

A teoria de ritmo que proponho, com base na concepção de Meschonnic não é apenas uma crítica das diversas teorias de ritmo existentes. Ela funda o ritmo na linguagem como discurso, e não como categoria abstrata e universal. E, assim, se tomado o ritmo na e pela linguagem, e a linguagem no e pelo ritmo, há busca de uma organização do sentido de sujeitos históricos, o que permite ao sentido tornar-se infinito, fragmentar a unidade, a totalidade.

No entanto, mesmo em Meschonnic, a teoria do ritmo não está dada, pronta. Nem a teoria do ritmo, nem a teoria do sentido e nem a do sujeito estão constituídas. Podemos aprender com ele que nenhuma teoria nunca estará constituída. “O erro inicial seria esperar, para uma, que a outra esteja mais assegurada. Nenhuma das três é pré-requisito para a outra. Salvo que se espere indefinidamente. Se o sentido, o sujeito, o ritmo estão ligados, trabalhar um é trabalhá-los juntos<sup>21</sup>” (MESCHONNIC, 1982, p. 78). Por isso, este trabalho se propõe a agir sobre a linguagem, trabalhando não para estabilizar os conceitos, mas para colocá-los em perspectiva na tradução de *Macbett*, na poética. “Na linguagem, é sempre guerra. Quer se trate do discurso que é constantemente um *agôn*, ou dos status do sujeito, ou da relação entre as palavras e as coisas.”<sup>22</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 78). Dessa maneira, abro-me à expectativa de propor um trajeto de pesquisa que, assim como cada encenação teatral, é *agôn*, é discurso, é conflito, e nunca é o ponto final, pronto e acabado. O ritmo constrói esse caminho, desestabilizando as certezas da linguagem. O teatro, enquanto encenação, age de maneira análoga, desestabiliza as mesmas certezas, num embate que coloca diversos elementos em perspectiva (palavra, cenário, iluminação, voz, corpo, etc.). Juntos no mesmo caminho, teoria do ritmo e concepção de teatro, em vez de encontrarem o ritmo de uma encenação, de um texto, demandam que se olhe para a multiplicidade de ritmos.

---

<sup>20</sup> “Autorisant l’ineffable, la rigueur dans le général était proche parente de l’alibi dans le cas particulier : tel rythme *rappelait* Un Tel. Il ne s’agit pas de la pluralité des rythmes, mais de la pluralité *du* rythme”.

<sup>21</sup> “L’erreur initiale serait d’attendre, pour l’une, que l’autre soit plus assurée. Aucune des trois n’est un préalable à l’autre. Sauf à attendre indéfiniment. Si le sens, le sujet, le rythme sont liés, travailler à l’un c’est les travailler ensemble.”

<sup>22</sup> “Dans le langage, c’est toujours la guerre. Qu’il s’agisse du discours qui est sans cesse un *agôn*, ou des status du sujet, ou de la relation entre les mots et les choses.”

O início deste conflito, deste embate, nasce na crítica e nas consequências da relação entre poesia e música na definição de ritmo. Para Meschonnic, o ritmo na poesia é radicalmente diferente do ritmo na música, e também seriam ilusórias uma definição e uma história comuns a eles. “É diferente porque é linguagem, da mesma forma que é na linguagem”<sup>23</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 121). As unidades do ritmo para uma e outra são incompatíveis e os termos técnicos também são diferentes.

Associar música e poesia nos faria assumir os dois atributos inseparáveis, questionáveis e indesejáveis do ritmo: a generalidade e a universalidade. A generalidade inclui a métrica no ritmo, ou o ritmo na métrica, o que exige um enorme nível de abstração para neutralizar suas diferenças. A universalidade é a invariabilidade temporal da definição de ritmo: o ritmo é sempre o mesmo em todos os tempos. A partir destes atributos, a definição etimológica do ritmo surgiria, então, da música, como ritmo-regularidade (“rythme-régularité”, MESCHONNIC, 1982). Citando o *Traité de rythmique et de métrique grecques*, de Othon Riemann e Médéric Dufour (*apud* MESCHONNIC, 1982), Meschonnic mostra a formulação deste conceito de ritmo-regularidade, que parte da afirmação de que o ritmo, musical ou poético, é constituído pelo retorno, em intervalos iguais, de um som (nota de música ou sílaba), mais forte que outros.

Em sua origem antiga, a noção de ritmo unia a poesia e a música. Para os gregos antigos, a música incluía a harmonia do cosmos, unindo a astronomia e a língua grega. De Pitágoras a Santo Agostinho, o número era a manifestação dessa harmonia. Na poesia grega primitiva os versos eram cantados, o que demonstra essa união entre poesia e música. Mais tarde, desde o início do período alexandrino, os versos passaram a ser recitados. Os estudos sobre essa mudança, como em Riemann-Dufour, citado anteriormente, referem que esta mudança veio acompanhada de um sentimento de perda, com certa nostalgia, a qual Meschonnic contesta, argumentando que, se um ritmo é linguístico, e se há continuidade linguística, não deveria haver perda. “Esta ‘união íntima’ não diz nada de seu funcionamento respectivo. Suas razões são rituais, históricas. Esquecendo o que ela tinha significado, tomou-se essa união por um parentesco genético.”<sup>24</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 123). A ideia de perda e de nostalgia regeu as teorias da linguagem no século XVIII, que reforçaram a união de poesia e música.

Origem e visada do ritmo, comunhão antes ou depois da linguagem, a música, de vínculo primeiro, antropológico, passou ao metafórico, depois clichê: a “lira”,

<sup>23</sup> “Il est différent parce qu’il est langage, autant que parce qu’il est dans le langage.”

<sup>24</sup> “Cette ‘union intime’ ne dit rien de leur fonctionnement respectif. Ses raisons sont rituelles, historiques. Oubliant ce qu’elle avait signifié, on a pris cette union pour une parenté génétique.”

“Poeta, toma seu luth...”, “cantar”, *chanter la gloire* diz o Petit Larousse. Paradoxalmente, a música se tornou para a poesia um álbi do ritmo. O estado da poesia pura levou-a a seu último grau, pois aí ela figura o inefável. Fiança do vago, é o ritmo-emoção. Uma licença de místico, em que a noção de ritmo se fundiu na essência da vida<sup>25</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 124).

De ritmo-regularidade, a definição passa assim para a de ritmo-emoção, na qual, a música de um texto é apenas uma metáfora. Para Meschonnic, esse estado de união entre música e poesia é um obstáculo epistemológico à análise e à teoria do ritmo na linguagem, pois não se têm nem os conceitos e nem os meios para fazê-lo. “O ritmo é então um universal poético. Mas quando sua noção se torna extensiva à poesia mesmo, sua compreensão se dilui na compreensão da poesia. Ambas, em termos de experiência, são então um só e mesmo inefável”<sup>26</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 125). O ritmo, quando restrito à prosódia<sup>27</sup> (que Meschonnic entende como organização consonântico-vocálica), é separado do sentido. A música se torna assim uma categoria utilizada para se desfazer do modo poético de significar.

O argumento é que não há uma troca equilibrada nessa relação: a história comum da música e da poesia produziu um efeito de discurso que se sustenta nessa suposta circularidade – poesia é música, música é poesia – e assim, uma expressão como “linguagem musical” traz muito mais termos tomados da música para designar fatos de linguagem ou de literatura do que o contrário. Nesse discurso, as relações da linguagem com a música se dão por meio de analogias, por comparação entre as relações hierárquicas de sons entre eles e a organização de palavras nas sintaxes. (MESCHONNIC, 1982).

Para Meschonnic, na teoria da linguagem e da poesia, há de se reconhecer que toda comparação da poesia com a música, do ritmo na poesia com o ritmo na música, é contra-linguagem e contra-poesia.

Pois o ritmo, na linguagem, só existe no discurso. Quando se trata do ritmo na linguagem, *trata-se apenas do discurso*. Da mesma forma que não há em música nem dupla articulação (consoantes-vogais, e palavras), nem linearidade obrigatória,

<sup>25</sup> “Origine et visée du rythme, communion d’avant ou d’après langage, la musique, de liaison première, anthropologique, est passée métaphore, puis cliché : la « lyre », « Poète, prends ton luth... », « chanter », *chanter la gloire* dit le Petit Larousse. Paradoxalement, la musique est devenue pour la poésie un alibi du rythme. Le stade de la poésie pure l’a menée à son degré dernier, puisqu’elle y figure l’ineffable. Caution du flou, c’est le rythme-émotion. Un permis de mystique, où la notion de rythme s’est fondue dans l’essence de la vie.”

<sup>26</sup> “Le rythme est alors un universel poétique. Mais quand sa notion devient coextensive à la poésie même, sa compréhension se dilue dans celle de la poésie. Tous deux, en termes d’expérience, sont alors un seul et même ineffable.”

<sup>27</sup> Prosódia, etimologicamente, era entendida como o canto que se agrega às palavras, quer dizer sobretudo quem “canta com as sílabas”, quem as acompanha, mais do que se agregar, e que traduzia literalmente o latim *accentus*, de *cano*, cantar. O *Dictionnaire de la musique* faz da prosódia, em um verso, uma “melodia resultante da sucessão de suas vogais”. Isso não é um excesso, é um acompanhamento, e não somente nas vogais, mas em toda a sílaba, quer dizer o acento, a entonação, em todo o discurso, não somente no verso. Ela implica a frase.

não há discurso. Também, inversamente, não há *sons* na linguagem, mas somente fonemas, quer dizer *somente sentido*, com todos os gestos, os ruídos e os gritos do corpo que o cercam e o penetram sem ser linguagem – mas que não são *sons*, mas os significantes do corpo, em todos seus estados<sup>28</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 128).

Um dos problemas decorrentes da associação dos conceitos de poesia e música é propiciar uma identificação do ritmo com a medida, com a métrica, que seguiu nutrindo a teoria do verso. No século XX, então, fortaleceu-se a noção de metrificação do ritmo, relacionado à música, com a propagação e a generalização da coincidência do ritmo e da medida. Tal coincidência cria uma contradição se aplicada à teoria do verso: a métrica na música e na poesia não coincide necessariamente. Na música o tempo forte está, a princípio, no primeiro verso, enquanto na poesia costuma estar na última sílaba do grupo rítmico. Além disso, para a teoria do verso e da linguagem, o ritmo é indivisível, ao contrário da métrica, que pode ser dividida. A métrica é sempre a pequena unidade, e o ritmo é uma organização de grandes e pequenas unidades, a relação entre elas (MESCHONNIC, 1982).

Além disso, um mesmo ritmo não corresponde necessariamente a uma mesma métrica, segundo o estudo de Marina Tarlinskaja (*English Verse, Theory and History, Mouton, 1976 - Moscou, 1973 – apud MESCHONNIC, 1982*). Meschonnic cita este estudo por considerar um exemplo importante, e mais recente, de uma longa tradição e se aplicar a uma métrica de uma língua que não a russa. A autora mostra como o início (os dois primeiros pés) de um verso de Shakespeare, fica no quadro iâmbico em inglês, mas em uma tradução russa do drama ele não é nada iâmbico. As tradições não são as mesmas, além disso, um mesmo verso, já que é ritmado linguisticamente, pode ser metrificado ou não segundo as épocas. Ele pode até ser diferente se estiver em um drama de Shakespeare ou em seus Sonetos.

Outro exemplo de como uma coincidência de métrica não corresponde necessariamente a uma coincidência rítmica é também citado por Meschonnic. Os dois versos alexandrinos seguintes – o primeiro de *Phèdre*, de Racine, e o segundo de *Epîtres*, de Nicolas Boileau-Dépreaux – têm um corte rítmico idêntico:

“Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée.

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.” (*apud MESCHONNIC, 1982, P. 206*)

---

<sup>28</sup> “Car le rythme, dans le langage, n’a lieu que dans le discours. Quand il s’agit du rythme dans le langage, *il ne s’agit que du discours*. De même qu’il n’y a en musique ni double articulation (consonnes-voyelles, et mots), ni linéarité obligée, il n’y a pas de discours. Aussi, inversement, n’y a-t-il pas de *sons* dans le langage, mais seulement des phonèmes, c’est-à-dire *seulement du sens*, avec tous les gestes, les bruits et les cris du corps qui l’entourent et le pénètrent sans être le langage – mais qui ne sont pas des *sons*, mais les signifiants du corps, dans tous ses états.”

No entanto, Meschonnic aponta que aí não há semelhança de ritmo. O segundo verso fala do galope, mas o sentido vem antes da expressividade, então, ritmicamente esses versos não são comparáveis. Além disso, nenhum limite de palavra, e sobretudo de grupo rítmico, é o mesmo; a estrutura do grupo “*monte en croupe*” com um monossílabo que traz à mente o sentido completo (*monte*), e a relação sintagmática ambígua do grupo nominal com o grupo verbal (*le chagrin monte...*), instalam um *acento rítmico*, e não métrico, sobre *monte*; de onde um contra-acento, sequência de dois acentos, que o verso precedente não tem. O ritmo dos timbres também é diferente de um para outro, essencialmente vocálico, assonante, em série ternária (*vous mourûtes, où vous fûtes*) no primeiro; consonântico aos pares (*chagrin, croupe; croupe, galope*) no segundo, e não nas mesmas posições. Somente a escansão métrica é a mesma: cesura no 6°.

Havia apenas similitude *metricamente*. Contradição interna da retórica, que só pode ser retórica do sentido, do discurso – e que não pode tomar o verso, o ritmo, como sentido e discurso. É que a retórica colocou *a ordem antes do sentido*, a taxinomia antes do discurso. Além disso, no discurso, ela mantém apenas a língua. E este exemplo também mostra que o ritmo é a organização do discurso <sup>29</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 207).

Por isso, o desafio, quando se traduz, é de não cair na retórica pura, isolada da poética e do ritmo na linguagem. Mesmo no caso de *Macbett*, que não é escrito em versos, mas que enquanto texto dramático tem divisões métricas, medidas que poderiam ser confundidas com o ritmo musical, logo, com todo o ritmo. O cuidado dessa tradução que proponho neste trabalho é de não colocar a retórica antes do sentido; ao fazer uma escolha de tradução, é preciso ler e ouvir como o ritmo organiza o discurso e os sentidos antes de fazer uma escolha apenas retórica. Esta, assim como a métrica, entra no ritmo, mas não existe como prévia a ele.

O plano em que acontecia a confusão entre a música e a linguagem e que, historicamente, justificava uma definição comum do ritmo, era o canto. Isso porque a métrica é originalmente própria do cantado. Assim que começou a se abandonar o canto – o metrificado – e desde o recitativo, a ordem da linguagem retomou a prioridade sobre a da música. “Daí o estranho problema da métrica: fazer corresponder os versos, que são do discurso, a uma métrica ideal, um desenho abstrato – o vício do círculo onde não se pode

---

<sup>29</sup> “Il n’y avait de similitude que *métriquement*. Contradiction interne de la rhétorique, qui ne peut être rhétorique que du sens, du discours, – et qui ne peut pas prendre le vers, le rythme, comme sens, et discours. C’est que la rhétorique a mis *l’ordre avant le sens*, la taxinomie avant le discours. Aussi, dans le discours, ne retient-elle que de la langue. Et cet exemple même montre que le rythme est l’organisation du discours.”

saber se deduz-se o discurso do esquema ou se induz-se o esquema do discurso”<sup>30</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 134). E o ritmo acabou preso no esquema de correspondência: havia de fazê-lo caber ele na métrica prévia. Sobretudo na tradução, em que a medida aparece como desafio ao bom tradutor, mas se revela como clausura e que leva à ignorância do ritmo.

Como consequência dessa concepção de ritmo ao longo da história, três elementos acontecem inseparavelmente quando ele é pensado hoje: a primazia da noção de regularidade para defini-lo, a confusão entre o ritmo e a métrica, e a primazia da métrica sobre o ritmo. A reciprocidade entre os três permanece enquanto um deles existir. Para mudar isso, Meschonnic propõe integrar a métrica ao discurso, contra a tradição e num movimento contrário ao dela. Esse é o mesmo movimento que combate a tradição da teoria do ritmo com certa soberania da música. “Resta, no lugar de pressupor uma teoria única do ritmo comum à linguagem e à música, estudar se há uma especificidade do ritmo na linguagem, e qual, com relação a uma especificidade do ritmo na música. A teoria única jamais levará a isso: ela proíbe”<sup>31</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 136).

Quando a métrica é integrada ao discurso, deixa-se de identificar a teoria do ritmo e a do metro como opostas – o que seria proposta da teoria tradicional. À unidade binária do dualismo, o discurso opõe a pluralidade interna do ritmo, teoria do sentido. O ritmo é sem medida porque segue uma outra racionalidade, não porque ele se opõe à métrica. Ele não se opõe ao rigor, o rigor é outro, o do sentido, que não se mede. Um exemplo disso, para ficar no teatro, é a análise que faz Meschonnic da significância da difusão do nome de Ofélia na linguagem em *Hamlet*. Ele notou que em todas as vinte vezes em que o nome de Ofélia é citado nos diálogos da peça em inglês, há elementos consonânticos ou vocálicos do nome no entorno imediato. “(...) estas palavras colocadas nas extremidades, do começo ao fim da peça, não constituem uma lista aleatória, mas um acompanhamento cheio de sentido: o sentido deste nome nesta peça. Estas palavras apelam para o que caracteriza Ofélia e para aquilo que constrói o seu destino” (MESCHONNIC, 1982, p. 111). Aí não se trata apenas de unidades de sentido, pois um nome próprio seria uma designação, mas das palavras ativas formando significações. A designação da personagem conduz o sentido na peça, uma semântica da prosódia, uma encenação, dentro da peça, do próprio nome de Ofélia. Significantes da beleza

---

<sup>30</sup> “D’où l’étrange problème de la métrique : faire correspondre des vers, qui sont du discours, à un mètre idéal, un dessin abstrait – le vice du cercle où on ne peut pas savoir si on déduit le discours du schéma, ou si on induit le schéma du discours.”

<sup>31</sup> “Il reste, au lieu de présupposer une théorie unique du rythme commune au langage et à la musique, à étudier s’il y a une spécificité du rythme dans le langage, et laquelle, par rapport à une spécificité du rythme dans la musique. La théorie unique n’y mènera jamais : elle interdit”

e da docura, depois da loucura e da morte aparecem nessa relação sobretudo consonântica com “Ophelia”. Trago aqui apenas um dos exemplos de como isso acontece, que é a série mais longa do significantes de Ofélia em proximidade, quando Hamlet percebe que é ela quem se enterra: "What, the **fair** Ophelia!" (v, 1, 231 – MESCHONNIC, 1982, p. 119). E a rainha diz: "[Scattering flowers] **Sweets** to the **sweet**. **Farewell**. / I hoped thou shouldst have been my Hamlet's **wife**. / I thought thy bride-bed to have decked, **sweet maid**, / And not t'have strewed thy grave" (v. 232-235 – MESCHONNIC, 1982, p. 119-120). Meschonnic nota que “sweet”, redobrado, é colocado entre “fair” e “farewell”, a primeira palavra é o retrato e a segunda o destino de Ofélia. Ela é o personagem a quem, pela prosódia, mais se dá adeus na peça.

Um dos problemas da universalização é que ela não permite a história do ritmo. Assim, passa a existir imediatamente uma métrica universal, autônoma, que é preexistente ao poema: há um ritmo iâmbico antes de haver um poema iâmbico. Meschonnic propõe que, diante dessa noção tradicional de ritmo tão atrativa, faça-se uma escolha: ou se continua a privilegiar a definição geral que desconhece o discurso incluído na métrica, ou se parte empiricamente do discurso, que leva a uma teoria do ritmo particular aos modos de significar. É isso que eu proponho no II ato, partir empiricamente do discurso de *Macbett* para chegar a uma teoria dos ritmos, e logo, dos modos de a peça significar.

Até então discutimos mais sobre como não entender o ritmo, associado à música, enquanto regularidade e a partir da métrica, proponho agora falarmos sobre o que ele é. As indicações para compreensão do programa do ritmo começam com a teoria Émile Benveniste, muito cara a Meschonnic e que ajuda a repensar etimologicamente o conceito e ver sua multiplicidade. Segundo Meschonnic, a crítica de Benveniste, da etimologia que ele busca, quase constitui a definição atual de ritmo e não só desestabilizou sua noção como também sua inserção na teoria do signo e, assim, a própria teoria do signo. A noção de ritmo não se coloca mais unicamente em uma forma, não é mais auxiliar do dualismo. Como “disposição”, “forma do movimento”, “disposição”, “configuração”; ela deixa a definição fixa que a mantinha no signo e permite que entre no discurso. “E como o discurso não é separável de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido deste discurso. O ritmo é organização do sentido no discurso<sup>32</sup>” (MESCHONNIC, 1982, p. 70). E se ele é organização, não é mais em um nível distinto, justaposto.

---

<sup>32</sup> “Et comme le discours n’est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours.”

Benveniste, em *Problemas de Linguística Geral I* (1976), dedica um capítulo à noção de ritmo na sua expressão linguística. Ele traça um caminho para demonstrar como o conceito associado, em sua origem, ao movimento das ondas na praia foi, em realidade, metaforizado por nós contemporaneamente. A palavra “ritmo”, do grego, nos veio através do latim. A palavra “ρυθμός” em grego designa o ritmo, o que deriva do fato de ser o abstrato de “fluir”. Essa noção teria vindo da observação do movimento das ondas. Benveniste explica que, no entanto, essa ideia de o movimento regular das ondas ter feito nascer no espírito do homem a ideia de ritmo não se revela possível semanticamente: o mar não flui. Quer dizer, fluir jamais se diz do mar e nunca se emprega para o movimento das ondas. O que de fato flui é o rio, o riacho. Assim, o sentido da palavra grega “fluir” não tem relação com o ritmo; uma corrente não tem ritmo.

O autor faz então uma recuperação histórica dos usos da palavra “fluir” em grego, para fundamentar sua significação a partir de seu emprego desde a alta antiguidade. Ela está ausente dos poemas homéricos, mas é encontrada nos escritores jônios e na poesia lírica e trágica, depois na prosa ática, principalmente nos filósofos. Dessa maneira, ele chega a que “fluir” significa “forma” (σχῆμα) desde os criadores do atomismo Leucipo e Demócrito, entendendo sempre como forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo. Entre os poetas líricos, aparece desde o século VII ρυθμός como σχῆμα para definir a forma individual e distintiva do caráter humano. Entre os trágicos ela também aparece com o sentido de forma, o que permanece até a prosa ática do século V.

Daí Benveniste estabelece: 1.º que ρυθμός nunca significa “ritmo” desde a origem até o período ático; 2.º que nunca se aplica ao movimento regular das ondas; 3.º que o sentido constante é “forma distintiva, figura proporcionada, disposição” (BENVENISTE, 1976, p. 366), nas mais variadas condições de emprego. Ainda concluiu que os derivados compostos, nominais ou verbais, da palavra grega, sempre se referem apenas à noção de forma.

Não descartando a negação inicial da relação entre ritmo e fluir (ρέω) – pois sua crítica não foi direcionada à derivação, mas ao sentido inexato deduzido da palavra –, Benveniste retorna à etimologia. A formação com sufixo –(θ)μός confere às palavras “abstratas” não o cumprimento da noção, mas a modalidade particular do seu cumprimento: não o fato de dançar, mas a dança particular vista no seu desenvolvimento; não o fato de se manter, mas a maneira de manter-se, o equilíbrio de uma balança, ou pausa ocasional. Entretanto, ele acredita que é ao radical que devemos nos ater. A relação entre ρυθμός e σχῆμα e nossa tradução como “forma”, é apenas uma aproximação. Enquanto σχῆμα fala da forma fixa, pronta, ρυθμός, pelos contextos em que aparece, designa a forma no instante em que é

assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, improvisado, momentâneo, modificável. “Pode-se compreender então que ρυθμός, significando literalmente ‘maneira particular de fluir’, tenha sido o termo mais próprio para descrever ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança.” (BENVENISTE, 1976, p. 368)

Se ritmo tem etimologicamente a ver com a maneira de fluir, um movimento tomado em certo instante, não fixo e momentâneo, o conceito toma seu caráter de multiplicidade. “O sentido pode fazer que o mesmo não seja mais o mesmo”<sup>33</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 147). A cada instante, mesmo que a métrica encontre figuras idênticas de número, ordem, posição de elementos no discurso, os sentidos podem ser diferentes. “‘Give me your hand’, não tem a mesma significação, então não tem a mesma entonação, *o mesmo ritmo*, em *Júlio César* (IV, III, 119) e em *O Mercador de Veneza* (IV I, 264)”<sup>34</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 147). A multiplicidade de ritmos se torna a multiplicidade interna do ritmo, o que implica em multiplicidade de sentidos.

O ritmo é o conjunto sintético de todos os elementos que com ele contribuem, organização de todas as unidades pequenas e grandes, desde aquelas da frase até as da estória, com todas suas figuras. (...) Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância: quer dizer os valores, próprios a um discurso e a um só. Essas marcas podem se situar em todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintagmáticos.<sup>35</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 216).

A significância é de todo o discurso e está para além do sentido tradicional lexical, pois os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. O ritmo, assim, engloba a prosódia, e no falado, a entonação. “Organizando junto a significância e a significação do discurso, o ritmo é a própria organização do sentido no discurso. E o sentido sendo a atividade do sujeito da enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso dentro e por seu

<sup>33</sup> “Le sens peut faire que le même ne soit plus le même”

<sup>34</sup> “‘Give me your hand’, n’a pas la même signification, n’a donc pas la même intonation, *pas le même rythme*, dans *Jules César* (IV, III, 119) et dans *Le Marchand de Venise* (IV I, 264).”

<sup>35</sup> “Le rythme est l’ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent, organisation de toutes les unités petites et grandes, depuis celles de la phrase jusqu’à celles du récit, avec toutes leurs figures. (...) Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante: c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntagmatiques.”

discurso<sup>36</sup>” (MESCHONNIC, 1982, p. 217). Meschonnic indica que podemos reconhecer três categorias de ritmo, mescladas no discurso: o *ritmo linguístico*, aquele do falado em cada língua, ritmo de palavra ou de grupo, e de frase; o *ritmo retórico*, variável segundo as tradições culturais, as épocas estilísticas, os registros; e o *ritmo poético*, que é a organização de uma escritura. E cada escritura inventa seus ritmos e inventa novos ritmos sem parar.

Na perspectiva de englobar a prosódia e a entonação, estamos falando de outro conceito importante que trabalha junto na teoria do ritmo, a oralidade, como organização do discurso orientada pelo ritmo. É importante esclarecer que ela pode aparecer tanto no escrito quanto no falado, pois quando se diz a palavra oralidade, sua carga histórica, na lógica da dualidade, aporta uma confusão: confunde-se oral com falado e como contrário do escrito. O programa do ritmo propõe uma oralidade específica, que não está obrigatoriamente nem no falado e nem no escrito, mas pode estar no dois. Por isso, Meschonnic defende que se renuncie à bipartição do oral e do escrito para postular uma tripartição: oral, falado e escrito (MESCHONNIC, 2006).

### 2.3 Oralidade

“Elle a l’air d’une fille polie, bien élevée, mais bien vivante, gaie, dynamique ; un sourire frais sur les lèvres ; au cours du drame qui va se jouer, elle ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements, de son allure, elle devra se refouler; de gaie et souriante, elle deviendra progressivement triste, morose ; très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente ; vers la fin du drame sa figure devra exprimer nettement une dépression nerveuse ; sa façon de parler s’en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront, tout aussi difficilement, de sa bouche ; elle aura l’air vaguement paralysée, début d’aphasie ; volontaire au début, jusqu’à en paraître agressive, elle se fera de plus en plus passive, jusqu’à ne plus être qu’un objet mou et inerte, semblant inanimée, entre les mains du Professeur ; si bien que lorsque celui-ci en sera arrivé à accomplir le geste final, l’Élève ne réagira plus ; insensibilisée, elle n’aura plus de réflexes ; seuls ses yeux, dans une figure immobile, exprimeront un étonnement et une frayeur indicibles; le passage d’un comportement à l’autre devra se faire, bien entendu, insensiblement.

---

<sup>36</sup> “Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours.”

Le Professeur entre. C'est un petit vieux à barbiche blanche ; il a des lorgnons, une calotte noire, il porte une longue blouse noire de maître d'école, pantalons et souliers noirs, faux col blanc, cravate noire. Excessivement poli, très timide, voix assourdie par la timidité, très correct, très professeur. Il se frotte tout le temps les mains ; de temps à autre, une lueur lubrique dans les yeux, vite réprimée. Au cours du drame, sa timidité disparaîtra progressivement, insensiblement ; les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une flamme dévorante, ininterrompue ; d'apparence plus qu'inoctive au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose. Évidemment la voix du Professeur devra elle aussi devenir, de maigre et fluette, de plus en plus forte, et, à la fin, extrêmement puissante, éclatante, clairon sonore, tandis que la voix de l'Élève se fera presque inaudible, de très claire et bien timbrée qu'elle aura été au début du drame. Dans les premières scènes, le Professeur bégaiera, très légèrement, peut-être." (IONESCO, 1956, p. 58-59).

Este trabalho também se iniciou com essa não-citação de *A lição*, de Eugène Ionesco. Quando citada pela primeira vez, destaquei a passagem da menina viva para a menina inerte e do professor tímido para o professor dominador. Essa mudança era notada com clareza na cena em que se iniciava o curso preparado dos princípios fundamentais de filologia linguística e comparada das línguas neo-espanholas, que desvelou toda uma teoria da tradução. Agora, proponho iniciarmos notando o ritmo desta rubrica, em francês, segundo a concepção de ritmo abordada antes, como gosto do sentido. Há uma proposta de que a mudança de ânimo dos personagens aconteça em progressão ("elle ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements") e a rubrica vai indicando essas mudanças pela sucessão e acumulação de estados físicos e mentais, enumerados, separados por vírgulas e por pontos-e-vírgulas. Todo esse acúmulo – pois, mesmo que seja uma passagem de um estado a outro, trata-se de um acúmulo, já que o personagem nunca se desfaz da condição anterior para seguir adiante – deve acontecer imperceptivelmente ("a passagem de um comportamento a outro deverá ser feita, claro, imperceptivelmente" e "Au cours du drame, sa timidité disparaîtra progressivement, insensiblement"), tanto no caso do Professor quanto da Aluna. O acúmulo leva, no entanto, os personagens a estados completamente opostos.

O acúmulo pode ser um dos ritmos de *A lição*, que começa a se expor já na primeira metade de peça, quando a Aluna demonstra saber somar e multiplicar números altíssimos (por haver decorado todas as possibilidades de multiplicações), mas ser incapaz de sequer compreender a subtração mais básica. Assim, a rubrica citada acima é significância ao apontar

para o final da peça, quando o acúmulo de estados que já estava indicado nesse início acaba se tonando físico e a repetição da palavra “couteau” torna-a capaz de assassinar a menina. Isso só é possível porque o discurso de *A Lição*, indicado nesta rubrica, compromete o corpo e a voz (o que é evidenciado na sentença da Aluna, que repete “j’ai mal aux dents” quando é impedida de falar outra coisa), sua maneira de expressão, que é sempre sentido: “sa façon de parler s’en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront, tout aussi difficilement, de sa bouche ; elle aura l’air vaguement paralysée, début d’aphasie (...) jusqu’à ne plus être qu’un objet mou et inerte, semblant inanimée”. Altera-se primeiro sua maneira de falar, até que a menina se torna um objeto, inanimado. Enquanto isso, o Professor fará o que quiser da Aluna até vê-la essa “pauvre chose” em suas mãos. A voz do Professor e a da Aluna também irão se alterar nesse processo, evidenciando os estados opostos em que a relação os coloca: “évidemment la voix du Professeur devra elle aussi devenir, de maigre et fluette, de plus en plus forte, et, à la fin, extrêmement puissante, éclatante, clairon sonore, tandis que la voix de l’Élève se fera presque inaudible, de très claire et bien timbrée qu’elle aura été au début du drame.”

A característica de envolvimento do corpo e da voz, mesmo que tão explícita em uma rubrica como essa, não é exclusividade deste texto, pois 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 entender, 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 dramatúrgico. 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. Por isso, temos no mesmo plano, implicados, o ritmo, enquanto programa de sentido, a oralidade, a prosódia, o gesto, a voz, a entonação.

A oralidade não é propriedade das literaturas orais, que se opõem às escritas – apesar de Meschonnic (1982) dizer que a oralidade aparece melhor nos textos trazidos primeiro por uma tradição oral, antes de serem escritos: a Bíblia em hebreu, ou Homero, os textos africanos, toda literatura dita “popular”. A crença da oposição entre oral e escrito pressupõe uma dominância do escrito, como se as fronteiras entre os dois registros fossem bem definidas. “A África negra, continente sem escrita, aparece, em parte, como uma fábula. Nem sempre houve a supervalorização do escrito que nossa civilização supõe. Os gauleses recusaram-se a escrever — ou seja, a transmitir — seus textos sagrados.” (MESCHONNIC,

2006, p. 7).

Poderia supor-se, então, que a oralidade consistiria na inserção polifônica de outros locutores além do narrador principal, na deformação imitativa de palavras segundo a pronúncia, no uso de neologismos, na multiplicação de palavras-valises, de onomatopéias, do obsceno e do escatológico. Mas a imitação do falado no escrito é distinta do oral; por isso não basta ver o teatro como um modo do falado, sua oralidade está além de uma possível inscrição do falado no escrito. A entonação é um modo da oralidade do falado, que aparece tanto no escrito quanto no falado. A historicidade da pontuação dos textos também é uma questão da oralidade, que aparece com força na tradução. Os ingleses, por exemplo perceberam, nos anos 1920, que era necessário parar de modernizar a pontuação das peças de Shakespeare, pois havia uma pontuação de teatro nesses textos. Por outro lado, praticamente todas as edições francesas dos séculos XVI, XVII e XVIII modernizam e “corrigem” a pontuação. Assim, Meschonnic argumenta que esse tipo de edição, do ponto de vista da oralidade, que é sua literalidade e também uma teatralidade, torna-se ilegível, inutilizável, retira uma parte de sua historicidade, de sua especificidade. Corrigir a modernizar a pontuação é ato da filologia, não da poética (MESCHONNIC, 2006).

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.

Se já entendemos o ritmo como uma organização subjetiva do discurso, não há mais como ficar presos à teoria tradicional que enxerga o ritmo como da esfera meramente fônica e dá assim uma definição auditiva à oralidade. Por isso, a oralidade não é mais ausência de escrita, mas:

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. E se alguma coisa mostra que há oral no escrito, e que o oral não é o falado, é exatamente a literatura. (MESCHONNIC, 2006, p.18)

Então o teatro é oralidade, mas não é toda a oralidade, mas sim um tipo particular dela. Ele traz a tensão das marcas do falado no escrito, e o contrário também, pois a oralidade está nos dois âmbitos, e pode ser identificada em ambos. Em *Critique du rythme*, Meschonnic conta o caso narrado por Jakobson de quando Stanislavski pediu a um ator que ele dissesse uma mesma frase de quarenta maneiras diferentes, variando as nuances expressivas. Ao fazer isso, o ator encontrou mais do que nuances expressivas, pois cada frase dita de maneira

distinta trazia uma variação de situação, logo, variações completas do sentido. Ao ritmo dos timbres, das palavras, consonântico, acrescenta-se o ritmo da frase, das pausas, das rupturas e das continuidades. “O ritmo do discurso é uma síntese de todos os elementos do discurso, aí compreendida a situação, o emissor, o receptor. Ele é o que inclui o extralinguístico e o infralinguístico no linguístico. O *ar* conta mais que as *palavras*. Ele pode desmentir, confirmar. Ele pode *deixar entender* outra coisa além do dito”<sup>37</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 223). É pela oralidade que o ritmo deixa entender algo além do dito.

Para pensar a tradução de *Macbett*, é preciso lembrar 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 voz”<sup>38</sup> (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, por isso antes de adentrar a análise de *Macbett*, vamos tratar dessa relação.

### 2.3 Tradução e teatro

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

---

<sup>37</sup> “Le rythme du discours est une synthèse de tous les éléments du discours, y compris la situation, l’émetteur, le récepteur. Il est ce qui inclut l’extralinguistique et l’infralinguistique dans le linguistique. L’air compte plus que les *paroles*. Il peut démentir, confirmer. Il peut *laisser entendre* autre chose que le dit.”

<sup>38</sup> As traduções das citações do livro de Vitez para a tese foram feitas por mim: “L’art du théâtre est une affaire de traduction : la difficulté du modèle, son opacité, provoque le traducteur à l’invention de sa propre langue, l’acteur dans son corps et sa voix.”

arte teatral, que é a arte da variação infinita. É preciso reencenar, sempre tudo reencenar. Tudo recomeçar<sup>39</sup>” (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 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 cernes da relação entre teatro e tradução, duas faces da mesma moeda: ambos trabalham a linguagem e estão para serem refeitos, reencenados.

---

<sup>39</sup> “On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire, et la traduction est perpétuellement à refaire. Image de l’Art lui-même, de l’art théâtral, qui est l’art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer. Tout recommencer”.

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 língua<sup>40</sup> (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 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 (1923). 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 as chaves. Ela deve ser percebida como um monstro vindo das profundezas da História, de um outro lugar nos corredores dos quais se pode circular.<sup>41</sup> (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

---

<sup>40</sup> “La traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée en elle-même. Elle est toujours dans le champ des forces politiques, elle est elle-même l’objet d’un enjeu politique et moral. Il ne faut pas que les traductions soient incolores, insipides, transparentes (...) Le théâtre doit être le lieu où travaille notre langue.”

<sup>41</sup> “Je crois qu’il ne faut pas ‘dépoussiérer’ les Classiques. (...) Si l’on parle de “dépoussiérage” c’est que l’ono suppose qu’il y avait empoussiérage: un objet intact dont on aurait perdu le sens, et que l’on redécouvre tel quel, après nettoyage et astiquage. (...) Il s’agit de faire comprendre au public que le temps s’est écoulé en prenant nous-mêmes conscience de cette perspective historique et de montrer le temps passé dans l’étrangeté des objets que l’on retrouve. (...) Et ce qui est important, c’est de rendre bien étranges, bien surprenantes, bien insolites ces œuvres, au lieu de les rapprocher de nous tout à fait artificiellement, par actualisation. (...) Il est intéressant que l’œuvre ne soit pas transparente, qu’elle ne livre pas toutes ses clefs. Elle doit être aperçue comme un monstre venu des profondeurs de l’Histoire, d’un ailleurs dans les couloirs duquel on peut circuler.”

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, como o que se buscou fazer até então neste trabalho. Desconfiar do discurso 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.

No próximo ato vou analisar o discurso e os ritmos de *Macbett*, tendo sempre por horizonte a tradução da peça, por isso ritmo e tradução vão aparecer juntos nos exemplos. Essa análise partirá inicialmente do texto escrito, contudo, quando se decide trabalhar com uma peça de teatro na lógica do programa do ritmo e da oralidade, tem-se que dispor do texto em situações do falado, suas encenações. 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, além do texto escrito de *Macbett*, 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.

### 3. II ATO - Discurso e ritmos em *Macbett*

A tarefa de traduzir *Macbett* pode suscitar a questão: qual *Macbett*? O texto é de 1972 e é uma das últimas peças de Eugène Ionesco, de uma série de 34. No mesmo ano, o texto foi publicado na íntegra na edição de setembro da revista *L'avant-Scène Théâtre* (1972) e foi encenado em janeiro – no théâtre de la Rive-Gauche (o Théâtre de l'Alliance Française), em Paris – por Jacques Mauclair, que também interpretava o protagonista nesta montagem. A editora Gallimard publicou ainda em 1972 uma edição de *Macbett*, na Collection Folio (2013). Em 1991, a peça é incluída em *Théâtre Complet* de Eugène Ionesco, na Bibliothèque de la Pléiade (edição de Emmanuel Jacquart), seguida de uma nova edição da Gallimard em 2006, no tomo V da Collection Blanche. Em 2009, *Macbett* é publicada na coleção Folio Théâtre, com edição de Marie-Claude Hubert (2009).

Há diferenças nos textos dessas edições de *Macbett*. Algumas parecem corresponder a opções posteriores do autor, revisadas para a nova publicação, e outras são realmente erros de edição. Isso determina que não se trata do mesmo texto, ainda que fixado em um obra e publicado por uma grande editora. Para a tradução, elegi partir do texto da edição de 2006, da Collection Blanche da Gallimard, por ser considerado referência em questões editoriais. No entanto, serão também mencionados alguns dos textos das passagens que foram suprimidas após a primeira edição, nos casos em que considerar que eles têm relação com a significância da peça.

A mesma questão que abriu esta seção, “qual *Macbett*?”, poderia ser entendida de outra maneira, a partir da dúvida evocada pela semelhança sonora de seu nome com o da peça de Shakespeare. Quando lido, o título não cria tanta incerteza de sua referência quanto se apenas falado, situação em que a confusão acontece invariavelmente: a afirmação “Eu traduzo a peça *Macbett*, de Ionesco” é quase sempre seguida do semblante iluminado do interlocutor, que indica alívio e empatia de saber do que se trata, o que leva à obrigatória explicação: “Mas essa é uma paródia da peça *Macbeth*, de Shakespeare, da década de 1970...”. Mesmo a opção francesa, que tradicionalmente nacionaliza a forma de pronunciar nomes estrangeiros, que diz *Macbeth* como “Macbess”, não resolve de vez a questão. Então, falar de *Macbett* é sempre falar de *Macbeth*, primeiro pela questão óbvia da semelhança sonora do nome. Contudo, outras formas de relação entre as peças estão além da concepção tradicional de paródia, como imitação de um texto por outro, retomado de maneira cômica ou grotesca – ainda que essa acabe sendo uma maneira mais fácil de explicar a relação ao interlocutor. Por isso, quando eu falar de *Macbett* nas próximas páginas, situando a peça sobretudo em sua relação com

*Macbeth*, mais do que falar de suas semelhanças, abordarei as dessemelhanças, no viés da historicidade. Nesse mesmo trajeto, a peça aponta para outros parentescos, como com *Ubu rei*, de Alfred Jarry. Ionesco mesmo disse em entrevista publicada na revista *L'avant-Scène Théâtre*: “Disons que mon *Macbett*, entre Shakespeare et Jarry, est assez proche d’*Ubu roi*” (L’AVANT SCÈNE THÉÂTRE, 1972). Essas investigações tencionam caminhar juntas, criando maneiras de ver *Macbett* para contribuir para a definição do que são o discurso e os ritmos da peça neste trabalho.

Pensar os ritmos de *Macbett* é analisar como eles significam, enquanto organização do discurso, e definir sua tradução, já que é o ritmo o que se traduz. Os ritmos de *Macbett* que apresentarei ainda neste ato irrompem como organização de um discurso que escolho na peça e chamo de discurso da engrenagem da estrutura de poder. Escolho a ideia da engrenagem pois esta exige elementos que imprimem rotação e torque e proporcionam potência. O discurso da peça, assim como a engrenagem, organiza-se entre pares de personagens, que se encaixam e encadeiam suas falas de modo que funcionem juntos, em apoio e dependência mútuos para dar potência ao sistema do poder. Este ato analisa criticamente essas questões.

### 3.1 *Macbeth*, *Ubu*, *Macbett*

*Macbett* e *Macbeth* (2015 [1606]) têm ambos inspirações na célebre *Crônica de Raphael Holinshed*, publicada em 1577, cuja edição ampliada surgiu em 1587. Este texto narra catástrofes engendradas pelo regicídio e indica que, uma vez o trono conquistado pelo sangue, inicia-se a uma engrenagem diabólica, pois, para manter o poder, o assassino deve eliminar todos seus potenciais inimigos (IONESCO, 2009).

Shakespeare atribui à figura de *Macbeth* a autoria de diversos crimes que na *Crônica* eram imputados a outras figuras. A passagem da morte do rei Duncan por *Macbeth*, impulsionado por sua esposa, quando o soberano passava a noite em sua casa, é tomada do relato que Holinshed fez do assassinato do rei Duffé por Donwald. Diferente da *Crônica*, Shakespeare apresenta o rei como sábio e virtuoso e suprime os cúmplices do assassinato (Banquo é inocentado). Além disso, o bardo restringe o tempo da ação, pois o assassinato de Duncan acontece na primeira noite de sua hospedagem na casa de *Macbeth*, enquanto, para Holinshed, o protagonista só decide matar o rei após meses de hesitação. Por fim, Shakespeare também apaga os dez anos de prosperidade e justiça que separam o assassinato de Duncan do homicídio de Banquo, cometido por *Macbeth*. Talvez essa decisão de acelerar o tempo da ação tenha tornado *Macbett* um personagem ainda mais sanguinário, o que pode ser

um dos motivos para se ter criado uma crença antiga, e generalizada no mundo teatral anglófono, de que a peça seria “amaldiçoada”, por isso, seu nome não deveria ser pronunciado em voz alta, e muitos referiam-se a ela como “the Scottish play” (“a peça escocesa”).

Em *Macbeth* são elencados mais de 30 personagens, enquanto Ionesco convoca cerca de 20, e ainda segundo a rubrica alguns podem ser suprimidos, de acordo com o desejo do encenador. Muitos desses personagens estão nas duas peças: Duncan (o rei) ainda é Duncan (o soberano) em *Macbett*; Banquo (general e amigo de Macbeth) torna-se Banco; Malcolm (filho do rei) é Macol; Lady Macbett aparece na peça de Ionesco na figura feminina de Lady Duncan que alberga e se transforma em outras mulheres (o que será abordado mais adiante). Ionesco acrescenta personagens cotidianos, pouco épicos, como um limonadeiro, um negociante de trapos e um caçador de borboletas, em contraste com Shakespeare, que investe em um número maior de nobres, lordes, cavaleiros. Macbeth perde um “h”, ganha um “t” extra e se torna Macbett.

Ionesco, na entrevista que antecede o áudio da encenação de Jacques Mauclair, disponível no site do Institut National de l'Audiovisuel (INA) (1972 - *Macbett*), justifica com naturalidade a escolha do nome de seu protagonista. Ele explica que Macbeth já se pronuncia na verdade “Macbete”, por ser um rei escocês, logo, ele teria seguido a pronúncia na língua original para nomear em francês seu protagonista. É quase como se Ionesco dissesse mais uma vez que, se não fosse pelo som, eles seriam o mesmo. Assim, a não ser por um cuidado na pronúncia, *Macbett* e *Macbeth* poderiam mesmo ser o mesmo. A dificuldade reside em diferenciá-los. Na escrita, ao mesmo tempo em que a supressão do “h” e a adição do “t” os afasta e os diferencia, o procedimento não é capaz de separá-los completamente, pois relembra e reforça o tempo todo os laços que existem entre os dois.

Quando escreveu *Macbett*, Ionesco já era um homem do teatro, mas não foi sempre assim, ele não cresceu com uma ideia de vocação para a dramaturgia. O escritor, que nasceu em 1909, só começou a escrever teatro em 1950, com a publicação de *A cantora careca*. Antes disso, relata odiar o teatro, tanto a encenação quanto os textos teatrais. Um dos poucos de que gostava era Shakespeare, junto de Sófocles, Esquilo, Kleist e Büchner. Shakespeare, especialmente porque dizia acreditar que seus textos questionavam a totalidade da essência e o destino do homem (IONESCO, 2006).

Em entrevista a Claude Cezan, publicada primeiro na revista *Nouvelles Littéraires*, e escolhida para compor o volume da revista *L'avant-Scène* (1972), no número especial sobre *Macbett*, Ionesco responde que a princípio levou muito tempo para escrever a peça, pois ficou

18 meses lendo e relendo *Macbeth* na tradução de Sylvain Dhomme. Ele tomou diversas notas sobre o texto, mas deixou tudo de lado, acreditando não poder fazer nada com aquilo. Tempo depois, ele escreve a peça inteira em 25 dias, com ajuda das notas que tinha tomado. “Vejam, é preciso que tudo o que foi lido o penetre para que tudo o que entrou no inconsciente apareça, enfim, livremente. Eu, quando sei o que vou dizer, preciso mergulhar na ignorância, a ignorância fundamental”<sup>42</sup> (L’avant-Scène, 1972).

Em diversas entrevistas, Ionesco relata uma vontade antiga de escrever uma peça sobre a loucura do poder, e em um dos manuscritos redigidos por ele, armazenado no *Fonds Ionesco*, em anotações sobre a cena da morte de Lady Macbeth, faz a seguinte observação: “devo fazer uma peça da culpabilidade e da morte”<sup>43</sup> (FONDS IONESCO, pasta 114). Um grande impulso para concretizar o desejo foi *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003 [1961]), livro de Jan Kott – crítico de teatro e cinema polonês, que viveu na Polônia socialista no período em que o país esteve sob dominação soviética, era comunista e sobreviveu aos campos de concentração. Sobre a inspiração no texto de Kott, Ionesco escreve:

A ideia de fazer uma peça a partir de Macbeth surgiu da leitura de *Shakespeare nosso contemporâneo*, o belo livro de Jan Kott publicado em 1962. Segundo ele, o que Shakespeare queria mostrar é que o poder absoluto corrompe absolutamente, que todo poder é criminoso. E, falando de Macbeth, nessa perspectiva, Kott pensa em Stálin<sup>44</sup> (IONESCO, 1977).

Quando cria *Macbeth*, Ionesco o aproxima de todos os governantes que, no desejo de dominação, são sempre criminosos, desde que tenham determinadas condições. Em *Macbeth* há referências a Stálin (que assim como Macbeth e Banco justificam seus assassinatos acusando os inimigos de serem traidores), mas também a Robespierre (ao chamar Macbeth ironicamente de “un incorruptible”, Glamiss faria alusão a Robespierre, que assim era chamado durante a Revolução Francesa) e Louis XIV (a célebre frase do rei absolutista, “L’État c’est moi”, aparece em *Macbeth* na boca de Glamiss e Candor se referindo a Duncan: “L’État c’est lui”). Em outro dos manuscritos de Ionesco, ele reflete sobre uma das cenas finais da peça, em que surgiriam imagens daqueles que representariam a posteridade de Banco no poder: “O futuro da posteridade dos Bancos: imagens-ídolos, terríveis, sangrentas, ubuescas, toda uma série de figuras monstruosas, chefes, tiranos e etc. Mas não insistir nas

<sup>42</sup> Tradução minha: “Voyez-vous, il faut que tout ce qu’on a lu vous pénètre pour que tout ce qui en est entré dans l’inconscient ressorte, enfin, librement. Moi, quando je sais ce que je vais dire, il me faut une plongée dans l’ignorance, l’ignorance fondamentale”

<sup>43</sup> Tradução minha: “je dois faire une pièce de la culpabilité et de la mort”.

<sup>44</sup> Tradução minha: “L’idée de faire une pièce d’après Macbeth m’a été donnée par la lecture de Shakespeare notre contemporain le très beau livre de Jan Kot publié en 1962. Selon lui, ce que voulait montrer Shakespeare c’est que le pouvoir absolu corrompt absolument, que tout pouvoir est criminel. Et parlant de Macbeth dans cette perspective, Kott pense à Staline”.

imagens da atualidade; sem semelhança com Mao, com Stálin, com Khrushchev, com Hitler. Compreender-se-á o suficiente<sup>45</sup>” (FONDS IONESCO, pasta 113).

Frank Kermode, no livro *A Linguagem de Shakespeare* (2006), afirma que, em *Macbeth*, desde a primeira sugestão de um plano contra a vida de Duncan até seu assassinato, a peça tem lugar em um mundo de dúvida e decisão, que muito lembra um pesadelo. A ideia de que a peça mostra a história sob a forma de pesadelo já tinha sido defendida por Jan Kott. Este alega que, se resumidos, *Macbeth* e os dramas históricos de Shakespeare não difeririam em nada, é o pesadelo, enquanto metáfora da luta pelo poder e pela coroa, que os torna diferentes.

A história, em *Macbeth*, carece de transparência, como um pesadelo. E, como num pesadelo, todos são precipitados nela. Uma vez acionado o mecanismo, todos nos arriscamos a ser esmagados nela. Chafurdamos no pesadelo, estamos mergulhados nele até o pescoço (KOTT, 2003, p. 92).

O pesadelo paralisa e apavora. Kott mostra que na peça o sangue não é uma alegoria; ele é físico, invade o palco. Enquanto nos dramas históricos há condenações à morte que serão executadas fora do palco, em *Macbeth* elas acontecem em cena. Kott propõe que o tema do texto de Shakespeare é apenas um: o assassinato. Ionesco diz que em *Macbeth* também se trata do homicídio, diferente de outras de suas peças. Em *Jeux de massacre* (1970) a questão era a morte, “que espera todos” (TRENTIÈME, 1972), explica o autor. Em *Amédée* (1954), o problema era a progressão geométrica como doença incurável dos mortos. O homicídio, o genocídio são outra coisa, não é a morte, é o assassinato. Como narrativa dos anos 70, que viveu duas guerras mundiais e assiste à Guerra Fria, *Macbeth* ecoa e intensifica a carnificina de *Macbeth*, assim, o assassinato se torna o homicídio em massa e a morte é impiedosa. Guilhotinas se multiplicam no palco, são milhões de mortos. Durante a batalha, aparece um soldado ferido, quase morto, e ninguém se interessa por seu bem-estar, o objetivo é se informar sobre o fim da guerra. Um limonadeiro surge durante uma trégua da guerra, oferecendo sua limonada que teria a capacidade de afastar o medo, e acaba assassinado por um soldado sanguinário. A palavra “Assassino” é repetida inúmeras vezes.

A noção do assassinato impiedoso em *Macbeth* é um aspecto que a aproxima de *Ubu Rei* (2013 [1896]). Na peça de Alfred Jarry, o protagonista pai Ubu é o protótipo da cobiça, da gula, da tirania e do uso abusivo de violência. Ele é um burguês que quer apenas deglutir tudo

---

<sup>45</sup> Tradução da autora da tese. Original: “L’avenir de la postérité de Banques : images-idoles, terribles, sanglantes, ubuesques, toute une série de figures monstrueuses, chefs, tyrans, etc. Mas ne pas insister sur les images de l’actualité ; pas de ressemblance avec Mao, avec Staline, avec Khrushchev, avec Hitler. On le comprendra assez”

o que cai em suas mãos e, impulsionado pela mulher, a mãe Ubu – da mesma estirpe –, assassina o rei Venceslau e usurpa o trono da Polônia. As únicas motivações para este personagem covarde e estúpido eram simplesmente enriquecer de maneira rápida e poder comer muito patê de fígado.

No texto “Ubú Rey (Nota)” (edição argentina de 2009), escrito por Jarry e que circulou como folheto-programa editado pela revista *La Critique* para o Teatro de l’Oeuvre e foi distribuído para os espectadores, Ubu é definido como essa figura que assassina e extermina sem compaixão todos aqueles que poderiam vir representar uma ameaça a seu trono, que são aquelas que aparentemente têm uma relação com a justiça:

O senhor Ubu é um ser ignóbil, por isso se parece, por baixo, com todos nós. Assassina o rei da Polônia (para abater o tirano: o assassinato parece justo às pessoas porque tem uma aparência de ato de justiça), logo, ao ser rei, massacra os nobres, em seguida os funcionários, em seguida os camponeses. E assim, ao ter matado todo mundo, expurga com segurança alguns culpados e se mostra o homem moral e normal. Finalmente, como um anarquista, ele executa mesmo seus presos, desfigura as pessoas porque assim o quer e roga aos soldados russos que não atirem em sua presença, porque ele não gosta. É um pouco uma criança terrível e ninguém o contradiz enquanto ele não toca no Czar, que todos respeitam. O Czar faz justiça, lhe retira o trono, do qual abusou, restabelece a Bougrelas (valia a pena?) e expulsa o Senhor Ubu da Polônia, com três partes de seu poder resumidas nestas palavras: “Corno-gidouille” (através do poder dos apetites inferiores)<sup>46</sup> (JARRY, 2009, p. 78).

Nobres, funcionários, camponeses, os presos, todos são executados pelo pai Ubu. Em *Macbett*, numa cena tão farsesca quanto a de Jarry, as guilhotinas se multiplicam no palco e os milhares de revoltosos, soldados de Candor, têm as cabeças cortadas, em uma sequência acelerada e macabra. Duncan se refere ao episódio como um espetáculo copioso, o que Lady Duncan diz considerar emocionante, enquanto conta empolgada as cabeças que caem inertes.

Ubu, em sua tirania no poder, acaba em guerra contra o exército russo e, ao final, derrotado, foge perseguido por Bougrelas, herdeiro legítimo do trono da Polônia, com a mãe Ubu de barco para a França – para ser nomeado “Maître des Finances” em Paris. Em *Macbett*, Duncan aparece pela primeira vez em cena trazendo a imagem do covarde pai Ubu, ao ter como maior preocupação onde irá se refugiar no caso de ter perdido a guerra. Apesar de constatar que os governantes de diversos outros países, dentre eles a própria França, são seus

---

<sup>46</sup> Tradução minha da edição argentina, pois foi a que tive acesso: “El señor Ubú es un ser innoble, por eso se parece (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (es golpear al tirano: el asesinato le parece justo a la gente porque es una apariencia de acto de justicia), luego, al ser rey, massacra a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, al haber matado a todo el mundo, expurga con seguridad a algunos culpables y se manifiesta el hombre moral y normal. Finalmente, como un anarquista, ejecuta sus arrestos él mismo, desgarrá a las personas porque así quiere que sea y ruega a los soldados rusos que no disparen en su presencia, porque no le gusta. Es un poco un niño terrible y nadie lo contradice en tanto que no toque al Zar, al que todos respetamos. El Zar hace justicia, le retira su trono, de que abusó, reestablece a Bougrelas (¿valía la pena?) y echa al Señor Ubú de Polonia, con tres partes de su poder resumidas en estas palabras: “Cuerno-gidouille” (a través del poder de los apetitos inferiores).”

inimigos, prefere se precaver e deixar prontos para a fuga seu melhor cavalo e sua melhor embarcação. Restaria-lhe ir ao novo mundo, ao Canadá ou aos Estados-Unidos.

*Macbeth* segue prescrições clássicas da tragédia: havia uma ordem (Duncan reinava soberano e justo), que é abalada (o traidor Macbeth mata o rei e chega ao poder), e logo a ordem é restabelecida (Malcolm retoma o poder e restaura a justiça). Havia um herói trágico, virtuoso, honrado e nobre: Macbeth hesita em matar o rei e depois sente remorso por ter cometido o assassinato; Macbeth é morto de frente por Malcolm, o que fazia parte do código de honra medieval. Macbeth, ao contrário, é morto por Malcolm pelas costas. Há, entretanto a presença de aspectos medievais em *Macbeth*: os personagens se cumprimentam por “Salut”, saudação medieval (que optei por traduzir por “Salve”); ainda no léxico que faz referência à Idade Média, Ionesco opta pela utilização de algumas palavras como “fourbe”, hoje pouco utilizada (traduzida na lógica do ritmo por “farsante”); Glamiss e Candor juram sobre suas espadas; os personagens se referem a Duncan por “Monseigneur”, tratamento dado na França, em sua origem a figuras poderosas, como membros da alta aristocracia ou do alto clero (traduzida por “Monsenhor”, estendendo os limites da palavra em português, que não seria usada no exato mesmo contexto). Apesar desses elementos, há diversas outras referências a termos de outros tempos. E importante: não há restauração da ordem na estrutura da narrativa de *Macbeth*. Havia ordem, pois Duncan reinava, chega Macbeth, mata o rei e toma o poder, mas por fim ele é morto por Malcolm, filho do rei ainda mais tirano e injusto que os soberanos anteriores. A desordem continua reinando, não importa como se nomeia aquele que ocupa o trono.

Se Shakespeare já era difícil de ser classificado, por aqueles que prezam pelas classificações, por haver proporcionado o que se entendeu como uma revolução no gênero da tragédia (rompeu categorias do que havia determinado Aristóteles para a tragédia, como a unidade de tempo e espaço), *Macbeth* confunde ainda mais qualquer possibilidade de classificação.

Já disseram que é teatro do absurdo. Primeira vez por Martin Esslin, mas não que acho que a expressão seja exata, seja conforme a verdade. Porque todo teatro é absurdo, quase toda peça de teatro o é, porque são trágicas ou cômicas. Édipo é uma farsa trágica que o destino jogou o personagem, é absurdo e cômica.” (1972 - *Macbeth*).

Em *Notes et contre-notes* (1962) Ionesco esvazia ainda mais a possibilidade de classificação da peça: “Eu nunca entendi, de minha parte, a diferença que se faz entre cômico e trágico. O cômico sendo a intuição do absurdo, ele me parece mais desesperador que o

trágico<sup>47</sup>” (IONESCO, 1962, p. 61). São diversos os elementos de *Macbett* que impedem sua identificação entre comédia e tragédia: Duncan descobre a vitória de Macbett na guerra não por um mensageiro, mas por um soldado ferido antimilitarista; as feiticeiras fazem strip-tease e voam em uma mala mecânica; a morte de Duncan por Macbett acontece teatralmente em cena; na cena do banquete, parte dos convidados são bonecos e o espectro de Banco e de Duncan são visíveis para todos os convivas; a realização das profecias das feiticeiras é uma explicação absurda de que Macol (filho de Duncan) seria filho de uma gazela que uma bruxa havia metamorfoseado em mulher; e na morte nada heroica de Macbett, Macol o golpeia com uma espada nas costas, quando ele exclama: Merda!

Em *Ubu Rei*, a primeira palavra proferida, assim que se abrem as cortinas, é “Merdre!” – variação de “merde”, que em português poderia ser “merdra” –, dita pelo pai Ubu e que depois é repetida 33 vezes na peça. Esse procedimento do uso de xingamentos, inseridos de maneira grotesca e ao mesmo tempo cômica, que aparece na peça de Jarry, também é usado em *Macbett*. Na primeira cena, Glamiss, para convencer Candor de que Duncan é tirano, profere uma sequência de insultos quase infundáveis contra o rei:

GLAMISS

Um tirano, um usurpador, um déspota, um ditador, um herege, um ogro, um asno, uma anta, pior que isso. A prova é que ele reina. Se eu não estivesse convencido disso, porque iria querer destroná-lo? Eu sou movido unicamente por sentimentos louváveis.<sup>48</sup> (IONESCO, 2006, p. 122-123)

E é o que diz aquele que atribui como prova de tantos defeitos o simples fato de Duncan reinar, algo que ele deseja tanto. Mas Glamiss não compartilharia disso tudo, pois só é movido por sentimentos louváveis; afirma ele antecipando a ironia da peça. No final do texto, no encontro de Macbett com Macol, filho do soberano morto, eles trocam xingamentos quase absurdos, ubuescos:

MACOL, a Macbett que se vira.

Enfim, te encontrei! Último dos homens, desprezível, ignóbil, criatura abjeta! Monstruoso vigarista! Lodo da humanidade! Assassino sórdido! Idiota moral! Serpente pegajosa! Família reptiliana! Víbora chifruda! Imundo sapo gigante! Excremento de um sarnento!

MACBETT

Você não me impressiona, jovem tolo que você é, cretino que quer se vingar! Débil psicossomático! Idiota ridículo! Simplório heroico! Pedante imbecil! Palerma esfarrapado! Ostra, tosco!<sup>49</sup> (IONESCO, 2006, p.199)

<sup>47</sup> Tradução minha: “Je n’ai jamais compris, pour ma part, la différence que l’on fait entre comique et tragique. Le comique étant l’intuition de l’absurde, il me paraît plus désespérant que le tragique”.

<sup>48</sup> “Un tyran, un usurpateur, un despote, un dictateur, un mécréant, un ogre, un âne, une oie, pire que cela. La preuve, c’est qu’il règne. Si je n’en étais pas convaincu, pourquoi voudrais-je le détrôner ? Je suis poussé uniquement par des sentiments honorables.”

<sup>49</sup> “MACOL, à *Macbett qui se retourne*.

Há também, em ambas as peças, um desprezo pelo indivíduo. Em *Ubu Rei*, após tomar o trono, o pai Ubu promove disputa entre a população por ouro e decide cobrar duplamente os camponeses. Em *Macbeth* ninguém se interessa pelo soldado que está morrendo, os soberanos querem apenas informações sobre a guerra e descobrir se ele é aliado ou traidor (já em *Macbeth*, o soldado que dá informações é socorrido). Ubu trai o capitão Bordure, que o ajudou a destronar o rei; Macbeth trai Banco, seu fiel companheiro, que também participa do assassinato do soberano. Ubu e Macbeth, no final das respectivas tramas, perdem o trono para o filho jovem do antigo rei. Ubu manda matar os nobres (e toma suas terras), os juizes e os financistas (todos são executados no alçapão). Em *Macbeth*, Duncan já tomava dinheiro e posses de seus súditos e, após vencer a guerra, manda guilhotinar todos os revoltosos. Ubu entra em guerra contra o Czar para permanecer no poder; Macbeth passa a peça praticamente toda em estado de guerra.

Os generais Macbet(t-h) e Banco (Banquo) eram fiéis servidores de seus senhores nas duas peças e ambos hesitam diante da ideia de matar seu rei, ao qual atribuem nobreza e justiça. Macbeth, imediatamente depois de ter cometido o assassinato, ainda com as mãos sujas de sangue, mostra-se atordoado pelo crime que praticou.

De onde vêm essas batidas? O que há comigo, quando todo e qualquer barulho me apavora? Que mãos são estas aqui? Ai, que elas arranquem fora os meus olhos! Nem todo o Oceano do grande Netuno será capaz de lavar definitivamente este sangue de minhas mãos? Não, pelo contrário: estas minhas mãos é que tingirão de encarnado os múltiplos mares, transformando em vermelho o que é verde. (SHAKESPEARE, 2015, p. 43)

Ele não admite ser o Macbeth que tem medo de matar o rei, por isso o mata. Mas tampouco o Macbeth que mata aceita ser o Macbeth que mata e vai se tornando estranho a si mesmo a cada escolha que faz.

Macbeth sonha com um mundo no qual não haverá mais assassinatos e no qual todos os assassinatos terão sido esquecidos, no qual os mortos terão sido enterrados de uma vez por todas e tudo recomeçará desde o início. Macbeth sonha com o fim do pesadelo e mergulha cada vez mais no pesadelo. Macbeth sonha com um mundo sem crime e se atola cada vez mais profundamente no crime (KOTT, 2003, p. 99).

---

Enfin, je te trouve ! Dernier des hommes, méprisable, ignoble, abjecte créature ! Monstrueux gredin ! Boue de l'humanité ! Sordide assassin ! Idiot moral ! Serpent baveux ! Acrochordus ! Vipère à corne ! Immonde crapaud géant ! Excrément d'un galeux !

MACBETT

Tu ne m'impressionnes pas, jeune sot que tu es, crétin qui se veut vengeur ! Débile psychosomatique ! Idiot ridicule ! Nigaud héroïque ! Infatué imbécile ! Andouille incongrue ! Huître, mazette !”

Já em *Macbett*, a culpa não acomete os personagens com facilidade. Banco é o único que demonstra remorso: “J’ai des remords” (IONESCO, 2006, p. 184), mas isso acontece somente quando se dá conta de que não herdará glória, poder ou riqueza em vida. Não há mais remorso, nem homem justo. “Jamais, desde Édipo, o destino zombou tanto e tão bem de um homem. Oh! mundo insensato, onde os melhores são piores que os maus<sup>50</sup>” (IONESCO, 2006, p. 200). Qualquer esperança está banida: o soberano Duncan é um tirano, injusto, cruel e opressor – assim como seu filho Macol o será. Os nobres Macduff e Fléance, que representavam a busca de uma dinastia melhor em *Macbeth*, não existem. Ao contrário dos traidores Glamis e Candor, que eram só citados por Shakespeare e em Ionesco são os primeiros a aparecer em cena para combinar sua revolta contra o soberano. Macbett, inicialmente fiel a seu superior e cego diante de seus desmandos, é convencido a traí-lo e matá-lo por desejo de adultério, paixão e poder: uma das feiticeiras da peça se transfigura em Lady Duncan, seduz o protagonista e o induz a cometer o assassinato de seu marido. Macbett acaba assentindo em cometer o crime e incita seu amigo Banco a participar, esperando o momento de casar-se com a sedutora, cética e falsa esposa de seu soberano. O protagonista de Ionesco, tendo concluído crime, não demonstra arrependimento de seu ato e segue a derramar sangue com a intenção de garantir seu reino. Assim, acaba por matar seu amigo Banco com as próprias mãos (em Shakespeare ele contrata assassinos para o trabalho).

Kott nota que em *Macbeth* o sangue deixa manchas nos rostos e nas mãos, e mesmo que Lady Macbeth tente incessantemente lavá-las, culpada pela participação no assassinato do rei, a mancha não sai. Em *Macbett*, a rubrica indica que Lady Duncan, na cena em que se prepara a execução dos revoltosos, lava as mãos como que para tirar uma mancha, mas de maneira um pouco mecânica, distraída. As mãos provavelmente já estão permanentemente manchadas de outros crimes. Logo antes de surgirem as guilhotinas, é servido chá aos personagens. É nesse momento que, de mãos lavadas, Lady Duncan assiste ao espetáculo das execuções preparado para ela e, entre os goles de chá, conta as cabeças que caem, como quem assiste a um espetáculo extasiante.

*Macbeth* é localizada no tempo e no espaço: trata-se de um drama elisabetano, e a ação principal acontece na Escócia, durante a era medieval. *Ubu rei* se passa inicialmente na Polônia e depois na Rússia, em um tempo não determinado. *Macbett*, por outro lado, não se inscreve, não há lugar definido, tampouco tempo determinado. Trata-se de um não-lugar e, por isso, poderia ser qualquer lugar. Ionesco não mostra nem os preparativos da guerra

---

<sup>50</sup> “Jamais, depuis Œdipe, le destin ne s’est autant et aussi bien moqué d’un homme. Oh ! Monde insensé, où les meilleurs sont pires que les mauvais”.

operados em Shakespeare por Malcolm e pelos vassallos escoceses que se aliaram ao rei da Inglaterra, nem a chegada das tropas que atacam o castelo de Macbeth; tudo acontece de repente, sem tempo e motivação verossímeis. Na réplica de Banco: “Mas elas previram que eu serei o ancestral de toda uma linhagem de príncipes, de reis, de presidentes da república, de ditadores<sup>51</sup>” (IONESCO, 2006, p. 184), há essa mistura de títulos de governantes de tantos tempos históricos, o que reforça a ideia de que se trata de tempo e espaço algum e, ao mesmo tempo, qualquer um, mesmo o hoje. As guilhotinas, que se multiplicam em cena em dois momentos, são instrumento tipicamente francês, amplamente utilizado durante a revolução francesa, bem como em vários países até 1977. Ainda temos outros elementos anacrônicos, como a figura do limonadeiro, dos personagens de uma das mais antigas séries de quadrinhos francesa, *Les pieds nickelés* (que estreou em 1908), a própria cabeça de Ionesco (citada em uma rubrica), além da proposição de trechos de cenas cantadas como óperas ou faladas em latim.

Grande parte das cenas de *Macbeth* acontece à noite, observa Kott, com referências diversas a esse momento do dia e metáforas do pesadelo, do sol que nunca vem. Ainda se fala muito do sono: “Macbeth assassinou o sono. Macbeth não consegue mais dormir. Em toda a Escócia, ninguém mais consegue dormir. Não há mais sono, há somente pesadelos” (KOTT, 2003, p. 93). Até a natureza tem o aspecto de pesadelo, opaca, espessa, viscosa, com lama e miragens. Em *Macbeth*, não há noite ou dia. Em grande parte da peça o tom da iluminação é o da guerra, que vai e volta; o céu incendeia, flameja, clareia com os tiros, avermelha-se. Os ruídos também são muito importantes; metralhadoras, gritos, lamentos, gemidos. A cena, em Ionesco, é vazia. O cenário entra e sai (escadas, tronos, pedras, etc.), e muitas vezes a rubrica indica diretamente momentos de vazio entre as cenas.

Outra diferença no modo de significar das peças está na relação entre as feiticeiras e a figura feminina da Lady Duncan/Macbeth. *Macbeth* começa com a aparição de três bruxas, que lançam ao protagonista a profecia de que ele assumiria o poder e plantam nele a semente do desejo de que isso se concretize. Contudo, quem de fato o convence de que o caminho para tal realização é o assassinato do rei é sua esposa, Lady Macbeth, que o encoraja a cometer o crime apelando a seu brio e sua masculinidade.

#### LADY MACBETH

Estava bêbada, aquela esperança de que te revestias? Caiu no sono, a tal? E agora ela se acorda, tão pálida e verdolenga, para examinar o que antes fez com tanta liberalidade? Deste momento em diante, calculo que esteja igualmente doentio o teu amor. Tens medo de ser na própria ação e no valor o mesmo que és em teu desejo?

---

<sup>51</sup> “Mais elles m'ont prédit que je serai l'ancêtre de toute une lignée de princes, de rois, de présidents de république, de dictateurs.”

Queres ter aquilo que, por tua estimativa, é o adorno da vida e, no apreço que tens de ti mesmo, levas a vida como um covarde, não é assim? Deixas que o teu “Não me atrevo” fique adiando tua ação até que o teu “Eu quero” aconteça por milagre; como a gata, coitadinha, que queria comer o peixe mas não queria molhar a pata. (SHAKESPEARE, 2015, p. 34)

Jonathan Bate, na edição de *Macbeth* pela The Royal Shakespeare Company, de 2009, investiga a natureza das proféticas figuras femininas que abrem a peça. Ele argumenta que, em Shakespeare, tais personagens são mais “weyard sisters” – no sentido de que sugere o que é “marginal” ou “rebelde”, e que tem base na pronúncia do First Folio, a primeira compilação das peças do dramaturgo –, do que bruxas tradicionais. O termo “weird” naquela época se referia a “fate” e ao poder da profecia, mas é adotado “weyard” em seu lugar para evitar as associações vernaculares modernas da palavra, o “esquisito”. O assunto será mais desenvolvido adiante, no terceiro ato.

Na época do lançamento de *Macbeth*, era feroz esse debate sobre elas serem ou não bruxas. No tratado *Of Demonology*, King James alega que elas eram de fato bruxas, pois para ele:

Em nove de dez vezes, bruxas eram mulheres, mas mulheres com feições masculinas não naturais como pelo facial, que estavam em aliança com o diabo, que tinham espíritos familiares na forma de gatos e sapos, que seu mais perigoso trabalho consistia em conjurar imagens de pessoas e amaldiçoá-las, que enviavam súcubos para remover a força sexual vital dos homens, que causavam doença em animais<sup>52</sup> (SHAKESPEARE, 2009, p. 7).

Em *Macbeth*, as figuras da bruxa e da mulher desejada são conjuradas em apenas um personagem. A primeira feiticeira surge para convencer Macbeth a cometer o regicídio e, para tal, metamorfoseia-se em Lady Duncan, a esposa do soberano, linda mulher pela qual o protagonista já se sentia atraído. Há uma confusão entre desejo de poder e desejo sexual, que resulta na derrota de Macbeth. Este, seduzido, comete o crime e assume o poder. Logo, ele descobre que foi logrado: as profecias de sua amada não só deixavam uma brecha para ele ser derrotado, como Lady Macbeth nunca existiu como sua esposa. Como o súcubo<sup>53</sup> que invade o sonho de Macbeth, a feiticeira tomou a aparência de seu desejo sexual e roubou-lhe a energia vital.

<sup>52</sup> Tradução minha: “Nine times out of ten, witches were women, but women with unnaturally masculine features such as facial hair, that they were in league with the devil, that they had familiar spirits in the shape of cats and toads, that their most dangerous work consisted of conjuring up images of people and cursing them, that they sent succubi to remove the sexual lifeblood from men, that they caused disease in animals”.

<sup>53</sup> A palavra “succubus” vem de uma alteração do antigo latim succuba significando prostituta. A palavra é derivada do prefixo “sub-”, em latim, que significa “em baixo, por baixo”, e da forma verbal “cubo”, ou seja, “eu me deito”. Assim, o súcubo é alguém que se deita por baixo de outra pessoa, e o íncubo (do latim, in-, “sobre”) é alguém que está em cima de uma outra pessoa.

Assim, *Macbett*, entre *Macbeth* e *Ubu rei*, não se define de maneira fixa, estável. O título desta seção organiza os nomes em uma sequência que parece ser apenas cronológica: *Macbeth*, *Ubu rei* e *Macbett*, contudo, ele quer propor além disso. Assim como os conceitos abordados no primeiro ato para falar de tradução e ritmo trabalham juntos, esses três textos também o fazem. Ao colocar as duas peças sonoramente semelhantes separadas por Ubu, provoca-se que elas possam se modificar mutuamente, que uma interfira na outra, sem que seja possível esgotar as relações entre elas. Não é à toa que no meio da linha cronológica está o pai Ubu, que tem desenhado em seu ventre uma espiral, conhecida como a sede dos apetites inferiores. Na 'Patafísica'<sup>54</sup>, essa espiral também significaria a busca “etherna” – de “éthernité”, feita de éter. Assim, enquanto busca etherna que gira sem cessar sobre si mesma, e que se desfaz, na sede dos apetites inferiores, a esfera ubuesca aponta para seu extraordinário vazio. O discurso que proponho identificarmos em *Macbett* também manterá sua relação constante com Ubu. Por isso, será do tipo que não se controla, mesmo aparentemente fixado, estará em movimento. Quando proposto, é imposição, mas posto que é uma busca que toca o vazio, encara o que tem de incontrolável e de violento.

### 3.2 O discurso da engrenagem do poder

Proponho que o discurso geral de *Macbett* 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. Assim, os personagens assumem ritmos distintos quando falam, e são esses ritmos que traduzo.

O personagem de *Macbett* que imprime em seu ritmo o discurso geral da peça, a engrenagem, é o soldado ferido. 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.

---

<sup>54</sup> Ciência das soluções imaginárias descoberta por Alfred Jarry, a partir da qual se criou o Colégio de 'Patafísica, do qual Ionesco foi um membro, e que tinha a espiral como lema.

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 verossimilhança<sup>55</sup> (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?<sup>56</sup>” (IONESCO, 2006, p. 133). Ao que ele responde: “Como assim, dos nossos?<sup>57</sup>” (IONESCO, 2006, p. 133), seguido da explicação do oficial: “Mas do arquiduque e da arquiduquesa que você vê diante de si<sup>58</sup>”. E o soldado conclui: “Eu não vi Monsenhor no campo de batalha<sup>59</sup>” (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  <b>Et puis on a été faits</b> prisonniers. <b>Et puis on m'a dit</b> : si tu veux conserver la tête sur tes épaules, au lieu de la regarder comme elle roule à tes pieds, marche avec nous maintenant. <b>On nous a dit</b> de crier : À bas Candor, à bas Glamiss ! <b>Et puis on a tiré</b> sur eux, <b>et puis on a tiré</b> sur nous. <b>Et j'ai reçu</b> des balles, <b>et puis</b> le fer dans la hanche, là, <b>et puis</b> je ne sais plus, je suis tombé. <b>Et puis</b> je me suis réveillé et la bataille continuait dans le lointain. <b>Et puis</b> il n'y avait que des masses de mourants, tout autour, alors j'ai marché comme je vous ai dit. <b>Et j'ai mal</b> à la jambe droite, <b>et j'ai mal</b> au bras gauche, le sang coule de mon flanc. <b>Et puis</b> voilà, je suis arrivé là... C'est tout ce que je peux dire... <b>Et</b> que je perds du sang. <b>Et</b> encore du sang.</p>	<p>SOLDADO FERIDO  <b>E aí fomos feitos</b> prisioneiros. <b>E aí me disseram</b>: se você quer manter a cabeça em cima dos seus ombros, em vez de ver como ela rola aos seus pés, caminhe conosco agora. <b>E nos disseram</b> para gritar: Abaixo Candor, abaixo Glamiss! <b>E aí atiramos</b> neles, <b>e aí atiraram</b> em nós. <b>E eu levei</b> bala, <b>e aí</b> ferro nas ancas, aqui, <b>e aí</b> não sei mais, eu caí. <b>E aí</b> eu acordei e a batalha continuava ao longe. <b>E aí</b> só havia massas de moribundos, ao redor, então eu caminhei como eu te disse. <b>E</b> me dói a perna direita, <b>e</b> me dói o braço esquerdo, o sangue jorra de meu flanco. <b>E aí</b>, é isso aí, cheguei aqui... É tudo que posso dizer... <b>E</b> que estou perdendo sangue. <b>E</b> mais sangue.</p>
---	---

(IONESCO, 2006, p. 133)

<sup>55</sup> Tradução minha: “Avant l’apparition, sur le plateau, du premier personnage (le soldat blessé) il faut que les décors, les lumières, les bruits jouent longtemps. Les éclairages et bruits et cris ne doivent pas être réalistes, naturelles – mais plus intenses, plus forcés ; ne pas rivaliser avec la vraisemblance.”

<sup>56</sup> “Étais-tu vraiment des nôtres ?”

<sup>57</sup> “Qui ça, les nôtres ?”

<sup>58</sup> “Mais l’archiduc et l’archiduchesse que tu vois devant toi.”

<sup>59</sup> “Je n’ai pas vu Monseigneur sur le champ de bataille.”

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.

Quando me refiro ao lugar em que um personagem ocupa em uma hierarquia do poder e como ele se expressa a partir disso, penso na relação entre teatro e poder da maneira como desenvolve Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2005). Ele identifica uma aproximação entre as artes e a manobra de dominação, ou emancipação, a partir do que elas têm em comum: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível (RANCIÈRE, 2005, p. 34). A partilha do sensível fixa um *comum* partilhado e partes exclusivas e está fundada numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina como esse *comum* se presta à participação e como cada um toma parte nessa partilha.

Cidadão, para Rancière, é aquele que toma parte no fato de governar e ser governado. Mas há antes outra forma de partilha: aquela que determina quem toma parte. Os artesãos, para Platão, não podem participar das coisas comuns pois eles não têm tempo, precisam

trabalhar: eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível torna visível quem pode tomar parte no espaço comum a partir da atividade que exerce e do tempo que necessita dispende para que ela seja realizada. Dessa forma, a ocupação que se tem determina o fato de ser ou não ser visível no comum – o sensível (RANCIÈRE, 2005). Isso torna possível dizer que há uma estética<sup>60</sup> na base da política, já que ela se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.

É dessa maneira que proponho pensar a distribuição dos ritmos na estrutura do poder em *Macbett*: a política determina esse arranjo, pelo menos a princípio, de quem é visto, quem fala e a partir de que ritmo pode falar. Essa ideia encontra eco em Foucault (2008), que supõe que em toda a sociedade a produção do discurso é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 2008, p. 8-9). Um dos procedimentos de exclusão na sociedade, elencado por Foucault, é a interdição: não é qualquer um que pode falar de qualquer coisa. Porém, ele acredita que onde a interdição age mais acirrada é na sexualidade e na política; no lugar de serem esses os espaços em que o discurso é aquele elemento neutro e transparente, é onde ele exerce seus mais temíveis poderes. “(...) e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 2008, p. 10)

Em *Macbett*, a engrenagem que segue interditando e determinando os discursos passa principalmente por essas duas regiões: sexualidade e política. É o desejo de poder pelo discurso do outro que move a peça. Macbett é seduzido duplamente no desejo de matar seu senhor: politicamente ele quer se apoderar do discurso do soberano e sexualmente ele quer possuir a mulher do rei. É a parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo.

A partir disso, proponho que há em *Macbett* três tipos de ritmos gerais, principais e distintos, que marcam o discurso da engrenagem do poder: o ritmo do motim, o ritmo da hierarquia e o ritmo da soberania. Cada ritmo aparece primordialmente em alguma dupla de personagens, mas retorna em outros a partir do lugar no discurso que esse personagem ocupa

---

<sup>60</sup> Estética para Rancière é o regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2005).

em dado momento. A organização do sensível dá a ver papéis que certos sujeitos sociais ocupam, e a forma como falam resulta das posições ocupadas na hierarquia.

São diversos os ritmos de *Macbett* que descortinam o tipo de discurso de poder que dá as cartas na peça. Ritmos que não podem ser identificados com os três ritmos que elegi acima, mas que são igualmente significância, ao organizarem o sentido deste discurso poder: o do biopoder.

O discurso de *Macbett* é o da engrenagem do poder, mas pela sua historicidade de produção – década de 70 e durante a Guerra Fria –, é especificamente o discurso do biopoder, como conceito que desenvolve a teoria do estado de exceção. O termo foi cunhado por Michel Foucault e trata do processo pelo qual, com a formação dos Estados nacionais modernos, a política passou a encarregar-se da vida biológica dos indivíduos e das populações. Hannah Arendt, no final dos anos 1950, também analisou o processo que leva a vida biológica a ocupar o centro da cena política do moderno. Mas foi Giorgio Agamben quem, estendendo as pesquisas de Foucault e de Arendt, analisou a biopolítica até os campos de concentração e extermínio. “O ingresso da zoé na esfera da pólis, a politização da vida nua como tal constitui o evento decisivo da modernidade, que assinala uma transformação radical das categorias político-filosóficas do pensamento clássico” (AGAMBEN, 2010, p.12). É a implicação da vida nua na esfera política que constitui o núcleo originário do poder soberano.

Em uma das versões iniciais de *Macbett*, consultada no *Fonds Ionesco*, Macbett ainda era Macbeth para Ionesco, e a guerra era tão central que os elementos que a descreviam abriam a peça. No documento sobre *Macbett*, a descrição da guerra, muito parecida com a que está no texto publicado, era a didascália inicial:

A cortina se levanta. Tiros, o céu incendeia no fundo da cena. Uma luz flamejante pode igualmente vir do palco. Tormenta. Alguns clarões. Depois, o céu clareia. No fundo do palco, belo céu avermelhado, céu trágico. Ao mesmo tempo que o horizonte clareia, depois avermelha, as crepitações dos disparos se atenuam, tornam-se mais raras. Ouvem-se gritos, suspiros, os gemidos dos feridos, depois, mais um tanto de tiros, uma só lamúria solitária, muito aguda, de um ferido. Enfim, o silêncio total com o mesmo brilho vermelho no fundo da cena. Nuvens se dissipam, vê-se a extensão de uma **planície deserta**.<sup>61</sup> (FONDS IONESCO, pasta 115).

Nesta passagem, Ionesco indica escolher inicialmente chamar de “une plaine” o cenário que ele decide finalmente por ser “un champ”, num caderno verde, com 26 páginas da

---

<sup>61</sup> Tradução minha: “Le rideau se lève. Coups de feu, embrasement du ciel au fond de la scène. Une lumière flamboyante peut également venir du plateau. Orage. Quelques éclairs. Puis, le ciel s’éclaircit. Au fond du plateau, beau ciel rouge, ciel tragique. En même temps que le ciel s’éclaircit puis rougit, les crépitements de la mitraille s’atténuent, se raréfient. On entend des cris, des râles, des gémissements de blessés, puis plus du tant de coups de feu, une seule plainte solitaire, très aigue d’un blessé. Enfin, le silence total avec la même lueur rouge au fond de la scène. Des nuages s’écartant on voit l’étendue d’une **plaine déserte**.”

peça escrita à mão. Há aí uma decisão que implica na poética e no ritmo da peça. “Champ” se aproxima mais de “camp (de concentration)”, do que plaine. Ionesco também opta por chamar a grande maioria das vezes, Duncan de soberano e não rei. O soberano de *Macbett* é aquele que se ocupa igualmente da vida biológica de sua população, ele cura as doenças. “Na realidade, eu me permito acreditar também que o mal e talvez o mal político triunfa. É bem isso o que vemos há séculos e séculos bem como hoje crimes e falhas se acumulam<sup>62</sup>” (1972 – *Macbett*, 1972).

### 3.2.1 Discurso do biopoder

Na entrevista já citada ao programa televisivo “Trentième”, ao responder o questionamento sobre o que diria Shakespeare ao ler seu *Macbett*, Ionesco diz:

Shakespeare perceberia que o mundo mudou (...) Nós não matamos mais um rei, ou dois reis, três reais, mas matamos centenas e milhares de pessoas, dezenas de milhares, centenas de milhares de pessoas, e todo mundo mata todo mundo. É por isso que há guilhotinas no início de *Macbett*. Não é só o assassinato pelo poder, mas agora é também o Paquistão, a Nigéria, o Biafra, a Irlanda. Nós estamos numa época em que não há assassinato, mas genocídio. É por isso que o sentimento de culpa desapareceu, porque o crime é tão generalizado que ele se tornou um elemento normal, no qual nós vivemos (TRENTIÈME, 1972).

Quer dizer, o estado de exceção, no qual a vida biológica se torna assunto da política, torna-se paradigma na modernidade, e com isso, encontra-se justificativa, naturaliza-se o assassinato em massa.

A vida nua, protagonista do primeiro livro da série *Homo Sacer* de Agamben, é a vida matável e insacrificável do homo *sacer*, figura do direito romano. Este é o homem sagrado, que é julgado pelo povo por algum delito e não é lícito sacrificá-lo, porém, se alguém o mata, não será condenado por homicídio. Ou seja, pode-se dispor de sua vida sem necessidade de celebrar sacrifício e sem cometer homicídio. Isso acontece simplesmente porque o que é *sacer* já está em posse dos deuses e é também originariamente propriedade dos deuses baixos; assim, não se sabe se ele era impuro ou sagrado. Desse modo, vivendo esse paradoxo, ele está banido da comunidade, abandonado. É como *homo sacer* que Agamben nomeia a vida que, pela sua correlação com o poder soberano, ingressa na zona de indistinção, quando a exceção se converte em regra e o espaço da vida nua, antes à margem do ordenamento, vai aos poucos

---

<sup>62</sup> Tradução minha: “En réalité, moi, je me permet de croire aussi que le mal et peut-être le mal politique triomphe. C’est bien ce qui on voit depuis des siècles et des siècles ainsi que des nos jours des crimes et forfaits s’accumulent.”

coincidindo com o espaço político, em que não há indistinção entre exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* (vida política) e *zoé* (vida comum a todos).

Se algo caracteriza, portanto, a democracia moderna em relação à clássica, é que ela se apresenta desde o início como uma reivindicação e uma liberação da *zoé*, que ela procura constantemente transformar a mesma vida nua em forma de vida e de encontrar, por assim dizer, o *bíos* da *zoé* (AGAMBEN, 2010, p. 17).

Se é a implicação da vida nua na esfera política que origina o poder soberano, é a correlação entre a vida do soberano e a do *homo sacer* que possibilita o estado de exceção. “O soberano, tendo o poder legal de suspender a validade da lei, coloca-se legalmente fora da lei” (AGAMBEN, 2010, p. 22). O soberano é aquele que decide acerca do estado de exceção, quer dizer, sobre a aplicação ou não da lei. Enquanto soberano, ele está ao mesmo tempo fora e dentro da lei, numa relação paradoxal de inclusão e exclusão: “Isto significa que o paradoxo pode ser formulado também deste modo: ‘a lei está fora dela mesma’, ou então: ‘eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não há um fora da lei’” (AGAMBEN, 2010, p. 22).

O ordenamento jurídico torna possível a relação paradoxal do soberano e, da mesma forma, o ordenamento só existe a partir do momento em que se estabelece a ordem, as normas, diante do caos. Aí passa a reinar uma situação normal, estabelecida de fato pelo soberano; ele possui o monopólio da decisão. Por isso, a exceção evidencia a autoridade estatal, que não precisa do direito para criar a norma. “A exceção é mais interessante do que o caso normal. Este último nada prova, a exceção prova tudo; ela não só confirma a regra: a regra mesma vive só da exceção...” (AGAMBEN, 2010, p. 23). Assim, Agamben acrescenta que a exceção é uma espécie da exclusão, um caso singular que é suspenso da norma. Por essa razão, o estado de exceção é exatamente decorrência da suspensão da norma e não o caos que a precedia.

Há também outro atributo do soberano: é como se o imperador tivesse duas vidas em um só corpo, uma natural e outra sagrada; essa é a proposição que aprofunda o paralelo entre vida do imperador e do *homo sacer*. Por viver esse paradoxo, o soberano se conserva o direito de exercer a violência. Na esfera soberana se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar sacrifício. Por isso, o soberano tem poder de vida e morte.

O espaço político da soberania ter-se-ia constituído, portanto, através de uma dupla exceção, como uma excecência do profano no religioso e do religioso no profano, que configura uma zona de indiferença entre sacrifício e homicídio. Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera. (AGAMBEN, 2010, p. 85)

Em *Macbett*, o rei Duncan pode ser o primeiro representante do soberano que tem poder sobre a vida e a morte – o primeiro porque ele será substituído por Macbett, e por último por Macol, seu filho, numa sucessão de reafirmação do estado de exceção no qual a tirania independe de quem ocupa o lugar de autoridade. O poder sagrado deste primeiro soberano começa a se delinear já na primeira cena, quando Candor avisa: “l’État c’est lui” e fica evidenciado na passagem de cura dos doentes, que Ionesco, em um de seus manuscritos chama de “les guérisons des écrouelles” (as curas das escrófulas). Esta é a mesma cena em que o soberano será morto e substituído por Macbett, o que afirma sua vida simultaneamente natural. Nesse contexto, o oficial entra e anuncia: “Monsieur, como o primeiro de cada mês, este é o dia em que os escrofulosos, os flegmonosos, os tuberculosos, os histéricos vêm para que o senhor os cure do mal pelo dom e pela graça lhe concedido por Deus<sup>63</sup>” (IONESCO, 2006, p. 174). Duncan recebe um monge que o abençoa e em seguida abençoa sua coroa, dizendo: “Pelo nome do Nosso senhor todo poderoso, eu te confirmo em teus poderes soberanos<sup>64</sup>” (IONESCO, 2006, p. 175). Após as bênçãos, o soberano, de vida sagrada e natural, mas que decide a respeito da aplicação da lei, começa a receber os doentes a serem curados.

Cada um desses doentes tem a palavra por um momento para descrever seu sofrimento. A peça apresenta a fala de dois deles, e o chamado Segundo Doente diz:

LE DEUXIÈME MALADE	SEGUNDO DOENTE
<p>Monseigneur, <b>je ne peux vivre et je ne peux mourir</b>. Je <b>ne puis</b> rester assis, je <b>ne puis</b> rester couché, <b>ni</b> debout sans bouger, <b>ou</b> courir. J'ai des brûlures et des démangeaisons depuis la tête jusqu'à la plante des pieds. Je <b>ne puis</b> souffrir la maison, <b>ni</b> la rue. L'univers est pour moi une prison <b>ou</b> un bagne. Regarder le monde me fait mal. Je <b>ne puis</b> souffrir la lumière, je <b>ne puis</b> supporter les ténèbres, j'ai horreur des humains et j'ai peur dans la solitude. Je détourne ma vue des arbres et des moutons, des chiens <b>ou</b> de l'herbe, des étoiles <b>ou</b> des pierres. Je <b>ne</b> suis heureux à <b>aucun</b> moment. Je voudrais <b>pouvoir</b> pleurer, Monseigneur, et connaître la joie.</p>	<p>Monsieur, <b>não posso viver e não posso morrer</b>. Eu <b>não posso</b> ficar sentado, eu <b>não posso</b> ficar deitado, nem de pé sem me mover, <b>ou</b> correr. Tenho queimações e comichões da cabeça até a planta dos pés. Eu <b>não posso</b> suportar a casa, <b>nem</b> a rua. O universo é para mim uma prisão <b>ou</b> um cárcere. Olhar para o mundo me dói. Eu <b>não posso</b> suportar a luz, eu <b>não posso</b> suportar as trevas, tenho horror aos humanos e tenho medo na solidão. Eu desvio meu olhar das árvores e das ovelhas, dos cachorros <b>ou</b> da relva, das estrelas ou das pedras. Eu não sou feliz em momento <b>nenhum</b>. Eu gostaria de <b>poder</b> chorar, Monsieur, e conhecer a alegria.</p>

(IONESCO, 2006, p. 177)

Com esse discurso de quem não está vivo ou morto (“je ne peux vivre et je ne peux mourir”), o segundo doente se coloca no lugar do *homo sacer*, que tem um paralelo com seu soberano, mas vive uma vida abandonada, que não pertence à comunidade. O ritmo do

<sup>63</sup> “Monseigneur, comme le premier de chaque mois, c’est le jour où les scrofuleux, les phlegmoneux, les phtisiques, les hystériques viennent pour que vous les guérissiez de leur mal par le don et la grâce que vous tenez de Dieu”.

<sup>64</sup> “Au nom de Notre-Seigneur tout-puissant, je te confirme dans tes pouvoirs souverains”.

Segundo Doente é o da negação, da anulação e da indecidibilidade, com a repetição das partículas “ne”, “ni”, “aucun” e “ou”. Isso porque, apesar de, como o soberano, estar na zona de indistinção, ao contrário dele, não é ele quem decide pela sua vida, ele não tem poder de vida e morte. Por isso ele também repete o verbo “pouvoir” conjugado sempre junto de cada negação. É negado a ele tanto o poder quanto a capacidade de decisão, sua vida não importa.

A partir da relação entre biopoder e totalitarismo, o campo (de concentração) aparece como paradigma político da modernidade. A estrutura biopolítica da modernidade é a política como decisão acerca da vida, digna ou indigna de ser vivida, que nasce no conceito do refugiado. O Primeiro Doente curado pelo soberano pode ser pensado como este refugiado, que vem de tão longe, de uma terra que não pode nem mesmo ser nomeada, que é rejeitado e espera do outro que lhe diga de sua vida digna, ou não.

<p>LE PREMIER MALADE Grâce, Monseigneur. J'arrive de loin. J'<b>habite</b> un pays par-delà les océans. <b>Après</b> il y a le continent, <b>après</b> il y a sept pays que l'on traverse, <b>après</b> il y a de nouveau la mer, <b>après</b> il y a les montagnes. J'<b>habite</b> au pied de l'autre versant, dans la vallée sombre et humide. L'humidité a rongé mes os, je suis <b>plein</b> d'écrouelles <b>et</b> de tumeurs <b>et</b> de pustules qui suintent de <b>partout</b>. <b>Tout</b> mon corps <b>n'est qu'</b>une plaie vive. Je pue. Mes enfants, ma femme me chassent. Sauvez-moi, Seigneur. Guérissez-moi.</p>	<p>PRIMEIRO DOENTE Piedade, Monsenhor. Eu venho de longe. Eu <b>moro</b> em um país para além dos oceanos. <b>Depois</b> tem o continente, <b>depois</b> tem sete países para se atravessar, <b>depois</b> tem de novo o mar, <b>depois</b> tem as montanhas. Eu <b>moro</b> no pé da outra encosta, no vale sombrio e úmido. A umidade corroeu meus ossos, estou <b>cheio</b> de escrófulas e de tumores e de pústulas que vazam <b>por todos os lados</b>. <b>Todo</b> meu corpo todo <b>não é mais que</b> uma ferida aberta. Estou fedendo. Meus filhos e minha mulher me rejeitam. Salvai-me, Senhor. Curai-me.</p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 176-177)

O ritmo do discurso deste primeiro doente marca antes de qualquer coisa que ele não é dali, com a repetição de palavras como “habite” (duas vezes), e “après” (quatro vezes) indicando uma distância incomensurável. “Après” também indica uma ideia de adição, com a repetição de outras palavras como a conjunção “et”, ou de distanciamento. Ele está doente, e a doença toma conta de seu corpo. O campo semântico selecionado para se referir à doença remete à totalidade; o todo de um corpo acometido por completo e o todo de um povo, de uma nação que sofre: “plein”, “partout”, “tout”, “n’est que”.

A tarefa da política nesse contexto é assumir como destino a herança biológica, o patrimônio biológico da nação, e assim dar forma à vida de um povo. Isso torna mais fácil compreender porque as primeiras leis aprovadas pelo regime nazista incluem as leis sobre a eugenia e como os médicos puderam, durante os experimentos que realizaram com pessoas, transitar na “terra de ninguém”, espaço esse onde antes só penetrava o soberano. É também por isso que o rei Duncan se encarrega de curar os doentes, os “escrofulosos, flegmonosos,

tuberculosos, histéricos”. Como soberano que se encarrega da política acerca da vida, cabe-lhe cuidar a eugenia de seu reino.

Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se na tanatopolítica, tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote. (AGAMBEN, 2010, p. 119).

No estado totalitário, a decisão sobre a excepcionalidade não está vinculada a uma ameaça externa, mas tende a se converter em norma, como estrutura política fundamental. “Quando nosso tempo procurou dar uma localização visível permanente a este ilocalizável, o resultado foi o campo de concentração” (AGAMBEN, 2010, p. 26). Quando o estado de exceção é a lei, o campo é o espaço que se abre. Assim, como regra e lei, o estado de exceção se converteu em paradigma de governo, qualquer que ele seja. Edgardo Castro em *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência* (2012), reforça a vinculação proposta por Agamben entre estado de exceção e teoria da soberania. “Estado de exceção não é uma ditadura, nem constitucional nem inconstitucional, nem comissariada nem soberana; mas um espaço vazio de direito, uma zona de anomia” (CASTRO, 2012, p. 81 - 82).

É essa a reflexão que leva a compreender a aporia de Auschwitz, postulada por Agamben.

Por um lado, de fato, o que sucedeu nos campos apresenta-se aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inolvidável. Por outro lado, essa verdade é, exatamente na mesma medida inimaginável, a saber, irredutível aos elementos reais que a constituem. Fatos tão reais que, a respeito deles, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente seus elementos fáticos. Essa é a aporia de Auschwitz (AGAMBEN, 2008, p.8).

Agamben afirma que essa aporia se demonstra com maior força no testemunho. Representa o encontro de duas impossibilidades: o testemunho e sua linguagem. Dá testemunho o sobrevivente, pois aquele que cumpriu seu destino nos campos não pode fazê-lo. Mas o sobrevivente tampouco pode dar testemunho completo do acontecido; nenhuma língua possui as palavras apropriadas para tanto, pois não podem testemunhar a morte. Auschwitz é, assim, intestemunhável. Esta figura é o que Agamben chama de muçulmano, o prisioneiro sem esperança abandonado por seus companheiros: um cadáver vivo que marca o limite entre o humano e o não-humano. Não é tanto a dignidade da vida, mas a da morte, que foi negada nos campos. “O antigo poder soberano, que era um poder de fazer morrer ou

deixar viver, transforma-se, com o biopoder, em um poder de fazer viver e deixar morrer” (CASTRO, 2012, p. 92). O muçulmano é o limite desse poder.

Em *Macbett*, Candor é único que pode dar seu testemunho sobre a guerra. Como prisioneiro que lutou contra o soberano, antes de ser decapitado, ele fala sobre seu lugar na batalha e, sobretudo, na História. Apesar de não ter vivido a experiência de um campo de concentração, ele encena o discurso daquilo que não testemunhável: o vazio da guerra. Como revoltoso, ele o faz exatamente questionando o esvaziamento do discurso político, que ao estabelecer a lei, coloca imediatamente como inimigo e criminoso seu opositor.

Si j'avais été plus fort, j'aurais été votre souverain sacré. Vaincu, je **ne** suis **qu'**un lâche et un traître. Que **n'**ai-je gagné cette bataille ! C'est que l'Histoire, dans sa marche, **ne** l'a **pas** voulu. C'est l'Histoire qui a raison, objectivement. Je **ne** suis **qu'**un déchet historique. Au moins, que mon sort serve d'exemple à tous et à la postérité. **Ne** suivez **jamais que** les plus forts. Comment savoir qui est le plus fort, avant la bataille ? Que la plupart **ne** fassent **pas** de bataille. Que d'autres **ne** suivent **que** les gagnants. La logique des événements est seule valable. Il **ne** peut y avoir d'autre raison **que** la raison historique. Il **n'y** a **aucune** transcendance qui puisse l'infirmier. Je suis coupable. Notre révolte était cependant nécessaire, pour prouver à quel point j'étais criminel. Je suis heureux de mourir. Ma vie **ne** compte **pas**. Que mon corps et celui de tous ceux qui m'ont suivi servent à engraisser les champs, à faire pousser le blé, pour les moissons de l'avenir. Je suis l'exemple de ce qu'il **ne** faut **pas** faire.

Se eu tivesse sido mais forte, eu teria sido seu soberano sagrado. Vencido, **não passo de** um covarde e um traidor. Tivesse eu ganhado essa guerra! É que a História, em seu curso, **não** quis. É a História que tem razão, objetivamente. **Não** passo de um resíduo histórico. Ao menos, que meu destino sirva de exemplo a todos e à posteridade. **Não** deixem **nunca** de seguir apenas os mais fortes. Como saber quem é o mais forte, antes da batalha? Que a maioria **não** faça batalha. Que os outros **não** sigam além dos ganhadores. A lógica dos acontecimentos é a única válida. **Não** pode haver outra razão além da razão histórica. **Não** há **nenhuma** transcendência que poderia invalidá-la. Eu sou culpado. Nossa revolta era, no entanto, necessária, para provar a que ponto eu era criminoso. Eu estou feliz em morrer. Minha vida **não** conta. Que meu corpo e os de todos aqueles que me seguiram sirvam para adubar os campos, para fazer crescer o trigo, para as colheitas do futuro. Eu sou o exemplo daquilo que **não** se deve fazer.

(IONESCO, 2006, p. 142)

Esse é um dos momentos da peça em que aparece a “História”, com “h” maiúsculo. Ela é situada como sujeito ativo, que determina os vencedores e os perdedores – seus opositores – e que constrói a sua própria razão: “É que a História, em seu curso, não quis. É a História que tem razão, objetivamente”, “resíduo histórico”, “razão histórica”. Diante dessa História que determina os acontecimentos e contra a qual parece não se poder agir, Candor vai propor uma saída através do seu ritmo.

Na oitava das suas teses sobre o conceito da história (1994), Walter Benjamin afirma que a tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral e que precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. A proposta é originar um estado de exceção para lutar contra o fascismo, pois os adversários o enfrentam em nome do progresso, que é considerado norma histórica. A saída para a conceito de história que dá a ver o ritmo do discurso de Candor contra o progresso se dá pela inoperosidade. Esta se expressa pela negação, destacada em negrito no texto acima:

“ne l'a pas voulu”, “ne fassent pas de bataille”, “Il n'y a aucune”, “Ma vie ne compte pas”, “ce qu'il ne faut pas faire”. Em outros casos, a estrutura da negação aponta para a restrição como alternativa única, como por exemplo em: “je ne suis qu'un lâche”, “Je ne suis qu'un déchet”, “Ne suivez jamais que”, “Il ne peut y avoir d'autre raison que”. Assim, esse ritmo nega ou restringe, ambos apontando para a sua própria ironia: ele não será suficiente para mudar a concepção de história enquanto sujeito inexorável; outro Candor virá ocupar esse lugar futuramente na peça, esse ritmo será usado por outros. Antes, “História” só havia sido usada pelo soberano, que indica seu controle sobre o conceito e sua contradição: “face à História eterna e efêmera” (IONESCO, 2006, 139).

O rei Duncan, cansado diante do longo discurso, com voz doce – sublinham as rubricas –, questiona sua esposa se o discurso não é longo demais e não a chateia. E, sem esperar uma resposta efetiva, começa o massacre com as guilhotinas. Ele controla o discurso e é quem tem o direito de matar:

<p>DUNCAN, <i>d'une voix douce à Lady Duncan.</i> Ce discours est trop long ; Madame, ne vous ennuyez-vous pas ? Sans doute êtes-vous impatiente de voir la suite ? Non, non, il n'y aura pas de torture, de la mise à mort seulement. Cela vous déçoit ? Je vous ai réservé une surprise, chérie. Le spectacle sera plus copieux que vous ne le pensez. (<i>A tous :</i> ) Il est juste que les soldats qui ont servi Candor soient exécutés à sa suite. Ils ne sont pas très nombreux : cent trent-sept mille, ce n'est ni trop ni trop peu. Dépêchons-nous, il faut tout de même en finir avant la fin de la nuit.</p>	<p>DUNCAN, <i>com uma voz doce para Lady Duncan.</i> Este discurso é muito longo; Madame, a senhora não está se entediando? Sem dúvida você está impaciente para ver a continuação? Não, não, não haverá tortura, somente matança. Isso a decepciona? Eu lhe reservei uma surpresa, querida. O espetáculo será mais copioso do que você imagina. (<i>A todos:</i>) É justo que os soldados que serviram a Candor sejam executados depois dele. Eles não são muito numerosos: cento e trinta e sete mil, isso não é nem muito nem muito pouco. Apressemos-nos, é preciso de todo modo terminar antes do fim da noite.</p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 142)

Na peça, são feitos outros questionamentos sobre o arranjo do estado totalitário. No jantar para comemorar sua posse, Macbett vê uma foto de Duncan em lugar da sua, em um quadro que na realidade estava vazio, e os convidados aproveitam para questionar a falta de visão que por vezes acomete a soberania:

<p>TROISIÈME CONVIVE Vous voyez mal, Monseigneur. QUATRIÈME CONVIVE, <i>au premier.</i> L'accession au pouvoir entraîne-t-elle la myopie? PREMIER CONVIVE, <i>au quatrième.</i> Ce n'est pas une condition nécessaire. DEUXIÈME CONVIVE Mais cela arrive souvent.</p>	<p>TERCEIRO CONVIVA O senhor enxerga mal, Monsenhor. QUARTO CONVIVA, <i>ao primeiro.</i> A ascensão ao poder acarreta a miopia? PRIMEIRO CONVIVA, <i>ao quarto.</i> Não é uma condição essencial. SEGUNDO CONVIVA Mas acontece com frequência.</p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 191)

Uma ideia de generalização e de relativização marca a continuidade da cena na qual Duncan será morto, em que ele cura dezenas de doentes em sequência e em velocidade acelerada, ditada pelo anúncio do soberano: Próximo! Até que se aproximam Banco, Lady Duncan e Macbett, os assassinos. A mesma ideia aparece como perda de individualidade em outros momentos na peça e questiona a ideia de progresso. Macbett e Banco parecem ser um só personagem: as didascálias reforçam a semelhança física entre os dois, como vimos, em diversas passagens eles repetem exatamente mesmas falas, e Lady Duncan os confunde. Lady Duncan, por sua vez, metamorfoseia-se na primeira feiticeira e depois assume o papel de Lady Macbett, que volta a ser feiticeira, todas interpretadas por uma mesma atriz, mas nas didascálias elas são apresentadas como três personagens diferentes.

Algumas repetições demonstram a linguagem vazia, de um discurso coletivo e anônimo: “Minha nossa, que catástrofe”, gritam alguns personagens, ou “Assassino”, que repetido 19 vezes, ou ainda “arquiduque”, que é dito 16 vezes apenas no primeiro encontro de Macbett, Banco e Duncan, no início da peça. Há outras aparentes banalidades que esvaziam o valor da guerra e do poder, como quando um vendedor de limonada, que promete curar todos os tipos de males, surge no meio da guerra, em um momento de trégua, e acaba assassinado por um soldado sem razão alguma. Ou na cena em que Macbett e Banco não conseguem se encontrar para esclarecer o mal-entendido sobre o fato de Macbett levar todas as glórias da vitória, e cruza o palco um caçador de borboletas com um pequeno bigode preto.

Em *O reino e a Glória* (2011), Agamben discorre sobre o centro vazio da máquina governamental do Ocidente. Para ele, máquina é um dos sentidos de “dispositivo”, que, por sua vez, consiste na capacidade de produzir, controlar e determinar gestos, condutas e discursos. Dessa forma, a máquina governamental do Ocidente produz o político, e sua máquina antropológica produz o humano. A bipolaridade é característica das máquinas de Agamben: a antropológica conjuga os elementos de animalidade e humanidade, enquanto a governamental, de soberania e governo. É também atributo da máquina criar uma zona de indiscernibilidade, o que torna impossível distinguir de qual desses dois elementos articulados se trata. É por essa razão que o centro dessas máquinas é vazio. “O reino e a Glória conduz precisamente até o centro vazio da máquina governamental do Ocidente, até a *hetoimasia toû thrónou* (o trono vazio). Seus mecanismos não capturam nem uma substância nem um fazer, mas a inoperosidade” (CASTRO, 2012, p. 105).

*Macbett*, através do discurso da engrenagem do biopoder, conduz-nos até o trono vazio, confundindo o tempo todo soberania e governo. Vimos nesta seção como alguns dos ritmos gerais da peça apontam para esse discurso, que cerca a máquina do governo. Agora,

proponho passarmos à análise dos grandes ritmos que compõem a estrutura do poder no texto. Primeiro partindo do texto escrito (que nunca é isolado, pois que sempre traz junto a referência das encenações conhecidas), a oralidade nos conduzirá à identificação destes ritmos que organizam o discurso: Glamiss e Candor usam para convencer um ao outro e para rebelarem-se; Macbett e Banco para manter a ordem e a hierarquia; e o soberano usa para convencer seu povo e se apropriar da linguagem.

### 3.2.1.1 Ritmo do motim

O ritmo do motim é pelo qual falam os personagens Glamiss e Candor, que são os primeiros a entrar em cena. Em Shakespeare, os dois personagens são apenas citados, mas não aparecem. Ambos são barões e adentram o palco discutindo o absolutismo e os abusos do soberano, até que vão gradativamente se convencendo de ir à guerra contra ele. Uma primeira impressão possível do ritmo do discurso de Glamiss e Candor é de que eles são a fala de um só: eles falam num ritmo como se fossem uma única pessoa. Eles até poderiam ser apenas um, mas o motim, enquanto revolta popular, precisa contar com o comprometimento do outro, ele pede o envolvimento de mais de um. Então, o que as falas marcam é o apoio mútuo, acordado entre pelo menos dois, que se expressa num encadeamento fino.

Isso pode ser notado quando, desde o início, e em muitas passagens, eles repetem exatamente a fala um do outro:

GLAMISS, <i>se tournant vers Candor</i> . Bonjour, baron Candor.	GLAMISS, <i>virando-se para Candor</i> . Bom dia, barão Candor.
CANDOR, <i>se tournant vers Glamiss</i> . Bonjour, baron Glamiss.	CANDOR, <i>virando-se para Glamiss</i> . Bom dia, barão Glamiss.
GLAMISS Ecoutez-moi, Candor.	GLAMISS Escute-me, Candor.
CANDOR Ecoutez-moi, Glamiss.	CANDOR Escute-me, Glamiss.
GLAMISS Cela ne peut plus durer.	GLAMISS Isso não pode perdurar.
CANDOR Cela ne peut plus durer.	CANDOR Isso não pode perdurar.

(IONESCO, 2006, p. 117)

Ou quando as falas se completam, como se realmente uma pessoa apenas falasse:

GLAMISS, <i>ricanant</i> . Notre souverain... CANDOR, <i>de même</i> . Duncan, l'archiduc Duncan bien-aimé, ah, ah ! (...)	GLAMISS, <i>debochando</i> . Nosso soberano... CANDOR, <i>no mesmo tom</i> . Duncan, o arquiduque Duncan bem-amado, ha, ha! (...)
GLAMISS Il empiète sur mes terres, quand il chasse. CANDOR Pour les dépenses de l'Etat. GLAMISS Qu'il dit... CANDOR L'Etat, c'est lui.	GLAMISS Ele usurpa minhas terras quando caça. CANDOR Para as despesas do Estado. GLAMISS Diz ele... CANDOR O Estado, é ele.

(IONESCO, 2006, p. 117-118)

Em um dos rascunhos já bem desenvolvidos da peça, disponíveis no *Fundo Ionesco*, o dramaturgo apresenta a cena inicial de Glamiss e Candor muito parecida com o que ela é hoje. Contudo, Ionesco acrescenta um trecho da rubrica: “(...) de frente para o público; eles ficarão assim em pé por alguns momentos, depois um empregado virá instalar uma cadeira, sobre a qual Glamiss e Candor sentar-se-hão alternadamente; o empregado sairá logo após ter colocado a cadeira no lugar<sup>65</sup>” (FONDS IONESCO, pasta 116). Ao marcar um mesmo lugar de enunciação da fala, acentua-se a impressão de que se trata de um só personagem, ou que eles têm um mesmo lugar de fala.

Pois que o próprio discurso começa a revelar traços da individualidade deles, marcando a existência de um “eu”, de um outro “eu” e de outros:

GLAMISS Si d'autres acceptent... CANDOR Moi, je n'accepte pas. GLAMISS Je n'accepte pas non plus. CANDOR Ceux qui acceptent, ça les regarde.	GLAMISS Se outros aceitam... CANDOR Eu não aceito, não. GLAMISS Eu não aceito mais não. CANDOR Aqueles que aceitam, é problema deles.
---	--

(IONESCO, 2006, p. 118)

Aqui a engrenagem do ritmo dos dois personagens, que se parecem, dá a ver a possibilidade de surgimento de um motim. Enquanto barões, eles agem/falam como barões – na superfície, dizem o que se espera ouvir deles e, ao lado, sussurram o que acreditam precisar ser dito, buscando sustentação disso no discurso do outro. Eles precisam do outro para rebelarem-se, e precisam, através do discurso que diz em aparência, criar o mecanismo, a

<sup>65</sup> Tradução minha: “(...) face au public ; ils y resteront debout quelques moments, puis un serviteur ira installer une chaise, sur laquelle Glamiss et Candor s'assièrent alternativement ; le serviteur sortira tout de suite après avoir mis la chaise en place.”

engrenagem de captar se o outro – o mesmo na função que ocupa no sistema no poder – está de acordo com o texto que subjaz.

Assim, na tentativa de receber aprovação de sua intenção de motim, o ritmo de Glamiss e Candor como engrenagem é escancarado e aparece na retomada de palavras, sons e frases. A cada vez que é redita, soa como simples repetição, mas engendra um reforço do que foi proferido pelo outro e uma real possibilidade de motim. Indico um trecho, dentre os vários, que é exemplo disso, marcando as repetições com cores diferentes.

<p>GLAMISS Si d'autres <b>acceptent</b>...</p> <p>CANDOR Moi, je n'<b>accepte</b> pas.</p> <p>GLAMISS Je n'<b>accepte</b> pas non plus.</p> <p>CANDOR Ceux qui <b>acceptent</b>, ça les regarde.</p> <p>GLAMISS Il me demande des jeunes <b>gens</b>, pour l'<b>armée</b>.</p> <p>CANDOR Pour l'<b>armée</b> nationale.</p> <p>GLAMISS Cela ne peut que me <b>désarmer</b>.</p> <p>CANDOR Cela nous <b>désarme</b>.</p> <p>GLAMISS J'ai mes <b>gens</b>. J'ai mon <b>armée</b>. Ce sont mes propres hommes qu'il pourrait lancer <b>contre moi-même</b>.</p> <p>CANDOR Aussi <b>contre moi-même</b>.</p> <p>GLAMISS <b>Jamais</b> vu ça.</p> <p>CANDOR <b>Jamais, jamais</b> depuis que mes <b>ancêtres</b>...</p> <p>GLAMISS Que mes <b>ancêtres</b> aussi...</p> <p>CANDOR Avec tous ceux qui <u>fouillent</u> et qui <u>farfouillent</u> autour de lui.</p> <p>GLAMISS Qui s'<u>engraissent</u> avec la <u>sueur</u> de notre front.</p> <p>CANDOR Avec la <u>graisse</u> de nos volailles.</p> <p>GLAMISS De nos brebis.</p> <p>CANDOR De nos <b>cochons</b>.</p> <p>GLAMISS Le <b>cochon</b> !</p> <p>CANDOR De notre pain !</p> <p>GLAMISS Dix mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens... Qu'est-ce qu'il <b>en fait</b> ? Il ne peut pas tout manger. Le <b>reste</b> pourrit.</p> <p>CANDOR</p>	<p>GLAMISS Se outros <b>aceitam</b>...</p> <p>CANDOR Eu não <b>aceito</b>, não.</p> <p>GLAMISS Eu não <b>aceito</b> mais não.</p> <p>CANDOR Aqueles que <b>aceitam</b>, é problema deles.</p> <p>GLAMISS Ele me pede <b>gente</b> jovem, para a <b>armada</b>.</p> <p>CANDOR Para a <b>armada</b> nacional.</p> <p>GLAMISS Isso só pode me <b>desarmar</b>.</p> <p>CANDOR Isso nos <b>desarma</b>.</p> <p>GLAMISS Tenho minha <b>gente</b>. Tenho minha <b>armada</b>. São meus próprios homens que ele poderia lançar <b>contra mim mesmo</b>.</p> <p>CANDOR Também <b>contra mim mesmo</b>.</p> <p>GLAMISS <b>Nunca</b> vi isso.</p> <p>CANDOR <b>Nunca, nunca</b> desde que meus <b>ancestrais</b>...</p> <p>GLAMISS Que meus <b>ancestrais</b> também...</p> <p>CANDOR Com todos os que <u>fuçam</u> e que <u>escarafuncham</u> em torno dele.</p> <p>GLAMISS Que se <u>sustentam</u> com o <u>suor</u> de nossa frente.</p> <p>CANDOR Com o <u>sebo</u> de nossas galinhas.</p> <p>GLAMISS De nossas ovelhas.</p> <p>CANDOR De nossos <b>porcos</b>.</p> <p>GLAMISS Que <b>porco</b>!</p> <p>CANDOR De nosso pão!</p> <p>GLAMISS Dez mil galinhas, dez mil cavalos, dez mil juvenzinhos... O que <b>ele faz</b> disso? Ele não consegue comer tudo. O <b>resto</b> apodrece.</p> <p>CANDOR</p>
---	---

<p>Et mille jeunes filles. GLAMISS Nous savons bien ce qu'il <b>en fait</b>. CANDOR Qu'est-ce qu'on lui <b>doit</b> ? C'est lui qui nous <b>doit</b>. GLAMISS Bien <b>plus encore</b>. CANDOR Sans compter le <b>reste</b>. GLAMISS À <b>bas</b> Duncan! CANDOR À <b>bas</b> Duncan! GLAMISS Il ne vaut pas plus que nous. CANDOR Je le place <b>encore plus bas</b>. GLAMISS Il est même <b>au-dessous</b> du plus <b>bas</b>. CANDOR Bien <b>au-dessous</b>. GLAMISS <u>Ma mâchoire</u> éclate, rien que d'y penser. CANDOR <u>Ça me soulève</u> de rage.</p>	<p>E mil juvenzinhas. GLAMISS Nós sabemos bem o que <b>ele faz</b> com elas. CANDOR O que é que a gente <b>deve</b> a ele? É ele quem nos <b>deve</b>. GLAMISS Bem <b>mais ainda</b>. CANDOR Sem contar o <b>resto</b>. GLAMISS <b>Abaixo</b> Duncan! CANDOR <b>Abaixo</b> Duncan! GLAMISS Ele não vale mais que nós. CANDOR Eu o coloco <b>ainda mais embaixo</b>. GLAMISS Ele está mesmo <b>abaixo</b> do mais <b>baixo</b>. CANDOR Bem <b>abaixo</b>. GLAMISS <u>Minha mandíbula</u> arrebenta, só de pensar nisso. CANDOR Isso me <b>incita</b> de raiva.</p>
---	---

(IONESCO, 2006, p. 118)

Como a entonação e a prosódia fazem parte do ritmo, aponto também a engrenagem na repetição de sons, que aparecem sublinhadas. São muitas palavras com dois “l(s)” (fouillent, farfouillent, volailles, mille – quatro vezes – filles) duas palavras seguidas com “f” (fouillent e farfouillent), duas com “s” na resposta (s’engraissent e sueur) seguidas de “f” novamente (front). Aí segue jogo de engraiçasse com graisse, que está na frase seguinte. Essas repetições rítmicas, na mesma medida em que impõem uma dificuldade na pronúncia, quase como um trava-línguas, criam um caminho que interliga uma palavra à seguinte, tal como fossem um só. E assim, a frase, de revolta, sai quase que involuntariamente, guiada pelo som.

A tradução poética vai perceber e levar em conta que esse ritmo, ao ser traduzido, está além da estética, da retórica e do simples jogo e capacidade de manter a repetição e engrenagem de palavras. A poética está no movimento de sentido que se estabelece dentro do próprio discurso na língua de partida, que inclui os som e silêncios. Escolho aqui um exemplo de trecho que estava na passagem citada logo acima, com o adendo da opção de tradução para o inglês britânico por Charles Marowitz<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Documento disponível no Fonds Ionesco, na Bibliothèque National de France. Não havia data da tradução ou qualquer outra informação de referência bibliográfica da publicação.

Ionesco	Marina	Marowitz
GLAMISS Il ne vaut pas plus que nous. CANDOR Je le place encore plus bas. GLAMISS Il est même au-dessous du plus bas. CANDOR Bien au-dessous.	GLAMISS Ele não vale mais que nós. CANDOR Eu o coloco ainda mais embaixo. GLAMISS Ele está mesmo abaixo do mais baixo. CANDOR Bem abaixo.	GLAMISS He's no better than we are. CANDOR Worse if, anything. GLAMISS Much worse. CANDOR Much much worse.

Neste exemplo, nota-se que Marowitz escolheu traduzir o sentido do texto e em um inglês que parece não abrir suas fronteiras, em detrimento de traduzir o ritmo. Em “Worse if, anything”, a vírgula marca uma pausa, um silêncio, que não está no texto de partida. E mais, ele interrompe o ritmo que cria a engrenagem, não só entre as falas dos personagens, mas entre a sequência de palavras de cada frase. As frases seguintes também descontinuam o movimento circular pela repetição de palavras (que cria uma frase que causa estranheza em francês) e de complementação reafirmadora pelo outro personagem, que marca o motim. “Il est même au-dessous du plus bas” vira apenas “Much worse” e “bien au-dessous”, “much much worse”, apagando a estranheza da frase em inglês e sua reafirmação. A ideia de alguém estar abaixo, que traz a imagem de inferioridade assim como a de posição no espaço, é substituída apenas pela imagem de valor de inferioridade.

Na continuidade da cena, a elaboração de sentido pelo ritmo segue o jogo com as palavras retomadas. E em certa passagem, alternância de frases negativas e afirmativas:

GLAMISS Je dois dire qu'il s'en <b>fiche</b> . CANDOR N'est-ce pas qu'il s'en <b>fiche</b> ? GLAMISS Nous ne sommes pas <b>rien</b> . CANDOR Au contraire. GLAMISS Nous sommes quelque <b>chose</b> . CANDOR C'est-à-dire, pas des <b>choses</b> .	GLAMISS Devo dizer que ele está se <b>lixando</b> . CANDOR Não é que ele está se <b>lixando</b> ? GLAMISS Nós não somos <b>nada</b> . CANDOR Ao contrário. GLAMISS Nós somos alguma <b>coisa</b> . CANDOR Quer dizer, não somos <b>coisas</b> .
---	--

(IONESCO, 2006, p. 119)

Neste exemplo destaca-se o jogo entre a frase ser negativa e ela ser afirmativa pela gramática ou pelo sentido. A primeira, “Je dois dire qu'il s'en **fiche**”, é gramaticalmente afirmativa, contrastando com o sentido, que é negativo, aportado pelo verbo “se ficher”, maneira informal de dizer que não se importa. A segunda frase “N'est-ce pas qu'il s'en **fiche** ?” é interrogativa, com uma sentença que gramaticalmente se constrói com a negação, mas

para afirmar a frase anterior – a do verbo que nega valor, importância. Na frase seguinte, “Nous ne sommes pas **rien**”, Glamiss usa de uma sentença negativa concluída com palavra “rien”, negativa, mas que não retoma as frases anteriores. A quinta frase “Nous sommes quelque **chose**” é gramaticalmente afirmativa, acompanhada da dubiedade da expressão “quelque chose”, que poderia ser lida como “qualquer coisa” (sentido negativo) ou “alguma coisa” (sentido afirmativo, positivo). E a última sentença “C'est-à-dire, pas des **choses**” traz a estrutura da negação (“pas”), mas a vírgula poderia estar omitindo “nous ne sommes”, outra parte da negação, o que mantém o jogo de dubiedade da frase anterior, repetindo “choses”.

Quando Candor diz “au contraire”, na quarta frase, ele pede para que se diga o contrário do sentido do que havia sido dito na frase anterior, e efetivamente “rien” é substituído por “chose”. Entretanto, dentro de uma lógica do ritmo, ele pede também que Glamiss volte à alternância e ao outro lado do jogo, que foi perdido com a frase anterior, que não recuperou uma palavra da frase anterior. É como se Candor pedisse a Glamiss para não abandonar o ritmo que os faz serem quem eles são, não abandonar a cumplicidade entre eles que os levaria ao motim. Desse modo, uma tradução que abandonasse esses jogos que são gramaticais, estéticos, mas não apenas, pois dão as ver o sentido, não estaria preocupada em traduzir o ritmo.

Outro exemplo de escolha de tradução que se preocupa com o sentido, com o jogo de palavras, mas não enquanto retórica, apenas, mas sim com o ritmo, é o seguinte:

Ionesco	Marina	Marowitz
GLAMISS Nous ne voulons être les dupes de quiconque, surtout pas celles de Duncan. Ah, ah ! Notre souverain bien-aimé ! CANDOR Ni dupés, ni roulés. GLAMISS Ni roulés, ni dupés.	GLAMISS Não queremos ser os patos de quem quer que seja, sobretudo os de Duncan. Ha, ha! Nosso soberano bem-amado! CANDOR Nem patetas, nem marionetas. GLAMISS Nem marionetas, nem patetas.	GLAMISS We're nobody's fool – least of all Duncan's. Ha, beloved sovereign! CANDOR He won't lead me up the garden path or sell me down the river. GLAMISS Sell me up the river or lead me down the garden path.

(IONESCO, 2006, p. 19)

A tradução de Marowitz não mantém o ritmo em nenhum aspecto: nem de prosódia, nem rimas, nem comprimento das frases. A preocupação cega, ou surda, em corresponder com o sentido e passar uma impressão de naturalidade no inglês, levou-o a buscar uma expressão equivalente para “ni dupés, ni roulés” que a colocou em atitude estéril: não recupera o “dupe” (ou “fool”, opção da tradução) como faz o francês (“dupés”), não mantém a rima da dupla “dupés”, “roulés” e nem mesmo a imagem de sentido da palavra “dupe”.

Dupe vem do francês médio *duppe*, abreviatura de (*tête*) *d'uppe* (cabeça de poupa). *Poupa* é uma ave que se diz ser especialmente estúpida. Por isso a opção de tradução por “pateta”, que evoca o sentido de tolo, burro, besta, e que pode fazer também as vezes do verbo no particípio e encontra uma outra palavra, em rima, que se aproxima do sentido de “roulés” (“rouler”: enrolar, lograr, trapacear, etc.), “marionetas”. Mesmo sendo “marionetes” mais usual em português, aceita-se o uso de “marionetas”, palavra que funciona melhor enquanto rima, mesmo causando certa estranheza – já que o objetivo não é mesmo tornar obrigatoriamente natural em português, mas sim fazer ouvir o ritmo. Além de que “marionetas” é de origem francesa.

Quando entra Banco, parece romper-se o jogo de ritmo de Glamiss e Candor; torna-se um jogo do disfarce do próprio ritmo com outro ritmo, de uma conversa banal. Mas o ritmo, que soava apagado, foi apenas disfarçado, o que ficará evidente na sequência, com a entrada de Macbett. As palavras “rien”, “affaire”, “fidèle” e “admirons” serão retomadas no diálogo com Macbett.

Ainda com Banco:

<p>CANDOR Salut, Banco, <u>brave</u> général. GLAMISS Salut, Banco, grand capitaine. BANCO Salut, Glamiss ; salut, Candor. GLAMISS, à <i>Candor</i>. Ne lui disons <b>rien</b> de cette <b>affaire</b>. Il est <b>fidèle</b> à Duncan. (...) CANDOR Nous <b>admirons</b> votre <u>bravoure</u>.</p>	<p>CANDOR Salve, Banco, <u>bravo</u> general. GLAMISS Salve, Banco, grande capitão. BANCO Salve, Glamiss; salve, Candor. GLAMISS, a <i>Candor</i>. Não digamos <b>nada</b> desse <b>negócio</b>. Ele é <b>fiel</b> a Duncan. (...) CANDOR Nós <b>admiramos</b> sua <u>bravura</u>.</p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 120)

Aqui “bravoure” aparece se referindo, retomando, a palavra “brave”, usada pelos revoltosos para cumprimentar Banco. E, quando entra Macbett, são retomadas as mesmas palavras usadas com Banco e também a palavra usada para saudá-lo junto da relação de admiração.

<p>CANDOR, à <i>Glamiss</i>. Voici l'autre <b>fidèle</b> de l'archiduc. GLAMISS Salut, Macbett. CANDOR Salut, Macbett, je vous salue, gentilhomme <b>fidèle</b> et <u>vertueux</u>. (...) GLAMISS Salut, Macbett, grand général (<i>À Candor</i>) Qu'il ne se doute pas de cette <b>affaire</b>. Faisons mine de <b>rien</b>.</p>	<p>CANDOR, a <i>Glamiss</i>. Aí está o outro <b>fiel</b> ao arquiduque. GLAMISS Salve, Macbett. CANDOR Salve, Macbett, eu o saúdo, cavalheiro <b>fiel</b> e <u>virtuoso</u>. (...) GLAMISS Olá, Macbett, grande general. (<i>A Candor</i>;) Que ele não desconfie de nosso <b>negócio</b>. Vamos fingir estar fazendo <b>nada</b>.</p>
---	--

CANDOR, à <i>Macbett</i> . Glamiss et moi nous <b>admirons</b> votre <u>fidélité</u> , votre <u>loyauté</u> vis-à-vis de notre souverain bien-aimé, l'archiduc Duncan.	CANDOR, à <i>Macbett</i> . Glamiss e eu <b>admiramos</b> sua <u>fidelidade</u> , sua <u>lealdade</u> em face de nosso soberano bem-amado, o arquiduque Duncan.
---	---

(IONESCO, 2006, p. 121)

O que sabemos de Banco pela repetição, retomada de palavras é que ele é bravo, corajoso (dupla: “brave”, “bravoure”). E o que se passa a esperar de Macbett é sua fidelidade (dupla: “fidèle”, “fidélité”). O modo de significar, para além do sentido individual de cada palavra, pelo ritmo, antecipa sentidos sobre os personagens que aparecem em cena pela primeira vez: Banco será bravo, e Macbett, fiel.

É também importante notar que, na repetição da mesma palavra para identificar Banco e Macbett, “fidèle”, fica escancarado o tom irônico que usam Glamiss e Candor: nós conhecemos o que eles dizem pelas costas de seus colegas, sabemos da piscadela de fingimento e estamos a par de sua intenção de motim. Muitos de nós se lembram também da trajetória ou da fama de Macbeth de Shakespeare. Assim, a repetição torna a investida ainda mais irônica e agrega ao modo de significar: seria Macbett de Ionesco também um traidor, um falso fiel?

A criação de sentidos segue, quando notamos que à dupla “fidèle – fidélité”, acrescentou-se outra: “vertueux – loyauté”, que propõe a relação entre virtuosidade e lealdade. Macbett, que teria como atributo central a fidelidade, tem também a lealdade como sua virtude. E nós, que já conhecemos o personagem, perguntamo-nos como ele agirá; será ele capaz de manter tal virtuosidade? “Não deveria eu ser fiel e leal? Eu não jurei servi-lo?”<sup>67</sup> (IONESCO, 2006, p. 121). A afirmação veio em forma de pergunta.

Em inúmeras outras cenas, Macbett e Banco refirmam a fidelidade como seu valor. Por exemplo, antes das execuções dos revoltosos, vencidos na guerra, Macbett diz: “Eu lhe sou fiel, Senhor. Sou pura fidelidade. Eu nasci fiel à sua pessoa como o cavalo ou o cachorro nascem fiéis a seus donos<sup>68</sup>” (IONESCO, 2006, p. 140). E na continuidade da mesma cena, quando o soberano Duncan diz que seus fiéis Macbett e Banco vão herdar os títulos e as terras dos traidores Glamiss e Candor, a fidelidade aparece mais uma vez, envolta na engrenagem das retomadas e repetições exatas das mesmas frases: eles falam como se espera de sua função e como lhes cabe na hierarquia (falaremos melhor da função destes personagens adiante):

<sup>67</sup> “Ne devrais-je point être fidèle et loyal ? Ne lui ai-je point juré de le servir ?”

<sup>68</sup> “Je vous suis fidèle, Seigneur. Je ne suis que fidélité. Je suis né fidèle à votre personne comme le cheval ou le chien naissent fidèles à leurs maîtres”

<p>MACBETT, à Duncan. Je vous remercie, Monseigneur. BANCO, à Duncan. Je vous remercie, Monseigneur. MACBETT, à Duncan. Nous vous aurions été <b>fidèles</b>... BANCO, à Duncan. Nous vous aurions été <b>fidèles</b>... MACBETT Même sans la récompense. BANCO Même sans la récompense. MACBETT Vous servir nous suffit. BANCO Vous servir nous suffit. MACBETT Mais votre générosité comble notre rapacité. BANCO Nous vous remercions de toute notre âme... MACBETT et BANCO, <i>en même temps, l'un sortant son épée, l'autre brandissant sa hache...</i> ... de toute notre âme qui se ferait damner pour Votre Gracieuse Altesse.</p>	<p>MACBETT, a Duncan. Eu lhe agradeço, Monsenhor. BANCO, a Duncan. Eu lhe agradeço, Monsenhor. MACBETT, a Duncan. Nós lhe teríamos sido <b>fiéis</b>... BANCO, a Duncan. Nós lhe teríamos sido <b>fiéis</b>... MACBETT Mesmo sem a recompensa. BANCO Mesmo sem a recompensa. MACBETT Servir-lhe nos basta. BANCO Servir-lhe nos basta. MACBETT Mas sua generosidade honra nossa ambição. BANCO Nós lhe agradecemos de toda nossa alma... MACBETT e BANCO, <i>ao mesmo tempo, um tirando sua espada, outro brandindo seu machado...</i> ...de toda nossa alma que se deixaria amaldiçoar por Vossa Graciosa Alteza.</p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 140 - 141)

Assim, após a primeira visita das feiticeiras, a dúvida estava plantada e Banco começa a se questionar sobre as virtudes de Macbett, fiel e leal, caso se concretizem as profecias anunciadas. Neste momento ele recupera as três palavras que Glamiss e Candor lançaram em seu discurso, associando-as a Macbett.

<p>BANCO Dois-je ne faire confiance à personne et me méfier de mon frère ? De mon chien le plus <b>fidèle</b> et du vin que je bois ? De l'air que je respire ? Non, non. Je connais trop Macbett pour ne pas être sûr de sa <b>loyauté</b> et de sa <b>vertu</b>.</p>	<p>BANCO Devo não confiar em ninguém e desconfiar de meu irmão? De meu cachorro mais <b>fiel</b> e do vinho que bebo? Do ar que respiro? Não, não. Eu conheço demais Macbett para não estar certo de sua <b>lealdade</b> e de sua <b>virtude</b>.</p>
--	---

(IONESCO, 2006, p. 153)

Logo em seguida ao assassinato de Duncan, Banco, acometido de remorso, questiona a virtude de Macbett.

<p>BANCO C'est vrai, Macbett m'a fait des promesses. Il m'a dit que je serai son vizir. Mais est-ce qu'il tient ce qu'il promet ? J'en doute. N'avait-il pas promis <b>fidélité</b> à Duncan? Il le tue.</p>	<p>BANCO É verdade, Macbett me fez promessas. Ele me disse que eu serei seu vizir. Mas será que ele cumpre o que promete? Tenho dúvidas. Não havia ele prometido <b>fidélidade</b> a Duncan? Ele o mata.</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 183 - 184)

Macbett também mata Banco, seu grande amigo e para o qual jurou igualmente ser fiel, para garantir sua soberania, mas se questiona sobre o andar dos acontecimentos durante o jantar de celebração de seu casamento com Lady Duncan (agora Lady Macbett):

MACBETT Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements. J'étais heureux du temps où je servais <b>fidèlement</b> Duncan. Je n'avais pas de soucis.	MACBETT Reinar, reinar, são os acontecimentos que reinam sobre o homem, não o homem sobre os acontecimentos. Eu era feliz no tempo em que servia <b>fielmente</b> Duncan. Eu não tinha problemas.
---	--

(IONESCO, 2006, p. 190)

Na cena que marca o fim da real possibilidade de possuir Lady Duncan – desejo que convenceu Macbett a agir, matar e, por fim, cumprir o destino –, ela revela que na verdade nunca o quis e afirma ter-se, ao contrário dele, mantido fiel ao seu marido morto.

LADY MACBETT <i>ou</i> LADY DUNCAN Bien-aimée ou non, je suis votre souveraine. Mais je ne suis pas Lady Macbett. Je suis Lady Duncan, la veuve malheureuse mais <b>fidèle</b> de notre souverain légitime, l'archiduc Duncan.	LADY MACBETT <i>ou</i> LADY DUNCAN Bem-amada ou não, eu sou sua soberana. Mas não sou Lady Macbett. Eu sou Lady Duncan, a viúva miserável mais fiel de nosso soberano legítimo, o arquiduque Duncan.
---	---

(IONESCO, 2006, p. 197)

Após cada grande acontecimento que faz avançar a narrativa e Macbett seguir sua escalada em direção ao poder, aparece a fidelidade, grande virtude anunciada já na primeira cena, afirmada ou esvaindo-se. E são esses os valores que as feiticeiras vão usar para convencer Macbett a trair Duncan, o que será abordado no próximo ato.

Para o soberano Duncan e sua esposa, Lady Duncan, também é apresentada uma dupla relação de palavras na cena de abertura da peça, com Glamiss e Candor:

MACBETT (...) Notre souverain est <u>bon</u> , il est <u>loyal</u> . Son épouse, notre souveraine, l'archiduchesse, est aussi <u>bonne</u> que <u>belle</u> . (...)	MACBETT (...) Nosso soberano é <u>bom</u> , ele é <u>leal</u> . Sua esposa, nossa soberana, a arquiduquesa, é tão <u>bondosa</u> quanto <u>bela</u> .
--	--

(IONESCO, 2006, p. 121)

Aqui a lealdade é relacionada à bondade (“bon – loyal”). Nesta passagem, a sequência de relação de valores admiráveis é usada para apresentar um novo personagem, Lady Duncan. Ao se falar dela, a bondade está ligada à beleza (“bonne – belle”), o que também antecipa um dos motes centrais da peça: a beleza de Lady Duncan e seu poder de sedução serão o golpe final que convencerá Macbett a deixar de ser fiel a seu soberano. Novamente aparece a poética e não uma escolha de palavras pelo seu sentido puro, o que não há, mas sim, ação do ritmo que produz significância.

Ao justificar que o reconhecimento que recebe do soberano o satisfaz, Macbett diz que “A bondade de nosso senhor Duncan é legendária, ele quer o bem do povo<sup>69</sup>” (IONESCO, 2006, p. 121). A ironia e o apoio mútuo entre Glamiss e Candor levam Macbett a usar do

<sup>69</sup> “La bonté de notre seigneur Duncan est légendaire, il veut le bien du peuple.”

mesmo artifício e retomar as palavras: “Isso não é apenas lenda. Nosso soberano é bom, ele é **leal**<sup>70</sup>” (IONESCO, 2006, p. 121). Será ele um dia também revoltoso? E a contradição de Duncan também acaba por ser criada; os personagens revoltosos destroem sua imagem, enquanto Macbett, e também Banco, a defendem.

Há uma breve suspensão na ironia do discurso de bondade, lealdade e fidelidade do soberano até que, questionado por Macbett (“Ne devrais-je point être fidèle et loyal ? Ne lui ai-je point juré de le servir ?” (IONESCO, 2006, p. 121), Glamiss recua e em seguida recorre à estratégia de Candor de solicitar o contrário: “Ce n'est pas ce que nous voulions dire. Bien **au contraire** ; vous avez tout à fait raison. Nous vous félicitons.” (IONESCO, 2006, p. 121) Glamiss pede novamente que ele e Candor não percam a cumplicidade do jogo que os faz serem quem são, e marca o posicionamento do motim, da oposição que estes personagens representam contra o poder estabelecido. Por outro lado, Macbett também indica, adiantando ser o militar em favor do soberano, que tem por função garantir a ordem através da força, de sua espada: “Eu levantaria minha espada contra quem quer que sustentasse o contrário<sup>71</sup>” (IONESCO, 2006, p. 122). Já está anunciado em seu discurso, o contrário será contido através da guerra, de violência. É também uma retomada do que Glamiss havia proposto, ele também garantidor do poder estabelecido: “Eu coloco minha espada a serviço de meu soberano<sup>72</sup>” (IONESCO, 2006, p. 120). São indícios do ritmo do discurso deste outro par de personagens: aqueles que falam para assegurar a soberania do senhor.

No breve final de cena que se segue, Candor aparece um pouco desestabilizado com a certeza de lealdade apresentada por Macbett, mas o jogo da engrenagem continua, com Glamiss firme para garanti-lo:

<p>GLAMISS Vous n'allez pas vous dégonfler. CANDOR Euh... Je ne le <b>pense</b> pas. GLAMISS, <i>faisant mine de sortir son épée</i>. N'y <b>pensez</b> pas surtout. CANDOR Non je n'y <b>pense</b> pas. Je n'y <b>pense</b> pas, je vous assure. Mais oui, mais oui. Mais oui, vous pouvez compter sur moi. Mais oui, mais oui, mais oui.</p>	<p>GLAMISS Você não vai desanimar. CANDOR Ah!... Eu <b>penso</b> que não. GLAMISS, <i> fingindo tirar sua espada</i>. Nem <b>pense</b> nisso. CANDOR Não, eu não <b>penso</b>. Eu não <b>penso</b> nisso, eu lhe garanto. Mas sim, mas sim. Mas sim, você pode contar comigo. Mas sim, mas sim, mas sim.</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 122)

E a certeza do motim acaba vencendo e finalizando a cena, com a repetição derradeira:

<sup>70</sup> “Ce n'est pas seulement de la légende. Notre souverain est bon, il est **loyal**.”

<sup>71</sup> “Je tirerais mon épée contre quiconque soutiendrait le contraire”

<sup>72</sup> “Je mets mon épée au service de mon souverain.”

<p>GLAMISS, à <i>Candor</i>.          Jurons d'avoir une confiance totale l'un dans l'autre.          (<i>Candor et Glamiss tirent leurs épées et se saluent.</i>)          J'ai confiance en vous et je jure sur mon épée d'avoir          envers vous la plus pure loyauté.          CANDOR          J'ai confiance en vous et je jure sur mon épée d'avoir          envers vous la plus pure loyauté.</p>	<p>GLAMISS, a <i>Candor</i>.          Juremos ter confiança total um no outro. (<i>Candor e          Glamiss tiram suas espadas e se saúdam.</i>) Eu confio          em você e juro sobre minha espada a mais pura          lealdade.          CANDOR          Eu confio em você e juro sobre minha espada a mais          pura lealdade.</p>
--	---

(IONESCO, 2006, p. 123)

Essa é a única cena desses dois personagens e seu ritmo – Glamiss morrerá sem voltar ao palco, e Candor terá seu momento de brilhar logo antes de ser guilhotinado –, mas ela tem enorme importância por várias razões. Uma delas é que inauguram o discurso geral da peça, da engrenagem do poder, que seguirá se inscrevendo nas outras cenas. Outra é que Macbett e Banco vão assumir o mesmo discurso no momento em que se determinarem ao motim. Ainda outra é a possibilidade de entender que Glamiss e Candor, abrindo *Macbett*, fazem o papel das feiticeiras da cena inicial de Shakespeare, que estreavam o palco em *Macbeth*, mas em Ionesco aparecem apenas mais adiante. Através do ritmo de seu discurso e de seu modo de significar, com as retomadas e repetições de palavras, Glamiss e Candor acabam por lançar profecias, antecipações de significância, para os outros personagens, o que nos faz compreender que a aleatoriedade não é assim tão aleatória na poética.

### 3.2.1.2 Ritmo da hierarquia

Macbett e Banco, os dois generais do soberano, são muito parecidos: mesmo traje, mesma barba, segundo o que propõe a rubrica<sup>73</sup>. Nas cenas iniciais, eles não aparecem juntos no palco, um vem sempre em seguida do outro, ambos entrando por um mesmo lado e saindo pelo outro, sempre. Eles compartilharão o palco apenas na cena em que os milhares de revoltosos contra Duncan são guilhotinados. De qualquer forma, nesta passagem, Banco, que faz o papel de carrasco, porta um capuz que lhe esconde a cabeça. No início da cena seguinte, que é o primeiro encontro com as feiticeiras, Macbett e Banco conversam pessoalmente no palco pela primeira vez, mas em seguida se separam para procurar um carro que os possa salvar da tormenta. Os personagens vivem a sina que anuncia a Segunda Feiticeira ao final

<sup>73</sup> “*Macbett sort par le fond. Macbett e Banco se ressemblent. Même costume, même barbe.*” (IONESCO, 2006, p. 128)

desta mesma cena: “Quando Macbett e Banco não estão juntos, eles estão sempre um após o outro. Ou melhor, eles se procuram<sup>74</sup>” (IONESCO, 2006, p. 148).

Mais tarde, na segunda cena em que os dois conversam pessoalmente – quando se convencem a derrubar o soberano –, Macbett também admite a sua relação com Banco: “Em todo caso, eu estou feliz de poder conversar com você, depois de tanto tempo que corremos um atrás do outro. Como o cachorro atrás do seu rabo ou o diabo atrás da sua sombra<sup>75</sup>” (IONESCO, 2006, p. 170)

Lady Duncan, quando conhece Banco, confunde-o com Macbett. Em seguida, quando encontra Macbett, ela admite sua confusão:

LADY DUNCAN

A lembrança que tinha de sua imagem era diferente. O senhor não se parece tanto consigo.

MACBETT

Quando estou cansado, meus traços mudam e, de fato, não pareço mais comigo mesmo. Me tomam pelo meu próprio sócia. Às vezes pelo sócia de Banco.

LADY DUNCAN, a Macbett.

O senhor deve se cansar com frequência e muito<sup>76</sup>. (IONESCO, 2006, p. 137)

Assim, é dito de diversas maneiras na peça que os dois personagens se parecem, ou são quase o mesmo, como Glamiss e Candor. A forte noção de semelhança (“*ressemblance*”) na peça começa a se configurar. No trecho acima a palavra “*ressembler*” aparece duas vezes. E ela volta em diversos outros contextos.

Em outros casos, a palavra aparece como reforço da tentativa de Macbett de se parecer com seus soberanos:

CANDOR

Estamos convencidos, absolutamente convencidos de que Duncan é um soberano ainda mais virtuoso do que todos os outros soberanos.

GLAMISS

Ele é a própria virtude.

MACBETT

Me esforço para parecer a esse modelo. Eu tento ser corajoso, virtuoso, leal e bom como ele.

GLAMISS

Isso não deve ser fácil.

CANDOR

<sup>74</sup> “Quand Macbett et Banco ne sont pas ensemble, ils sont toujours l'un à la suite de l'autre. Ou bien ils se cherchent.”

<sup>75</sup> “En tout cas, je suis heureux d'avoir pu m'entretenir avec vous, depuis le temps que nous courons l'un après l'autre. Comme le chien après sa queue ou le diable après son ombre.”

<sup>76</sup> “LADY DUNCAN

Le souvenir que je gardais de votre image était différent. Vous ne vous **ressemblez** pas tellement.

MACBETT

Quand je suis fatigué, mes traits changent et, en effet, je ne **ressemble** plus à moi-même. On me prend pour mon propre sosie. Quelquefois pour celui de Banco.

LADY DUNCAN, à Macbett.

Vous devez vous fatiguer souvent et beaucoup.”

De fato, ele é também muito, muito bom.

GLAMISS

E Lady Duncan é muito bela.

MACBETT

Eu tento **parecer-lhe**. Senhores, eu vos saúdo<sup>77</sup>. (IONESCO, 2006, p. 122)

Ou ainda mais, com a imagem de soberania.

SEGUNDO CONVIVA

Não é o de Duncan que foi colocado no lugar do seu, é o seu que foi colocado no lugar do retrato de Duncan!

MACBETT

**Parece** com o dele, no entanto<sup>78</sup>. (IONESCO, 2006, p. 190)

MACBETT

(...) Sentemos, meus amigos. Um pouco de vinho vai aclarar meu espírito. Que se **pareça** com Duncan ou comigo mesmo, vamos dar sumiço nesse quadro.

MACBETT<sup>79</sup>. (IONESCO, 2006, p. 191)

*Os três personagens se afastam uns dos outros. Lady Duncan fica perto do corpo, que ela contempla.*

LADY DUNCAN

Apesar de tudo, era meu marido. Morto, ele **parece** meu pai. Eu não gostava do meu pai<sup>80</sup>. (IONESCO, 2006, p. 180)

Na aparência, o ritmo daqueles que agem pela manutenção do poder, da soberania, é quase metrificado, cadenciado (como uma marcha de soldado ou trote de cavalo), com uma mesma extensão aproximada da maioria das frases – com a pausa dada com as pontuações diversas, como ponto final e vírgula, mas também com a respiração e entonação. Transmite

<sup>77</sup> "CANDOR

Nous sommes convaincus, absolument convaincus que Duncan est un souverain encore plus vertueux que tous les autres souverains.

GLAMISS

Il est la vertu même.

MACBETT

Je tâche de **ressembler** à ce modèle. J'essaye d'être courageux, vertueux, loyal et bon comme lui.

GLAMISS

Ça ne doit pas être facile.

CANDOR

En effet, il est aussi très, très bon.

GLAMISS

Et Lady Duncan est très belle.

MACBETT

J'essaye de lui **ressembler**. Messieurs, je vous salue."

<sup>78</sup> "DEUXIÈME CONVIVE

Ce n'est pas celui de Duncan qu'on a mis à la place du vôtre, c'est le vôtre qu'on a mis à la place du portrait de Duncan !

MACBETT

Il lui **ressemble**, pourtant."

<sup>79</sup> "(...) Asseyons-nous, mes amis. Un peu de vin va éclaircir mes esprits. Qu'il **ressemble** à Duncan ou à moi-même, brisons ce tableau."

<sup>80</sup> "Les trois personnages s'écartent les uns des autres. Lady Duncan reste près du corps, qu'elle contemple.

LADY DUNCAN

C'était tout de même mon mari. Mort, il **ressemble** à mon père. Je n'aimais pas mon père."

uma noção de engrenagem da morte, com a contagem em progressão crescente: “des douzaines et des douzaines”, “Douze douzaines”, “des centaines et des centaines”, “milliers”, “dizaines de milliers”, “centaines de milliers”, “Des millions”, “Des dizaines de millions”. É a imagem mesma do genocídio, o assassinato que se alastra.

<p>MACBETT La <u>lame</u> de <u>mon</u> épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des <b>douzaines</b> et des <b>douzaines</b>, de <u>ma</u> propre <u>main</u>. <b>Douze douzaines</b> d'<u>officiers</u> et de <u>soldats</u> qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des <b>centaines</b> et des <b>centaines</b>, par des pelotons d'exécution. Des <b>milliers</b> d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les <u>forêts</u> où ils s'étaient <u>réfugiés</u> et que j'ai fait incendier. Des <b>dizaines de milliers</b>, <u>hommes</u>, <u>femmes</u> et <u>enfants</u>, sont morts étouffés dans des caves, sous les décombres de leurs maisons que j'avais fait sauter. Des <b>centaines de milliers</b> sont morts noyés dans la Manche que, <u>pris de peur</u>, ils voulaient traverser. Des <b>millions</b> sont morts d'épouvante ou se sont suicidés. Des <b>dizaines de millions</b> d'autres sont morts de <u>colère</u>, d'<u>apoplexie</u> ou de <u>tristesse</u>. (...)</p>	<p>MACBETT A <u>lâmina</u> de <u>minha</u> espada está toda vermelha de sangue. Matei <b>dúzias</b> e <b>dúzias</b>, com <u>minhas</u> próprias <u>mãos</u>. <b>Doze dúzias</b> de <u>oficiais</u> e de <u>soldados</u> que não me haviam feito nada. Eu mandei fuzilar outros, <b>centenas</b> e <b>centenas</b>, pelos pelotões de execução. <b>Milhares</b> de outros estão mortos, queimados vivos, nas <u>florestas</u> onde eles estavam refugiados e que mandei incendiar. <b>Dezenas de milhares</b>, <u>homens</u>, <u>mulheres</u> e <u>crianças</u>, estão mortos asfixiados em cavernas, sob os escombros de suas casas, que eu mandei explodir. <b>Centenas de milhares</b> estão mortos afogados no Canal da Mancha que, <u>tomados de medo</u>, eles queriam atravessar. <b>Milhões</b> estão mortos de pavor ou se suicidaram. <b>Dezenas de milhões</b> de outros estão mortos de <u>raiva</u>, de <u>apoplexia</u> ou de <u>tristeza</u>. (...)</p>
---	---

(IUNESCO, 2006, p. 128-129).

A mesma ideia aparece também nas enumerações: “d'officiers et de soldats”, “hommes, femmes et enfants”, “colère, d'apoplexie ou de tristesse”. Este ritmo é assertivo, faz encadeamentos de sons, palavras como que se unem a outras por uma identidade sonora: “La lame de mon épée”, “ma propre main”, “forêts où ils s'étaient réfugiés”, “pris de peur”. Não pode haver falhas ou hesitações no ritmo daquele que ocupa a função de manter a hierarquia.

O uso recorrente por Macbett da estrutura “faire + verbo” (“J'en ai fait fusiller...”, “J'ai fait incendier...”, “J'ai fait sauter”) revela a tentativa de se eximir da responsabilidade de ter matado tantas pessoas que nada fizeram. Essa tentativa volta, ainda mais explícita no final da peça, na cena do jantar das bodas, em que o espectro de Duncan aparece, e Macbett discursa: “(...) Não volte mais até que você seja perdoado pelos milhares de guerreiros que eu matei em seu nome, e que eles mesmos sejam perdoados pelas milhares de mulheres que eles estupraram, pelas milhares de crianças e de bravos trabalhadores que eles mataram<sup>81</sup>” (IUNESCO, 2006, p. 194). Entretanto, neste momento o soberano é ele e carrega o peso de ter matado também seu antecessor. A tradução ouve esse ritmo e escolhe traduzi-lo, por isso elege como tradução de “faire + verbo” a estrutura “mandar + verbo”, que mantém a tentativa

<sup>81</sup> “(...) Ne reviens plus, avant que tu ne sois pardonné par les milliers de guerriers que j'ai tués en ton nom, et qu'ils ne soient eux-mêmes pardonnés par les milliers de femmes qu'ils ont violées, par les milliers d'enfants et de braves laboureurs qu'ils ont tués.”

de imparcialidade dos generais diante do horror do massacre. As pausas, como parte do ritmo, também são mantidas na tradução, bem como os encadeamentos sonoros e a prosódia.

A imagem da multiplicação da morte segue sendo evocada na continuidade do monólogo: não há terra suficiente para enterrar os corpos, nem abutres para consumi-los, toda a água foi bebida pelos cadáveres. Sobram corpos, o restante falta. Também sobra sangue: “Se o sabre os decapita, de suas gargantas jorram, como de fontes, tonéis de sangue, nos quais se afogam também meus soldados<sup>82</sup>” (IONESCO, 2006, p. 127). Partes, membros dos cadáveres, também se multiplicam e criam vida: “Imaginem, ainda há alguns, e que batalham<sup>83</sup>” (IONESCO, 2006, p. 127), “Os braços separados do corpo continuam a brandir a espada ou disparam ainda com a pistola. Os pés arrancados nos chutam o traseiro<sup>84</sup>” (IONESCO, 2006, p. 127).

<p>Il n'y a plus assez de terre pour ensevelir les gens. Les corps gras des noyés ont bu toute l'eau des lacs dans lesquels ils s'étaient jetés. Il n'y a plus d'eau. Pas assez de vautours pour nous débarrasser de ces cadavres. Imaginez-vous, il en reste encore, et qui se battent. Il faut en finir. Si le sabre les étête, de leurs gorges jaillissent, comme de fontaines, des tonnes de sang, dans lesquelles se noient aussi mes soldats. Par bataillons par brigades, par divisions, par corps d'armées, avec leur chefs, en commençant par les généraux de brigade, puis, suivant la voie hiérarchique, les généraux de division, les généraux à quatre étoiles, les maréchaux, les tête coupées de nos ennemis nous crachent dessus et nous insultent. Les bras séparés du corps continuent de brandir l'épée ou tirent encore au pistolet. Les pieds arrachés nous bottent le cul. (...)</p>	<p>Não há mais terra suficiente para sepultar as pessoas. Os corpos obesos dos afogados beberam toda a água dos lagos nos quais eles se lançaram. Não há mais água. Nem abutres suficientes para nos livrar desses cadáveres. Imaginem, ainda restam alguns, e que continuam lutando. É preciso parar. Se o sabre os decapita, de suas gargantas jorram, como de fontes, tonéis de sangue, nos quais se afogam também meus soldados. Por batalhões, por brigadas, por divisões, por corpos de armadas, com seus chefes, começando pelos generais de brigada, depois, seguindo a linha hierárquica, os generais de divisão, os generais de quatro estrelas, os marechais, as cabeças cortadas de nossos inimigos cospem em nós e nos insultam. Os braços separados do corpo continuam a brandir a espada ou disparam ainda com a pistola. Os pés arrancados nos chutam o traseiro. (...)</p>
--	---

(IONESCO, 2006, p. 127)

Na sequência deste mesmo monólogo, a palavra “raison” aparece duas vezes, como tentativa de convencer a si mesmo: “J'ai eu raison, je le pense”, na primeira como dúvida, uma única hesitação, e “Oui, nous avons raison”, confirmando e recuperando a assertividade. A última frase, antes de se dirigir ao ordenança, marca o que significa para um personagem que ocupa essa função hierárquica: “um passatempo”. Aparece também a escolha de termos do exército, como “rangs serrés”.

<sup>82</sup> “Si le sabre les étête, de leurs gorges jaillissent, comme de fontaines, des tonnes de sang, dans lesquelles se noient aussi mes soldats”

<sup>83</sup> “Imaginez-vous, il en reste encore, et qui se battent”, “les tête coupées de nos ennemis nous crachent dessus et nous insultent”

<sup>84</sup> “Les bras séparés du corps continuent de brandir l'épée ou tirent encore au pistolet. Les pieds arrachés nous bottent le cul.”

<p>Bien entendu, c'était des traîtres. Des ennemis du pays. Et de notre souverain bien-aimé, Duncan, l'archiduc; que Dieu le garde. Ils voulaient le renverser. Avec l'aide de soldats étrangers. <u>J'ai eu raison, je le pense.</u> Dans l'ivresse de la bagarre, on tape souvent à tort et à travers. J'espère ne pas avoir tué par erreur des amis. Nous combattions en rangs serrés, j'espère que je ne leur ai pas écrasé les orteils. <u>Oui, nous avons raison.</u> Je viens me reposer sur cette pierre. J'ai quand même un petit peu la nausée. J'ai laissé Macbett tout seul commander l'armée. Après, j'irai le relayer. C'est curieux, malgré l'effort, je n'ai pas trop faim. (<i>Il sort un gros mouchoir de sa poche, s'éponge le front et le visage.</i>) J'ai frappé un peu trop fort. J'en ai mal au poignet. Rien de foulé, heureusement. Ça fait du bien, une récréation.</p>	<p>É claro, eram traidores. Inimigos do país. E de nosso soberano bem-amado, Duncan, o arquiduque; que Deus o guarde. Eles queriam derrubá-lo. Com a ajuda de soldados estrangeiros. <u>Eu tive razão, eu creio.</u> Na embriaguez do tumulto, nós batemos muitas vezes a torto e a direito. Eu espero não ter matado amigos por engano. Nós combatíamos em linhas cerradas, espero que não lhes tenha esmagado os dedos dos pés. <u>Sim, nós temos razão.</u> Venho descansar sobre esta pedra. Estou até mesmo com um pouco de náusea. Deixei Macbett comandar sozinho a armada. Depois, eu irei substituí-lo. É curioso, apesar do esforço, eu não tenho tanta fome. (<i>Tira um grande lenço de seu bolso, enxuga a testa e o rosto.</i>) Bati um pouco forte demais. Tenho dor no punho. Não está torcido, felizmente. Isso faz bem, um passatempo.</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 127-128)

Até o momento eu não disse, propositalmente, de quem era esse discurso, de Macbett ou de Banco. O motivo é que este mesmo longo monólogo é pronunciado pelos dois, uma cena seguida da outra, sem alterações no texto além da referência ao nome do outro. A mesma fala é repetida pelos personagens que ocupam a mesma função na hierarquia do poder.

Existe um momento em que o ritmo desse discurso se transforma. Isso acontece na cena de convencimento, em que Macbett – convencido e seduzido – leva Banco a concordar com a revolta contra o soberano. A partir desse momento os dois assumem um outro ritmo, o do motim, semelhante ao de Glamiss e Candor, que visa subverter a ordem e não mais assegurar sua continuidade. A repetição de palavras, recurso de engrenagem que eles já usavam, passa a servir para conseguir e confirmar o apoio do outro no desejo de motim e de tomada do poder:

<p>MACBETT Bref, c'est un monarque <b>parfait</b>. BANCO Presque <b>parfait</b>. MACBETT Dans la mesure, évidemment, où la <b>perfection</b> est possible en ce monde. C'est une <b>perfection</b> qui n'exclut pas certaines <b>imperfections</b>. BANCO Une <b>perfection imparfaite, perfection</b> tout de même. MACBETT <b>Personnellement</b>, je n'ai rien à lui reprocher. Il ne peut être question de ma <b>personne</b>. Il ne peut s'agir que de notre cher pays. Oh, c'est un bon souverain. Il devrait pourtant prêter l'oreille à des <b>conseillers</b> désintéressés, <b>comme vous</b>, par exemple. BANCO Ou <b>comme vous</b>. MACBETT <b>Comme vous</b> et moi...</p>	<p>MACBETT Enfim, é um monarca <b>perfeito</b>. BANCO Quase <b>perfeito</b>. MACBETT Na medida, evidentemente, em que a <b>perfeição</b> é possível neste mundo. É uma <b>perfeição</b> que não exclui certas <b>imperfeições</b>. BANCO Uma <b>perfeição imperfeita, perfeição</b> mesmo assim. MACBETT <b>Pessoalmente</b>, eu não tenho nada a criticar dele. Não deve importar o que minha <b>pessoa</b> acha. Trata-se apenas de nosso querido país. Ah, é um bom soberano. Ele deveria em todo caso dar ouvidos a <b>conselheiros</b> desinteressados, <b>como você</b>, por exemplo. BANCO Ou <b>como você</b>. MACBETT</p>
---	--

<p>BANCO Certainement. MACBETT Il est un peu <b>absolu</b>. BANCO Très <b>absolu</b>. MACBETT Il est un monarque <b>absolu</b>. L'<b>absolutisme</b> à notre époque n'est pas toujours le meilleur système de gouverner. C'est ce que pense d'ailleurs Lady Duncan qui est à la fois très gamine et forte tête. Difficile de concilier ces deux choses mais sa personne les concilie. BANCO C'est rare. MACBETT Elle pourrait lui donner des <b>conseils</b>, des <b>conseils intéressants</b>, quant à la façon de faire comprendre, à notre souverain, certains... certains principes de gouvernement qu'elle nous donnerait de façon <b>désintéressée</b>. <b>Désintéressés</b>, nous le sommes nous-mêmes. BANCO Il faut tout de même vivre, gagner son pain. MACBETT Ça, Duncan le <b>comprend</b> très bien. BANCO Il est très <b>compréhensif</b> pour vous, mon cher. Il vous a comblé. MACBETT Je n'ai rien sollicité. Il a <b>payé</b>, il a bien <b>payé</b>, il m'a plus ou moins bien <b>payé</b>, il ne m'a pas trop mal <b>payé</b> les services que je lui ai rendus, que je devais lui rendre, puisqu'il est notre seigneur. BANCO Et à moi il ne m'a rien <b>payé</b> du tout. Comme vous le savez. Il a pris les terres et vous a donné le titre de baron de Glamiss. MACBETT Je sais à quoi vous faites allusion. <b>Ça m'étonne</b> de Duncan. <b>Ça ne m'étonne</b> pas beaucoup, <b>ça m'étonne</b> un peu. Il a parfois de ces distractions. En tout cas je n'ai pas intrigué, je vous assure. BANCO Ça c'est vrai, je l'admets. <b>Ce n'est pas votre faute</b>. MACBETT <b>Ce n'est pas ma faute</b>. Écoutez : on pourrait peut-être faire quelque chose pour vous. On pourrait... Lady Duncan et moi nous pourrions lui <b>conseiller</b>... par exemple de vous prendre pour <b>conseiller</b>.</p>	<p><b>Como você</b> e eu... DUNCAN Certamente. MACBETT Ele é um pouco <b>absoluto</b>. DUNCAN Muito <b>absoluto</b>. MACBETT Ele é um monarca <b>absoluto</b>. O <b>absolutismo</b> em nossa época não é sempre o melhor sistema de governar. É o que pensa, aliás, Lady Duncan, que é ao mesmo tempo muito criança e muito cabeçona. Difícil conciliar essas duas coisas, mas sua pessoa as concilia. BANCO É raro. MACBETT Ela poderia lhe dar <b>conselhos</b>, <b>conselhos interessantes</b>, quanto à forma de fazer nosso soberano compreender certos... certos princípios de governo que ela nos daria de maneira <b>desinteressada</b>. <b>Desinteressados</b> é o que nós mesmos somos. BANCO Mesmo assim é preciso viver, ganhar seu pão. MACBETT Isso Duncan <b>compreende</b> muito bem. BANCO Ele é muito <b>compreensivo</b> com você, meu caro. Ele te cobriu de honrarias. MACBETT Eu não supliquei nada. Ele <b>pagou</b>, ele <b>pagou</b> bem, ele me <b>pagou</b> mais ou menos bem, ele não me <b>pagou</b> tão mal os serviços que eu lhe prestei, que eu devia prestar-lhe, já que ele é nosso senhor. BANCO E a mim ele não <b>pagou</b> nada de nada. Como você sabe. Ele tomou as terras e deu a você o título de barão de Glamiss. MACBETT Eu sei ao que você faz alusão. <b>Isso me surpreende</b> em Duncan. <b>Isso não me surpreende</b> muito, <b>isso me surpreende</b> um pouco. Ele tem às vezes essas distrações. Em todo caso, eu não fiz intriga, te asseguro. BANCO Isso é verdade, eu admito. <b>Não é sua culpa</b>. MACBETT <b>Não é minha culpa</b>. Escute: a gente poderia talvez fazer alguma coisa por você. A gente poderia... Lady Duncan e eu nós poderíamos <b>aconselhá-lo</b>... por exemplo a escolhê-lo como <b>conselheiro</b>.</p>
--	--

( IONESCO, 2006, p. 170-171-172)

Os dois gerais seguem assim até que se escancara a retomada do ritmo do motim, pois Macbett e Banco passam a repetir as falas de maneira idêntica à de Glamiss e Candor da primeira cena. Há pequenas inserções de frases diferentes, mas a crescente continua até que

eles decidem realmente assassinar o soberano. Esse é o ponto da virada da narrativa da peça; quando há a transformação do ritmo da hierarquia, abre-se a possibilidade de mudança na própria hierarquia. Toda a fidelidade e a lealdade, destacadas na conversa de Macbett e Banco com Glamiss e Candor, são na realidade o ponto fraco. Os dois valores maiores de Macbett dão lugar ao motim, ritmo que estava escondido no aparentemente impenetrável discurso dos generais, pelo esforço em reafirmá-los inúmeras vezes. E para isso contarão com a ajuda de Lady Duncan – da esposa do soberano ou da feiticeira?

### **3.2.1.3 Ritmo da soberania**

O ritmo do soberano é o do vazio, de quem se inscreve se desinscrevendo, afirma e em seguida nega e, assim, assegura a manutenção de seu poder – enquanto for ele a figura a ocupar o trono. Duncan é o grande representante desse tipo de ritmo, mas, como pontuei antes, Macbett e Macol, oportunamente, também exercerão esse poder.

A oralidade de Duncan o apresenta no início como medroso, covarde e inseguro. Ele depende do ritmo da hierarquia, com seus servidores Macbett e Banco, para existir enquanto soberano. Duncan não vai à guerra, ordena que vão em seu lugar; não vai nem mesmo se informar sobre o fim da batalha, envia sua esposa; não vai jamais buscar evidências de que Glamiss está morto, repassa a responsabilidade a Banco; e ainda, ao estilo pai Ubu, como vimos, quer fugir diante da possibilidade de perder a guerra:

Eu sou obrigado a confiar neles. De qualquer forma vou tomar precauções. Que se sele meu melhor cavalo, aquele que não dá coices, e minha melhor embarcação, a mais estável sobre as ondas, com os botes salva-vidas. Quem dera eu pudesse pedir à lua que ela esteja cheia, ao céu, que ele esteja estrelado, pois viajarei de noite. É mais prudente. A prudência é a mãe da sabedoria. Eu mesmo levarei um cofre com moedas de ouro. Mas aonde iríamos? Ao Canadá, talvez, ou aos Estados Unidos<sup>85</sup>. (UNESCO, 2006, 131-132)

O ritmo de sua fala é cheio de apostos, analogias, metáforas, provérbios, frases feitas. Desde a primeira cena em que aparece, a formação de suas frases é formal e rebuscada para a fala coloquial: “Candor a-t-il été vaincu? S'il est vaincu, l'a-t-on exécuté? A-t-on tué Glamiss comme je l'avais ordonné?” Ouvindo este ritmo, a tradução que proponho age na linguagem escrevendo frases que soam igualmente formais em português, até mesmo pouco usuais ou

---

<sup>85</sup> “Je suis bien obligé de leur faire confiance. De toute façon je vais prendre des précautions. Que l'on selle mon meilleur cheval, celui qui ne rue pas, et ma meilleure embarcation, la plus stable sur les flots, avec les canots de sauvetage. Que ne puis-je commander à la lune, qu'elle soit pleine, au ciel, qu'il soit étoilé, car je voyagerai de nuit. C'est plus prudent. La prudence est la mère de la sagesse. Je porterai moi-même une cassette de pièces d'or. Mais où irions-nous? Au Canada, peut-être, ou aux Etats-Unis.”

gramaticalmente estranhas: “Candor foi ele vencido? Se foi vencido, tê-lo-iam executado? Foi Glamiss morto como eu havia ordenado?”.

O primeiro e o único grande discurso proferido pelo soberano Duncan, antes da cena da decaptação de todas as centenas de milhares de pessoas que lutaram na guerra contra ele, marca seu ritmo. Ritmo da soberania e do biopoder:

<p>Merci, mes <b>chers</b> généraux. Et à vous d'abord, merci, mes <b>valeureux</b> soldats, <b>braves</b> gens du peuple, qui avez sauvé la patrie et mon trône. <u>Beaucoup d'entre vous l'on fait au sacrifice de leur vie.</u> Merci, encore, à vous tous, <b>morts et vivants</b>, qui avez défendu mon trône... qui est aussi le vôtre. En rentrant chez vous, que ce soit dans vos <b>humbles</b> villages, dans vos <b>pauvres</b> foyers ou dans vos tombeaux <b>simples</b> mais <b>glorieux</b>, vous serez les modèles des jeunes générations <b>présentes et futures</b>, mieux encore, <b>passées</b>, à qui vous parlerez pendant des siècles et des siècles, par la <b>parole</b> aussi bien que par les <b>exemples</b>, <b>muets</b> mais <b>vivants</b> que vous êtes, <b>anonymes ou non</b>, face à l'Histoire <b>éternelle et éphémère</b>. Votre <b>présence</b> — car même votre <b>absence</b> sera présente aux yeux de tous ceux qui contempleront votre image, <b>visible ou non</b>, d'Epinal —, <u>voire présence remettra sur la bonne route que vous éclairez ceux qui, demain et après-demain, pourraient avoir la tentation de ne pas la suivre.</u> Dès à <b>présent</b>, continuez comme vous l'avez fait, dans le <b>passé</b>, de gagner toujours aussi courageusement votre pain quotidien à la sueur de votre front, sous le soleil ardent et sous la surveillance de vos seigneurs et de vos responsables, <u>qui vous aiment malgré vos qualités</u> et vous estiment, <u>grâce à vos défauts</u>, beaucoup plus que vous ne pouvez l'imaginer. Allez.</p>	<p>Obrigado, meus <b>caros</b> generais. E a vocês em primeiro lugar, obrigado, meus <b>valorosos</b> soldados, <b>brava</b> gente do povo, que salvaram a pátria e meu trono. <u>Muitos de vocês o fizeram em troca do sacrificio de suas vidas.</u> Obrigado, ainda, a vocês todos, <b>mortos e vivos</b>, que defenderam o meu trono... que é também o de vocês. Ao retornarem às suas casas, seja em seus <b>humildes</b> vilarejos, em seus pobres lares ou em seus túmulos <b>simples</b>, mas <b>gloriosos</b>, vocês serão os modelos de jovens gerações <b>presentes e futuras</b>, melhor ainda, <b>passadas</b>, às quais vocês falarão durante séculos e séculos, tanto pelo <b>palavra</b> quanto pelos <b>exemplos</b>, <b>mudos</b>, mas <b>vivos</b> que vocês são, <b>anônimos ou não</b>, face à História <b>eterna e efêmera</b>. Sua <b>presença</b> — pois mesmo sua <b>ausência</b> será presente aos olhos de todos aqueles que contemplarão sua imagem, <b>visível ou não</b>, de Epinal —, <u>sua presença recolocará no bom caminho que vocês iluminam aqueles que, amanhã e depois de manhã, poderiam ter a tentação de não segui-lo.</u> Desde o <b>presente</b>, continuem como fizeram, no <b>passado</b>, 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, <u>que os amam apesar de suas qualidades e os estimam</u>, graças a seus <b>defeitos</b>, muito mais do que vocês podem imaginar. Vão.</p>
--	--

(UNESCO, 2006, p. 138-139)

O discurso de Duncan começa reforçando a ideia de que mesmo as pessoas mortas podem estar ali presentes; não há estranheza nisso, os mortos e os vivos defenderam o trono: “Beaucoup d’entre vous l’on fait au sacrifice de leur vie” ou “Merci, encore, à vous tous, morts et vivants”. Mesmo os seres sem vida, ou partes do todo de um corpo (como nos discursos de Macbett e Banco), ou corpos inanimados, lutam na guerra, não importa em qual lado. Por outro lado, aparece também a impossibilidade do testemunho da guerra, que seria dado a outras gerações pela palavra, mas igualmente pelos exemplos “(...) mudos, mas vivos que vocês são”. Pelo que sabemos desta mesma fala, esses generais e soldados que poderiam ser exemplos pela palavra ou pelos exemplos, estão mortos ou vivos. Aí está a impossibilidade: aqueles poucos que estão vivos são mudos. Seriam os mortos que então dariam seus testemunhos, apenas pelos exemplos.

O vazio do discurso se faz na linguagem que nega a si mesma o tempo todo. Duncan inicia usando exacerbadamente adjetivos, como: “valeurux, braves, humbles, pauvres, simples, glorieux”, como se isso fosse uma maneira de valorizar seu povo e aqueles que lutaram por seu trono. No entanto, no final, entrega o sentido desses atributos, confundindo o valor que atribui a eles: “qui vous aiment malgré vos qualités et vous estiment, grâce à vos défauts”. O vazio do discurso do soberano também se revela no uso de oposições e contraposições diversas, que apresentadas aos pares, anulam, desinscrevem o que acabou de ser dito: “morts et vivants”; “présentes”, “passées” e “futures”; “parole” e “exemples”; “muets mais vivants”; “anonymes ou non”, “éternelle et éphémère”; “présence” e “absence”; “visible ou non”; “qualités” e “défauts”.

Há uma ameaça aos seus súditos, que constrói significância ao ser ouvida duplamente, já que também pode ser uma ameaça antecipada a Macbett – ela se adianta pois até então o que sabemos do protagonista, pela cena anterior, é apenas sua promessa de lealdade ao seu senhor: “votre **présence** remettra sur la bonne route que vous éclairez ceux qui, demain et après-demain, pourraient avoir la tentation de ne pas la suivre”. Outra antecipação de sentidos futuros da peça está na frase “car même votre absence sera présente aux yeux de tous ceux qui contempleront votre image, visible ou non, d’Epinal”, pois ela remete à imagem daqueles que seguem o bom exemplo, que estará no quadro do soberano. Durante o jantar de celebração de seu casamento e tomada do poder, Macbett não será capaz de ver na moldura sua imagem, mesmo que os convidados assegurem que se trata dela, pois ele sabe que não seguiu o bom caminho, não pôde ser fiel e leal a seu senhor. Outras noções de imagem e de luz também são fortes neste discurso: “présence”, “présente”, “aux yeux”, “image”, “visible”, “éclairez”, “soleil”, “surveillance”, “imaginer”. As imagens de todos estão capturadas e vigiadas sob a luz e em todos os tempos: “d’abord, présentes, futures, passés, siècles et des siècles, demain et après-demain, présent, passé”.

Esta é também a primeira vez que aparece “Histoire”, com letra maiúscula, como a grande história na peça: “face à l’Histoire éternelle et éphémère”. A próxima vez será no discurso de Candor antes de ser sacrificado (IONESCO, 2006, p. 142), no qual o personagem também se remete, de alguma maneira, ao discurso de Duncan: “au moins, que mon sort serve d’exemple à tous et à la postérité”. É Candor quem, morto, dá seu exemplo daquilo que não deve ser feito.

Ainda que o ritmo de Duncan o mostre inicialmente hesitante e covarde, ele vai aos poucos se revelando seguro de si, até aparecer ganancioso, pois decide ficar com as terras e riquezas dos revoltosos para a coroa, e impiedoso, ao não dar margem para negociação com

Banco que se sente preterido. Na cena em que o general vai cobrar de Duncan o título de barão de Glamiss, que foi dado a Macbett, o discurso do soberano segue negando o que é dito anteriormente; neste caso, anula cada argumento de Banco. Duncan inclusive termina deixando clara a relação de poder entre eles: “c’est moi le juge”, determina. E, como demonstração, faz uso de um vocabulário jurídico: “preuve”, “corps”, “corpus delictus”, “notoriété publique”, “injustice”. Para além do léxico, que obviamente aporta sentido e dá o tom da cena, o ritmo do soberano aparece quando Duncan retoma um elemento da frase anterior de Banco e a anula na resposta que, na grande maioria dos casos, é uma ordem no imperativo (*apportez-moi, allez, prenez, fouillez*).

<p>BANCO Ne m'avez-vous pas dit qu'une fois Glamiss pris, mort ou vif, vous me donneriez ma récompense? DUNCAN Où est Glamiss, mort ou vif? <b>Je ne le vois pas.</b> BANCO Vous savez bien qu'il s'est noyé. DUNCAN Je n'en ai pas la <b>preuve</b>. Ce sont des on-dit. <u>Apportez-moi</u> le corps. BANCO Le corps, gonflé, est parti au fil de l'eau, de la rivière il a rejoint le fleuve. Le fleuve l'a livré à la mer. DUNCAN <u>Allez</u> le chercher. <u>Prenez</u> un bateau. BANCO Les requins l'ont consommé. DUNCAN <u>Prenez</u> un gros couteau, <u>fouillez</u> dans le ventre du requin. BANCO Il n'a pas été mangé par un seul requin. DUNCAN <u>Fouillez</u> dans le ventre de plusieurs. BANCO J'ai risqué ma vie pour vous défendre contre les rebelles. DUNCAN Vous ne l'avez pas perdue. BANCO J'ai massacré tous vos ennemis. DUNCAN Vous avez eu ce plaisir. BANCO J'aurais pu m'en passer. DUNCAN Vous ne l'avez pas fait. BANCO Mais, Monseigneur, <b>voyons...</b> DUNCAN <b>Je ne vois rien, je ne veux rien voir, je ne vois pas Glamiss</b>, je n'ai pas de « <b>corpus delicti</b> ». BANCO La mort de Glamiss est de <b>notoriété publique</b>. Vous</p>	<p>BANCO O senhor não havia me dito que uma vez Glamiss detido, morto ou vivo, o senhor me daria minha recompensa? DUNCAN Onde está Glamiss, morto ou vivo? <b>Eu não o vejo.</b> BANCO O senhor sabe bem que ele se afogou. DUNCAN Eu não tenho <b>prova</b> disso. São boatos. <u>Traga-me</u> o corpo. BANCO O corpo, inchado, foi levado pelo fluxo da água, do riacho ele encontrou o rio. O rio o entregou ao mar. DUNCAN <u>Vá</u> procurá-lo. <u>Pegue</u> um barco. BANCO Os tubarões o devoraram. DUNCAN <u>Pegue</u> uma faca grande, <u>vasculhe</u> a barriga do tubarão. BANCO Ele não foi comido por apenas um tubarão. DUNCAN <u>Vasculhe</u> as barrigas de vários. BANCO Eu arrisquei minha vida para defender o senhor contra os rebeldes. DUNCAN Você não a perdeu. BANCO Eu massacrei todos os seus inimigos. DUNCAN Você teve esse prazer. BANCO Eu poderia ter passado sem essa. DUNCAN Você não o fez. BANCO Mas, Monsenhor, <b>vejamos...</b> DUNCAN <b>Eu não vejo nada, eu não quero ver nada, eu não vejo Glamiss</b>, eu não tenho “<b>corpus delicti</b>”. BANCO</p>
--	--

<p>avez donné son titre à Macbett. DUNCAN Me demanderiez-vous des comptes? BANCO C'est une <b>injustice</b>. DUNCAN <b>C'est moi, le juge</b>. Nous trouverons d'autres barons rebelles à déposséder. Il y aura toujours quelque chose pour vous à l'avenir.</p>	<p>A morte de Glamiss é <b>pública e notória</b>. Você deu o título dele a Macbett. DUNCAN Você está me pedindo para prestar contas? BANCO É uma <b>injustiça</b>. DUNCAN <b>O juiz sou eu</b>. Nós encontraremos outros barões rebeldes para despossessar. Vai haver sempre algo no futuro para o senhor.</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 165-166)

A cena seguinte de *Macbett* é uma discussão acalorada entre Duncan e Lady Duncan, em que a linguagem novamente dá forma ao vazio. Os diálogos não seguem uma lógica conhecida pelo leitor/espectador e há um quê de *nonsense* – entendido enquanto alternância entre sentido e ausência de sentido –, no qual a fuga de sentido parece acontecer por não termos conhecimento dos assuntos que são da intimidade do casal ou por usarem frases feitas, banais. Por isso, as frases parecem referenciar algo que está fora da cena, que não está dito, e logo são respondidas com outras retomadas vazias, além de diversos provérbios inexistentes, que provocam riso na plateia. Quando, por exemplo, Duncan diz: “Madame, chega de grandes palavras. E de pequenas também. Ri melhor quem ri por último<sup>86</sup>” (IONESCO, 2006, p. 169). Ou quando Lady Duncan replica: “Todos os ovos são apenas um na mesma omelete<sup>87</sup>” (IONESCO, 2006, p. 169).

Assim sendo, estes foram os exemplos que elegi para demonstrar o funcionamento dos três ritmos que vejo e escuto no discurso da estrutura da engrenagem do poder em *Macbett*. Há outros exemplos e há outras maneiras de ler a oralidade de um texto, mesmo a partir do registro escrito, que foi o que analisei até então. Porém, não podemos esquecer que os textos falados tornam mais fácil o encontro com a oralidade, já que entonação, voz e prosódia estão ali em perspectiva. E como estamos tratando de um texto teatral, suas situações de enunciações, diferentes encenações, são acessíveis, e ignorá-las seria uma perda. A oralidade em cada um desses diferentes registros de encenação expõe novos ritmos, ou novas maneiras de ver os ritmos e os sentidos. A entonação e a prosódia, como partes do ritmo, indicam novas possibilidades de significância a partir do falado.

As situações de *Macbett* que analiso a seguir, dentre tantas possíveis de serem selecionadas em diferentes encenações, foram elegidas ou por terem uma relação com os ritmos que já foram abordados neste trabalho, negando-os, reforçando-os ou agregando-lhes

<sup>86</sup> “Madame, laissez les grands mots. Et les petits aussi. Rira bien celui qui rira tout à l’heure.”

<sup>87</sup> “Tous les oeufs n’en font plus qu’un, dans la même omelette.”

novas possibilidades; ou por destacarem a oralidade, já que no falado é mais fácil identificar seus recursos – como a dicção e a entonação ou mesmo a inscrição de sujeitos/atores diferentes; ou ainda por considerar que algumas escancaram recursos próprios do teatro, como as rubricas. O intuito maior é de fazer proliferar sentidos, os ritmos em *Macbett*, que ecoam em sua tradução.

### 3.2.2 Ritmos nas encenações

A entonação entra na teoria do ritmo pois é um modo da oralidade do falado, diz Meschonnic. Ela faz parte do ritmo, assim como a prosódia, pois se trata do sentido, não da melodia, da ordem do signo. Ainda quando a linguística colocava a entonação fora do sentido, Antonin Artaud insistia sobre “a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias” (ARTAUD, 2006, p. 37). Para Meschonnic, o ritmo é na linguagem o equivalente do que Artaud entendia pelo teatro como “identidade profunda entre o concreto e o abstrato” (ARTAUD, 2006, p. 129), mas sem opor o gesto à palavra. É partindo da prosódia e da entonação no teatro, na encenação, que vamos olhar para algumas situações do ritmo.

Certas análises dos ritmos que já desenvolvi neste trabalho se mostraram justamente pelas encenações com que tive contato, o que reforça a impossibilidade de separar definitivamente escrito e falado, sobretudo no caso do teatro. 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. Por isso a importância de falar sobre os possíveis ritmos de suas encenações. Nunca será possível abarcar uma análise completa de todas as situações que colocam determinado texto teatral em perspectiva, nem é o que se pretende (não seria possível esgotar tal análise nem mesmo no texto escrito). O que não pode ser ignorado é a necessidade

de fazer o sentido passar por essas instâncias de *Macbett* conhecidas por mim: o áudio da montagem por Jacques Mauclair (1972), o vídeo da encenação de Jorge Lavelli (1992), a leitura privada com atores em Marseille (2018) e a apresentação do grupo Les crevettes in the pick-up no festival de teatro de Avignon (2018).

Em *Macbett*, o procedimento da repetição, que lhe é muito característico, escancara a multiplicidade dos ritmos pela oralidade, pela entonação. Como já aponte, 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 linguagem<sup>88</sup>” (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. Se já se pode identificar essas diferenças no escrito, o teatro descortina, na potência da encenação, situações do falado, nas quais outros sentidos se dispõem.

O primeiro dos casos de encenação que escolho explorar é o monólogo repetido por 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

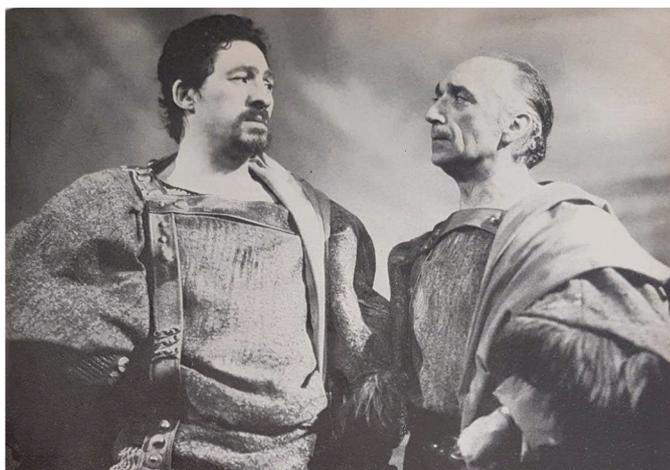
---

<sup>88</sup> “Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage”

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 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)**



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

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.

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.

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



Fonte: Bibliothèque National de France (BnF)

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 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-up**



Fonte: site Les crevettes in the pick-up.

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.

**Figura 4 - Glamiss e Candor na montagem de Mauclair**



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

Às vezes cochicham, conspirando, mas sempre voltam a acelerar o texto, dando pouco espaço para sequer um respiro. Nesses momentos em que sussuram, 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. 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 *Alição* 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.

Durante a leitura do discurso de Duncan pelo ator Raphaël é que me dei conta, pela entonação, do quanto, ainda em francês, o ritmo do soberano dava voltas, dizia desdizendo. Na montagem de *Macbett* por Les crevettes in the pick-up, quem interpreta Duncan é uma mulher, e ela exagera no timbre agudo e agrega ainda uma interpretação com entonação hesitante em um personagem masculino. A atriz declama o texto do monólogo fazendo de seu cetro real multiuso um microfone cênico, elemento de teatralidade, e interpretando como um político no palanque.

**Figura 5 - Duncan na encenação de Les crevettes in the pick-up**



Fonte: site de Les crevettes in the pick-up

Na montagem de Mauclair, a imagem tradicional do político também é evocada. O discurso de Duncan é proferido em tom ultra declamatório, mas solene. Ele fala devagar e não dá importância alguma para as frases. Até que começa a crescer o volume de voz, enfatizando o final das frases. A interpretação escolhe fazer pausas no meio de algumas frases para criar efeitos, sentidos: “Votre présence – car même votre absence sera présente (pausa) aux yeux de tous ceux qui contempleront votre image...”.

**Figura 6 - Primeira cena em que aparecem o soberano e sua esposa, Lady Duncan**



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

Em Lavelli, o vídeo permite ver como outros elementos cênicos também aportam sentidos. É o caso do trono real, que é montado sobre uma plataforma com rodas (foto abaixo). Ele se desloca e gira com tanta velocidade e agilidade como se pudesse assim, enquanto objeto de desejo, fugir da cobiça alheia. Na cena em que Duncan encontra Macbett e Banco para confirmar a vitória da guerra ele entra falando baixinho, ainda em tom de covardia, porém, quando não o entendem, grita exagerado em algumas falas, como: “Candor a-t-il été exécuté ?”, criando um sentido de transição, ou de condensação do personagem medroso e cruel. Seu grande discurso é declarado com um microfone, que realmente amplifica sua voz, de cima do seu pequeno palanque-trono, com uma música solene de fundo. A fala é cerimoniosa, e ele a acentua com uma mudança de entonação, dando ênfase a cada contradição (“est ausi le votre... mais vivant... et éphémère”), como se recitasse um poema.

**Figura 7 - Duncan, Lady Duncan e o oficial no trono real (montagem de Lavelli)**

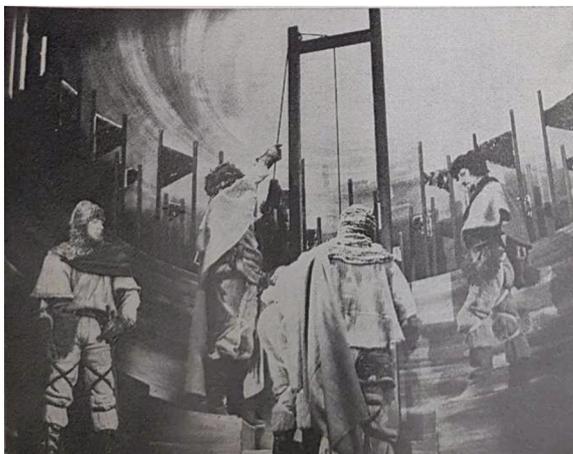


Fonte: Bibliothèque National de France (BnF)

Na continuidade desta mesma cena, a montagem atribui novo sentido à ideia de fidelidade, tão cara a Macbett. No exato momento em que este e Banco reafirmam sua lealdade para com Duncan (“nous vous aurions été fidèles, même sans la recompense... etc.”), os três pisam e deferem pequenos golpes, à medida em que dão as falas, em Candor, caído no chão diante deles: a fidelidade anda junto com a violência. Eles ainda jogam com violência Candor sentado em uma cadeira para falar seu discurso antes de ser decapitado. O traidor pronuncia o discurso com tom um tanto sofrido, menos raivoso que em Mauclair e mais lento, com maior ênfase em frases como: “C’est l’histoire qui n’a pas voulu, c’est...”, quando se levanta e declama o texto até “Je suis un déchet historique”. Neste momento Duncan o obriga a sentar-se novamente. Candor segue na mesma cadência até levantar-se de novo em “Je suis coupable”, e Duncan repete o gesto de fazê-lo sentar-se. A sequência de ações se repete para a frase: “je suis l’exemple de ce qu’il ne faut pas faire”. Candor pode até falar, mas jamais impor seu discurso como o político.

Na encenação de Mauclair, Candor não tenta dar importância a seu próprio discurso, ele não leva a sério o que diz, não há grandiosidade. Começa um tanto raivoso e logo segue falando com certo desdém, acelera um pouco, sem dar grande valor às palavras que profere. Assim, surgem sentidos, pois podemos ver Candor agir como uma marionete de Duncan, recuperando significâncias do discurso que este último fez há pouco em cena: Candor acelera até que cospe a frase: “Je suis coupable”, e fala mais lento, com ênfase em: “je suis l’exemple de ce qu’il ne faut pas faire”. A razão do soberano e da guerra venceram, o traidor enfatiza sua culpa e mau exemplo. Mas, como boneco oco, que repete frases sem valorizá-las, acaba por apontar para o próprio vazio da situação.

**Figura 8 - Cena da decapitação de Candor e dos outros revoltosos, em Mauclair**



Fonte: Revista *L'Avant-Scène* (1972).

Uma parte do texto teatral que costuma ser esquecida ou pouco valorizada enquanto significância são as rubricas. Elas são indicações cênicas, mas mais do que isso também têm seus ritmos próprios, que são exatamente os da encenação, implicando corpo, voz, iluminação, sonoplastia, cenário, movimentação. Em geral, elas orientam o que se passa no palco e direcionam-se ao encenador. Uma característica especial das peças de Ionesco é o desenvolvimento de minuciosas descrições das ações e de cenas inteiras nas rubricas, o que acontece em abundância em *Macbeth*. Percebe-se que as rubricas nessa peça sugerem sobretudo ações, raramente estados emocionais dos personagens, com destaque para a importância que dá aos elementos cênicos: som, iluminação, e outros, e como reforça, em diversas ocasiões, deixar as escolhas de montagem a cargo do encenador.

Ao descrever com obstinação as ações, a primeira característica das rubricas de *Macbeth*, a cena se inscreve no texto como um balé, tamanha a precisão das marcações de movimentações, posição dos atores no palco e de objetos em cena, direção dos corpos, tempos de silêncios e entradas e saídas. Parece que a engrenagem do discurso depende de que tudo se encaixe no palco: se um entra pela direita, o outro vem pela esquerda e saem também por lados opostos; personagens quase se encontram no palco, mas não se veem, tantas vezes que tamanha sincronia deixa dúvidas entre a naturalidade ou montagem da cena. Os tempos de vazio e silêncio também são muitas vezes determinados pela rubrica.

*Glamiss e Candor. Glamiss entra pela esquerda. Ao mesmo tempo, Candor entra pela direita.*

*Eles entram sem se saudar, posicionam-se de pé no meio do palco, de frente para o público. Ficarão assim por algum tempo*<sup>89</sup>. (IONESCO, 2006, p. 117)

Neste breve exemplo, estão determinados os lados pelos quais os dois entram, o instante simultâneo em que isso acontece, onde se posicionam no palco, qual a posição do corpo dos atores e quanto esse último instante deve durar. Esse tipo de indicação acontece na peça inteira. “Candor rembainha sua espada. Entra Macbett pela direita, no mesmo momento em que sai Banco pela esquerda” (IONESCO, 2006, p. 120-121). As frases indicam movimentações, ações. Poucas são as vezes em que uma rubrica dirá que o personagem está triste, por exemplo, ela provavelmente designará que ele entre com a cabeça baixa.

O corpo, implicado em cena, cria sentidos que não podem ser contidos ou controlados, apesar de parecer que é o que se poderia querer com tantas orientações. Outra característica importante das rubricas em *Macbett* indica essa vontade de liberdade de sentidos e de encenações: é proposta determinada ação e, logo em seguida, diz-se que aquilo pode ou não ser seguido, de acordo com o desejo do encenador, ou ainda se dão opções de como se adaptar a proposição de uma outra maneira. A flexibilidade das possibilidades de montagem apontam para a multiplicidade de sentidos, e até incluem um outro além do sujeito do discurso das rubricas, que tem voz nas decisões cênicas. É o que mostra o trecho de rubrica a seguir:

*(O que segue poderá ser mantido ou suprimido:)*

*Passa da direita para a esquerda Duncan, que atravessa a cena sem falar.*

*Lady Duncan aparece, assim que o arquiduque desaparece à esquerda, e atravessa a cena no mesmo sentido. Ela desaparece.*

*Macbett atravessa a cena, sem falar, no sentido inverso. Um oficial atravessa o palco da direita para a esquerda, sem dizer nada.*

*Ainda da direita para a esquerda, Banco atravessa a cena sem dizer nada.*

*Uma mulher atravessa lentamente a cena, no sentido contrário, sem falar. (Eu recomendo que se mantenha a mulher, pelo menos)*<sup>90</sup> (IONESCO, 2006, p. 152).

---

<sup>89</sup> “*Glamiss et Candor. Glamiss entre par la gauche. En même temps, Candor entre par la droite.*

*Ils entrent sans se saluer, se mettent debout au milieu du plateau, face au public. Ils resteront ainsi quelques moments.”*

<sup>90</sup> “*( Ce qui suit sera gardé ou supprimé : )*

*Passe de droite à gauche Duncan, qui traverse la scène sans parler.*

*Lady Duncan apparaît, dès que l'archiduc disparaît à gauche, et traverse la scène dans le même sens. Elle disparaît.*

*Macbett traverse la scène, sans parler, en sens inverse. Un officier traverse le plateau de droite à gauche, sans rien dire.*

*Toujours de droite à gauche, Banco traverse la scène sans rien dire.*

*Une femme traverse lentement la scène, en sens contraire, sans parler. ( Je suis d'avis que l'on garde la femme au moins. )”*

A importância da iluminação, da sonoplastia e do cenário também é característica evidente nas rubricas de *Macbett*. Na primeira rubrica longa da peça, logo após a saída de Glamiss e Candor, diz-se :

*Eles embainham suas espadas. Saem rápido, Glamiss à esquerda, Candor à direita. Cena vazia alguns minutos. Deve-se operar muito com a luz que vem do fundo e com os barulhos que – mais no fim somente – serão transformados em uma espécie de música concreta.*

*Tiros, clarões; deve-se ver pequenas chamas. O céu incendeia no fundo da cena. Uma luz flamejante pode igualmente vir do alto; sobre o palco, deve haver reflexos deste flamejar, depois, clarões e tormenta.*

*O céu clareia. No fundo do palco, belo céu avermelhado, céu trágico. Ao mesmo tempo que o horizonte clareia, depois avermelha, as crepitações dos disparos se atenuam, tornam-se mais raras.*

*Ouvem-se gritos, suspiros, os gemidos dos feridos, depois, mais tiros. Uma só lamúria, muito aguda, de um ferido<sup>91</sup>. (IONESCO, 2006, p. 123)*

Nessas rubricas, os elementos de cena também atuam, jogam e criam sentidos. Luz, música, sons e vozes compõem juntos a significância. E quem determina como isso deve acontecer é um sujeito que vê de fora da cena o que se passa nela:

*Antes do aparecimento no palco dos personagens que vão entrar, é preciso que os cenários, as luzes, os ruídos atuem por um longo período. Os clarões, os ruídos diversos não devem, sobretudo perto do final, rivalizar com a verossimilhança. O papel do cenógrafo-iluminador e o do sonoplasta são aqui muito importantes<sup>92</sup>. (IONESCO, 2006, p. 123-124)*

Em versão anterior dessa mesma rubrica, consultada no *Fonds Ionesco*, dizia-se que “les éclairages et bruits et cris ne doivent pas être réalistes, naturelles – mais plus intenses, plus forcés ; ne pas rivaliser avec la vraisemblance” (FONDS IONESCO, pasta 115). A explicação direta de que os elementos não deviam ser realistas e naturais, mas mais intensos e forçados, é suprimida; eles apenas, em seu jogo, não devem rivalizar com a verossimilhança. Essa mudança não pede que a teatralidade tenha menos importância, mas reforça o poder que têm os sujeitos envolvidos, o cenógrafo-iluminador, o sonoplasta e o próprio sujeito da rubrica. A força dos elementos em cena não é questionada:

<sup>91</sup> *“Ils rengainent leurs épées. Ils sortent vite, Glamiss à gauche, Candor à droite. Scène vide quelques minutes. On doit jouer beaucoup sur la lumière qui vient du fond et les bruits qui — mais à la fin seulement — seront transformés en une sorte de musique concrète. Coups de feu, éclairs; on doit voir des petites flammes. Embrasement du ciel au fond de la scène. Une lumière flamboyante peut également venir d'en haut ; sur le plateau, il doit y avoir des reflets de ce flamboiement, puis éclairs et orage.*

*Le ciel s'éclaircit. Au fond du plateau, beau ciel rouge, ciel tragique. En même temps que l'horizon s'éclaire, puis rougit, les crépitements de la mitraille s'atténuent, deviennent plus rares.*

*On entend des cris, des râles, les gémissements des blessés, puis plus de coups de feu. Une seule plainte, très aiguë, d'un blessé.”*

<sup>92</sup> *“Avant l'apparition sur le plateau des personnages qui vont entrer, il faut que les décors, les lumières, les bruits jouent longtemps. Les éclairages, les bruits divers ne doivent pas, surtout vers la fin, rivaliser avec la vraisemblance. Le rôle du décorateur-éclairateur et celui du bruiteur sont ici très importants.”*

*A luz muda, progressivamente, invade o palco. Vê-se ampliar, no fundo, uma espécie de lua enorme, muito luminosa, envolta por grandes estrelas. Seria bom ver também uma Via Láctea, como um grande cacho de uva. O cenário se tornará mais claro e se ampliará com a ação. É apenas pouco a pouco que se poderá ver, no fundo, perfilar-se a torre de um castelo no meio da qual nós poderemos ver uma pequena janela iluminada. É importante que os cenários atuem com ou sem os personagens*<sup>93</sup>. (IONESCO, 2006, p. 152).

Vemos muitas vezes, como no exemplo acima, na linguagem das rubricas um ritmo metafórico, que relaciona os elementos de cena a imagens poéticas, como da Via Láctea ou do cacho de uva.

A rubrica dá também indicações de encenação, como do aproveitamento de atores em cena também. “*Les uns après les autres — en fait les mêmes comédiens — passant et repassant rapidement, dans le fond, les soldats de Candor se font couper la tête sous la guillotine.*” (IONESCO, 2006, p. 143) E também em: “*Par le fond entrent, d'un côté un serviteur, de l'autre côté un second, qui se rejoignent au centre du plateau sur le devant de la scène. Les serviteurs peuvent être joués par deux hommes, par une femme ou un homme, éventuellement par deux femmes*” (IONESCO, 2006, p. 181).

E quem é esse sujeito que enuncia as rubricas, essa voz de deus que dá determinações de como tudo se passa? Na cena final, com Macol proferindo o discurso antes de matar Macbett, aparece uma nova referência aos sujeitos da peça em uma rubrica: “( *on voit apparaître les têtes des Pieds Nickelés, successivement, d'abord Filochard* ), Banco IV ( *tête de Ribouldingue* ), Banco V ( *tête de Croquignol* ), Banco VI ( *tête de l'auteur de cette pièce, riant, la bouche grande ouverte* )... et il y en aura des dizaines d'autres” (IONESCO, 2006, p. 200). Seria o sujeito-autor da peça o mesmo sujeito das rubricas? Não, esse sujeito da rubrica, que faz o discurso e que se faz nele, cria um personagem-autor que ri, com a grande boca aberta, ao lado de famosos personagens de quadrinhos franceses, que provocam riso. Talvez a cabeça do autor da peça ria até mesmo da nossa tentativa de responder essa pergunta.

A rubrica também compõe o sentido no discurso geral que propus para a peça, ao indicar que pode haver uma engrenagem que não para de girar. No início do discurso de Macol, que vai descortinar a repetição da tirania daquele que ocupa o trono, ainda com este soberano se mostrando o pior de todos, aparece a rubrica: “*Guillotines nombreuses dans le fond, comme au premier tableau*” (IONESCO, 2006, p. 204). Há uma possibilidade de que a

---

<sup>93</sup> “*La lumière change, progressivement, envahit le plateau. On voit s'agrandir, dans le fond, une sorte de lune énorme, très lumineuse, entourée de grandes étoiles. Il serait bien de voir aussi une Voie lactée, comme une grande grappe de raisin. Le décor se précisera et s'élargira avec l'action. Ce n'est que petit à petit qu'on pourra voir, dans le fond, se profiler la tour d'un château, au milieu de laquelle nous pourrions voir une petite fenêtre éclairée. Il est important que les décors jouent avec ou sans les personnages*”

peça recomece, de que a história se repita, de que uma nova dupla de Glamiss e Candor organize um motim, que haja a necessidade de que Bancos e Macbetts defendam a hierarquia, e assim por diante. O trono segue vazio.

Há ainda um quarto ritmo que organiza o discurso de *Macbett* e que indica o vazio do trono e garante que a engrenagem continue funcionando da maneira descrita. Ele não integra a estrutura até então organizada do poder pois age de fora dela para confundi-la, atuando pela linguagem, ao apropriar-se dela. É este o ritmo de que vamos tratar no próximo ato.

#### 4. III Ato – Ritmo do oráculo

No II ato, analisei o funcionamento de três ritmos que organizam o sentido no discurso da engrenagem do poder em *Macbett*. Esses são os ritmos do motim, da hierarquia e da soberania, que são a oralidade de Glamiss, Candor, Macbett, Banco e Duncan. Há, porém, outro par de personagens muito importantes, essenciais na peça, que não falam por nenhum desses ritmos até agora citados: as feiticeiras. Este III ato vai tratar do discurso da Primeira Feiticeira e da Segunda Feiticeira, que se organiza pelo que vou chamar de ritmo do oráculo. Este está fora da estrutura em que se encontram os outros ritmos; seu interesse não está numa disposição rígida do poder. As feiticeiras agem justamente para movimentar, colocar a grande engrenagem em marcha ao desestabilizar os outros ritmos. Macbett só se convence de que pode ser soberano, e falar como ele, e persuade Banco a se juntar ao complô após ter sido seduzido pelas feiticeiras: esse é o grande motor que faz a peça girar. Para revoltarem-se contra o rei, Macbett e Banco abandonam o ritmo da hierarquia e passam a falar pelo ritmo do motim pelo desejo de virem a falar pelo ritmo do soberano.

De fora, as feiticeiras também têm a capacidade de apontar que o lugar de onde se pronuncia o ritmo da soberania é vazio, ao confundir e reforçar o mecanismo da indecidibilidade entre governo e soberania. Elas compartilham a natureza sagrada e profana do soberano. Assim, não é apenas ele quem comanda o estado de exceção em *Macbett*, as feiticeiras compartilham desse poder, através da capacidade de se apropriarem da linguagem do ritmo da hierarquia. Para fazer isso, o ritmo do oráculo é enigmático, ambíguo, pode ou não ser compreendido, é livre para dizer apenas se quiser. Assim, ele acaba por evidenciar o que há de falso, ele bagunça a verdade.

Mas quem são as feiticeiras em *Macbett*? Poder-se-ia responder essa pergunta afirmando que são a encarnação de forças satânicas, “elas materializam as pulsões irracionais, não controláveis, que agitam a alma humana, as forças obscuras das paixões que conduzem o mundo à sua perda<sup>94</sup>” (IUNESCO, 2009, p. 16), como as descreveu Marie-Claude Hubert no prefácio da edição de 2009, *Macbett Folio Théâtre*, ou como as chamam Macbett e Banco, “démoniaques créatures!” (IUNESCO, 2006, p. 151). Poder-se-ia dizer que são também a encarnação das outras personagens femininas principais da peça: Lady Duncan, ou Lady Macbett e a Aia, já que inclusive a rubrica inicial indica apenas duas atrizes para interpretar as cinco personagens.

---

<sup>94</sup> Tradução minha: “elles matérialisent les pulsions irrationnelles, non maîtrisables, qui agitent l’âme humaine, les forces obscures des passions qui mènent le monde à sa perte.”

Poder-se-ia descrever as feiticeiras pelas suas caracterizações físicas também, como mulheres velhas e sujas (“Ce n'est qu'une vieille femme. Elle m'a l'air d'une sorcière”, diz Macbett), de vozes roucas e estridentes. No entanto, elas logo se tornam belas e sedutoras damas, ao roubarem os traços de Lady Duncan e de sua Aia através de uma metamorfose, que fazem magicamente: cada toque de bengala da Segunda feiticeira produz uma mudança na Primeira, até que esta se torna Lady Duncan e aquela, a Aia. No entanto, para desfazer o encanto, após o serviço ter sido concluído – Duncan ser morto, Macbett assumir o trono e matar seu companheiro Banco – e voltarem a ser as velhas feiticeiras, nada acontece pela magia, elas precisam montar seus adereços postiços: os farrapos, o vestido piolhento, o avental com vômitos, os coturnos enlameados, o queixo, os dentes, o nariz pontudo... todos são adereços, falsos.

Quem, então, são elas: as belas mulheres que facilmente surgem por encanto ou as velhas feiticeiras que já eram de início, mas que precisam de adereços postiços para voltarem a ser? Se não sabemos exatamente quem são elas, a serviço de quem agem e para que fim, surge a segunda questão: elas sabem mesmo as profecias que lançam a Macbett e Banco? Dizem elas a verdade?

**Figura 9 - Feiticeiras na montagem de Mauclair**



Fonte: Revista *L'Avant-Scène* (1972).

**Figura 10 - Dança das feiticeiras durante a metamorfose em Lavelli**



Fonte: Bibliothèque National de France (BnF)

Os questionamentos entre o que é falso e o que é verdadeiro permeiam o discurso das feiticeiras. Se um texto não dá a ver um único ritmo definido e imutável, mas sim ritmos, no plural, que se encenam em uma circunstância histórica, com sujeito e discurso implicados, o oráculo é aquele que torna evidente essa instabilidade, mobilidade e flexibilidade. O ritmo das feiticeiras, do oráculo, gira então em torno de duas questões: a teatralidade e o falso e a vontade de verdade e a fala ambígua.

Para falar sobre a primeira dessas questões, a potência do falso na teatralidade, gostaria de explorar um momento da história do teatro que se entende como o início do teatro dito moderno. É nesse contexto que, a partir de experimentações no fazer teatral, é criado o conceito de encenação e é quando se escancara a teatralidade como conhecemos hoje. Essa incursão histórica no teatro é método de análise da teatralidade e seu tipo particular de oralidade.

#### **4.1 Teatralidade e o falso**

Até o final do século XIX, as teorias de teatro mais conhecidas na França tinham como objeto principal o texto poético. Quando falavam da representação, apenas explicavam como realizar coisas difíceis em cena ou declamar corretamente o verso alexandrino trágico, em tratados de dicção. A partir de 1880, começam a se multiplicar as reflexões teóricas sobre o teatro (ROUBINE, 2003). Nas décadas seguintes, foram publicados importantes ensaios que questionam o fazer teatral, como o *La mise-en-scène du drame wagnérien*, de Adolphe Appia, em 1895, e dez anos depois *De l'Art du Théâtre*, de Gordon Craig. Essa crítica ao estado reinante da arte foi uma das condições principais elencadas por Jean-Jacques Roubine em *A*

*linguagem da encenação teatral* (1998) para o surgimento do que passou a ser chamado teatro moderno, atrelado ao conceito nascente de encenação.

As outras duas condições principais, segundo Roubine, para as mudanças no fazer teatral na virada para o século XX foram resultado da revolução tecnológica: o advento da luz elétrica, que modificou as relações e potencialidades em cena, e o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação, que permitiram maior circulação de teorias e práticas teatrais entre fronteiras. Na Europa, até o final do século XIX, as fronteiras geográficas e também políticas separavam o que era chamado “bom gosto”, especialmente o francês, do resto do mundo. A partir de 1860 isso começa a ser bagunçado, e uma tradição nacional não necessariamente era mais capaz de explicar as teorias e práticas teatrais, bem como um território não podia mais circunscrevê-las. Nesse contexto, vive e produz André Antoine, que passa a ser considerado o primeiro encenador no sentido moderno da palavra, por ter constituído em seu nome a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou, mas também por ter sido o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação (ROUBINE, 1998).

Ora, nos dias de hoje esta é provavelmente a pedra de toque que permite distinguir o *encenador* ou *diretor* do *régisseur*, por mais competente que seja: reconhecemos o *encenador* pelo fato de que sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator. (ROUBINE, 1998, p. 24)

E é a encenação, enquanto ato de colocar em perspectiva em cena diversos elementos, que começa a questionar a primazia da palavra e experimentar novas maneiras de colocar voz e corpo no espaço, junto das possibilidades dos recursos técnicos da iluminação. Se hoje cada montagem de um texto teatral é vista como única e cada apresentação de teatro, ou mesmo uma leitura, é irrepetível, diferente a cada dia, é porque o teatro, enquanto encenação aponta para o que há de embate, de violento no teatro, e libera o sentido em sua multiplicidade. Não se vai mais vai ao teatro para ouvir o texto tal e seus intérpretes, mas sim para ver a montagem de fulano, com beltrano em cena, ou como tal encenação criou e releu o texto tal. “Hoje, eles vão ver antes de mais nada uma *mise-en-scène*, ou seja, um complexo do qual o texto e os intérpretes são apenas elementos integrantes. (...) em 1979 o que se vai ver é menos uma adaptação do *Mefisto* escrita por Klaus Mann do que a realização do Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine)” (ROUBINE, 1998, p. 42).

Com esse impulso, Antoine cria em 1887 o Théâtre-Libre em Paris, que seria o gérmen do naturalismo. Nessa mesma linha, surge, dois anos depois, a Freie Bühne, em Berlim, e onze anos mais tarde o Teatro de Arte de Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko, em Moscou. Neste período, montagens de um mesmo texto teatral acontecem quase que simultaneamente em diferentes países – como é o caso de *Espectros*, de Ibsen, e *Os tecelões*, de Hauptmann, – como consequência de uma difusão da divulgação de pesquisas, teorias e práticas.

O que desponta nesse contexto de embates na encenação é a teatralidade como rompimento do ilusionismo, o fim do desejo de naturalidade. Se o naturalismo leva às últimas consequências a força que a representação ilusionista tinha no teatro (com a teoria da quarta parede), outra corrente, a simbolista se determina a assumir e explorar os recursos da teatralidade, demonstrando também sua capacidade de propagação. Paul Fort funda o Théâtre d'Art em 1891 e Lugné-Poe o Théâtre de l'Oeuvre, em 1893. O simbolismo se afirma igualmente em centros europeus de grande importância, tais como o de Appia na Suíça, de Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha e Meyerhold em Moscou.

Mais do que determinar simbolismo e naturalismo como correntes contrárias, gostaria de pensar as experimentações de ambas como aportes para um mesmo fim: escancarar a teatralidade da cena teatral. Mesmo porque os experimentos, que pareciam apontar para lados diferentes, aconteceram num mesmo período e não determinaram nenhum rompimento imediato das práticas teatrais; as mudanças têm seu gérmen aí, mas se experimentaram por décadas. Passando por Artaud, até o teatro de vanguarda dos anos 50, com Ionesco, Beckett, Arrabal, Genet e outros, ainda se estavam experimentando muitas das práticas pensadas no início do século, por exemplo.

Em diversas dessas experiências cênicas, a luz passa a ser elemento preponderante da cenografia. No naturalismo, visando o mimetismo em um teatro que correspondesse fotograficamente à realidade através de sua representação, parecia-se ameaçar a teatralidade: “a obra de Antoine talvez corresponda, no teatro, à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real. Conquista científica, conquista colonial, conquista estética...” (ROUBINE, 1998, p. 25). É relevante lembrar que as primeiras projeções cinematográficas datam da mesma época, o que também impulsionou o teatro na descoberta de outras potencialidades. Contudo, tratava-se de uma aparente negação da teatralidade, pois foi André Antoine quem formulou, por exemplo, os primeiros questionamentos sobre o espaço cênico e sua relação com os personagens da peça.

Uma das maiores questões para o teatro moderno é justamente o espaço da representação: ele nunca é neutro, ele diz algo dos personagens, das suas relações entre si e com o mundo. Os sentidos dos personagens e do espaço não precisam coincidir; o jogo estabelecido entre eles é questão para a encenação decidir. A ocupação do espaço cênico pode buscar romper a ilusão teatral ao romper a quarta parede: lembrar ao espectador que ele existe enquanto tal; que aquele no palco não é somente um personagem, mas também um ator; que trata-se de jogo, farsa (que é o contrário do que buscava Antoine). O papel nascente do encenador é o de governar e interferir nos conjuntos de elementos cênicos e suas relações. “O gênio de Antoine consiste aí em permitir uma tomada de consciência: a prática do teatro é composta de um conjunto de fenômenos históricos; ela não é evidente por si só. Não é imutável nem *natural*.” (ROUBINE, 1998, p. 29). Ao colocar objetos reais no palco, com todo o peso de sua materialidade e de seu passado, e produzir um efeito de verdadeiro, escancara-se a teatralidade. E ela nunca mais será esquecida pelo teatro, qualquer “‘efeito de real’ é também um *efeito de teatro* (...) O problema, portanto, reside menos em escolher entre o objeto real e sua imitação do que em fazer aparecer e perceber a sua *presença*, a violência de sua teatralidade” (ROUBINE, 1998, p. 30).

O escancaramento da teatralidade foi ainda maior no simbolismo, com o rompimento do ilusionismo. A iluminação elétrica permitiu tecnicamente a realização de processos cênicos ilusionistas, já buscados e testados por cenógrafos dos séculos XVII e XVIII, que estão na dimensão do sonho e do encantamento, e que trabalham oposições como material e irreal, estabilidade e mobilidade, opacidade e irisação. Um exemplo é o uso de painéis, pintados por pintores, que, colocados em cena, trazem a consciência de que o espaço cênico é uma imagem: “a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes.” (ROUBINE, 1998, p. 32). Da mesma forma, a cor deixa de ter uma função apenas de figuração e passa-se a considerar seu caráter simbólico e que age sobre a sensibilidade do espectador. A presença cênica da matéria também é forte no simbolismo.

Por tudo isso, o teatro é uma das práticas onde se travam os combates da historicidade. O teatro moderno e a encenação reforçam o que já apontei no I ato, que o embate no teatro é constante, e ele faz trabalhar a língua, não só pela palavra. “A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva (...)” (ROUBINE, 1998, p. 41). O conceito de encenação

desestabiliza a hierarquia que permitia a dominância da palavra, a imobilidade do texto, e o faz trabalhar ao colocar em perspectiva tantos elementos possíveis.

Ionesco também achava que a palavra constitui apenas um dos elementos de choque do teatro. Ele dizia que o teatro tem uma maneira própria de utilizar a palavra: é o diálogo, é a palavra de combate, de conflito. “Existem outros meios de teatralizar a palavra: levá-la até seu paroxismo para devolver ao teatro sua medida, que reside na desmedida; o verbo mesmo deve estar tenso até seus últimos limites, a linguagem deve quase rebentar, ou destruir-se, em sua impossibilidade de conter os significados<sup>95</sup>” (IONESCO, 1962, p. 63). Seu lugar é o limite da oralidade, onde gritam os sentidos.

A montagem original de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, por Lugné-Poe (1896), foi chamada por Roubine de “o alarde da teatralidade”, considerada até mais radical do que os simbolistas. Jarry propôs a Lugné-Poe levar às últimas consequências a teoria sugestionista da corrente simbolista, que queria dar à palavra escrita, não-figurativa, o mesmo poder de evocação de qualquer tela pintada. Assim, dizer “um campo coberto com neve” ou mostrar uma placa com essa frase escrita teria o mesmo apelo à imaginação do que uma tela, uma pintura ou a iluminação poderiam suscitar.

Mas corresponde também, insidiosamente, a algo mais: a mostrar-lhe o próprio instrumento (o cartaz) gerador do seu devaneio. Ou seja, lembrar-lhe, mesmo se na sua imaginação ele se transporta para “um campo coberto de neve”, que ele não deixa de assistir a uma representação teatral e de participar dela...” (ROUBINE, 1998, p. 36).

Outras escolhas de Jarry foram: exibir no palco um praticável que seria usado pelos atores; as janelas e portas não mais passarem a ilusão de serem vazadas; um retorno ao uso das máscaras para pesquisar a estilização e cultivar os artifícios do gesto e da voz do ator; um ator entrar em cena apenas para fazer o clique da porta se abrindo, com o braço estendido e usando a mão como fechadura. O programa da peça anunciava que o cenário de *Ubu Rei* mostrava lugar algum, com árvores ao pé das camas e neve branca no céu. “Quando não existe mais nada no palco que tenha vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência... ainda assim existe algo para ser visto: a *teatralidade*.” (ROUBINE, 1998, p. 37). O palco vazio cria eco do vazio da figura do personagem Pai Ubu.

---

<sup>95</sup> Tradução minha: “Il existe d'autres moyens de théâtraliser la parole : en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure ; le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations.”

Ionesco conta que só passou a gostar de teatro quando descobriu seu próprio teatro, como dramaturgo. Aí entendeu do que não gostava no teatro: a busca da naturalidade. Essa busca resultava no seu contrário, os atores lhe pareciam pouco naturais. Para Ionesco, o valor do teatro estava na amplificação dos efeitos, assim, defendia que se lhes acentuasse ao máximo, que levasse o teatro a seus limites. A ideia era não ocultar os artifícios, mas torná-los ainda mais visíveis, deliberadamente evidentes, “(...) ir até o fundo do grotesco, da caricatura, mais além da pálida ironia das engenhosas comédias de salão. Nada de comédias de salão, senão a farsa, a carga paródica extrema. (...) Fazer um teatro de violência: violentamente cômico, violentamente dramático<sup>96</sup>” (IONESCO, 1962, p. 59)

A aposta na teatralidade, na montagem, no que é postiço, no que é falso, até seu limite, no que há de violento é o que faz o ritmo do oráculo. Se podemos pensar que a culpa de Lady Macbeth, que a leva à loucura e ao suicídio, era a forma patética da tragédia em Shakespeare, em Ionesco, os modos de aparição das feiticeiras criam uma ironia trágica na peça, com uma enorme dimensão farsesca. Elas nos lembram o tempo todo de que estamos no teatro e fazem girar a grande engrenagem rítmica de *Macbeth*.

Tanto em *Macbeth* quanto em *Macbeth* é a profecia das feiticeiras que faz o mecanismo da escalada ao poder pelo protagonista começar a funcionar. Na primeira, a profecia instiga Macbeth, mas, como já citado, ele só decide levar a cabo o assassinato do rei por persuasão de sua esposa, Lady Macbeth, com o argumento, sobretudo, do desejo pelo poder e por se mostrar homem o suficiente. Em *Macbeth*, as feiticeiras congregam todos os personagens femininos e a persuasão é responsabilidade inteira delas, que seduzem pelo desejo de poder, claro, mas também pelo desejo sexual.

A força do falso começa a se mostrar em *Macbeth* desde os estudos de Ionesco para a peça, consultados no *Fonds Ionesco*. Ele havia previsto colocar em cena duas cartomantes, no lugar das feiticeiras. Até uma das primeiras versões datilografadas do texto, o dramaturgo manteve uma cena no início, que hoje não existe, que consiste no diálogo entre as duas feiticeiras, mas que ainda agiam um tanto como as cartomantes que ele previa antes:

Entram pela esquerda duas feiticeiras. Uma delas é jovem e veste-se normalmente; a outra é velha, arqueada, os dedos tortos como a feiticeira clássica. Ela tem sobre a cabeça um velho chale preto. A primeira é seguida pela jovem. A segunda feiticeira tem uma vassoura na mão.

2ª feiticeira – Não tão rápido, minha querida. Eu não consigo te seguir. Espere que eu coloque a vassoura entre minhas pernas.

---

<sup>96</sup> “aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. (...) Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique.”

1ª feiticeira – Deixe pra lá esse velho acessório. E não fale mais com essa voz aguda e tiritante estridente. Além por cima você está corcunda. Essa corcunda só vai te prejudicar.

2ª feiticeira – Ela dá autoridade.

1ª feiticeira – Nada disso. Você assusta as pessoas. Você reclama de não ter clientela. Com esses cabelos brancos sujos, ainda mais. E seus dentes! Onde estão seus dentes?

2ª feiticeira – Eu não os tenho. O que você quer que eu faça.

1ª feiticeira – Podemos dar um jeito nisso, nada mais fácil.

2ª feiticeira – Você não é uma feiticeira de verdade.

1ª feiticeira – Você mantém a tradição, é idiota.

2ª feiticeira – Ninguém mais vem até mim. Podemos pensar que eles têm medo de conhecer seu futuro. Quando eles estão doentes, eles se deixam matar pelos médicos. Conosco isso lhes sairia mais barato.

(Passa um homem que atravessa o palco da direita para a esquerda. A 2ª feiticeira se precipita sobre ele.)

1ª feiticeira – Não faça isso.

2ª feiticeira (ao homem, estendendo a mão) – A caridade, seu homem tolo, a caridade.

Homem, à 2ª feiticeira – Vai-te, velha feiticeira do diabo, demônio.

(Ele lhe dá um empurrão) (A 2ª feiticeira cai)

2ª feiticeira – Que os piolhos te devorem, que você pereça já. (O homem sai pela esquerda).

1ª feiticeira – (enquanto a 2ª se levanta com dificuldade) Era esperado, clássico. E depois, ele não perecerá. Suas blasfêmias não funcionam mais. Você já sabia.

2ª feiticeira – O inferno não confia mais em mim, tenho frio, não consigo mais pagar meu aluguel.

1ª feiticeira – Utilize outros meios. Vamos mudar isso. Tiremos isso (Ela tira seu chale). E depois isso. (Ela lhe tira a peruca de cabelos brancos).

2ª feiticeira – Você está me machucando, olha. O que está acontecendo com você?

1ª feiticeira – (tirando alguma coisa da sua bolsa) – Toma, pegue esses dentes. (Ela lhe coloca uma dentadura na boca) Vire-se (a 2ª feiticeira se vira).

1ª feiticeira – (Tirando-lhe a corcunda e jogando-a perto da vassoura) Endireite-se (Ela lhe dá um chute na bunda). (A 2ª feiticeira se endireita) E essa saia velha, e esse blusão velho (Ela lhe arranca as roupas citadas.) (A 2ª feiticeira tinha um vestido que não se via embaixo das outras roupas) E coloque isso na cabeça. (A 1ª feiticeira coloca na cabeça da 2ª uma peruca ruiva) Aproxime-se. Abra os olhos. (Ela lhe abre as pálpebras, o que faz que agora a 2ª tenha os olhos grandes abertos. A 1ª feiticeira toma a 2ª feiticeira pela mão e a faz girar sobre si mesma várias vezes.) Mostre-se. Veja como você é bonita. (A 1ª feiticeira finge mostrar-lhe um espelho diante dos olhos)

2ª feiticeira (com a mesma voz rachada ou estridente) – Acho que está melhor.

1ª feiticeira – Se você não mudar sua voz eu te bato.

2ª feiticeira – (Reverência ao público e com uma voz suave :) Muito melhor assim.

1ª feiticeira – Vou te dar uma dica.

(Enquanto fala, a 1ª feiticeira tira de sua bolsa um véu de enfermeira com uma cruz vermelha e um avental branco).

Os generais Macbett e Banco vão fazer a guerra pelo arquiduque. Eles passarão para te ver, sobretudo não lhes diga coisas desagradáveis, somente coisas agradáveis. É assim que se faz uma clientela. Adeus, vou indo.

2ª feiticeira – Aonde você vai?

1ª feiticeira – Mas à guerra, eu te disse. Curar os doentes.

2ª feiticeira – Tchau e obrigada.

A 1ª feiticeira sai pela direita, a 2ª pela esquerda. Esta, rodopiando e cantarolando.<sup>97</sup> (FONDS IONESCO, pasta 116)

<sup>97</sup> Tradução minha: “Entrent par la gauche deux sorcières. L’une entre elles est jeune et vêtue normalement ; l’autre est vieille, voûtée, les doigts crochus comme la sorcière classique. Elle a sur la tête un vieux châle noir. La première, la jeune d’un pas. La deuxième sorcière a un balai dans la main.

Essa cena multiplica ainda mais os sentidos de compreensão de quem são essas personagens. Diz-se que são feiticeiras, mas o texto dá sinais de que elas vêm de um mundo ordinário, pois precisam manter uma clientela, têm dificuldades para pagar o aluguel, coisa tão corriqueira. Elas parecem ter ao menos dois poderes: o de prever o futuro e o de curar os

2e sorcière – Pas si vite, ma chérie. Je ne peux pas vous suivre. Attendez que je mette le balai entre mes jambes.

Le sorcière – Laissez tomber ce vieil accessoire. Et ne parlez plus de cette voix aigue et chevrotante stridente. Par dessus le marché vous êtes bossue. Cette bosse ne peut que vous faire du tort.

2e sorcière – Ça donne de l'autorité.

Le sorcière – Pas du tout. Vous faites peur aux gens. Vous vous plaignez de ne pas avoir de clientèle. Avec ces cheveux blancs sales, en plus. Et vos dents ! Où sont vos dents ?

2e sorcière : Je n'en ai pas. Que voulez-vous que j'y fasse.

Le sorcière : Ça peut s'arranger, rien de plus facile.

2e sorcière : Vous n'êtes pas une vraie sorcière.

Le sorcière : Vous tenez à la tradition, c'est idiot.

2e sorcière : Il ne vient plus personne chez moi. On dirait qu'ils ont peur de connaître leur avenir. Quand ils sont malades, ils se font tuer par les médecins. Avec nous ça leur revenait moins cher.

(Passe un homme qui traverse la scène de droite à gauche. La 2e sorcière se précipite vers lui.)

Le sorcière : Ne faites pas ça.

2e sorcière : (à l'homme, tendant la main) – la charité mon con monsieur, la charité.

L'homme à la 2e sorcière – Va-t-en, vieille sorcière du diable, démon.

(Il lui donne un coup) (La 2e sorcière tombe)

2e sorcière – Que les poux te dévorent, que tu crèves à l'instant. (L'homme sort par la gauche).

Le sorcière – (Tandis que la 2e se relève péniblement) – C'était prévu, classique. Et puis, il ne crèvera pas.

Tes blasphèmes ne portent plus. Tu le savais.

2e sorcière – L'enfer ne me fait plus confiance, j'ai froid, je peux pas payer mon loyer.

Le sorcière – Utilise d'autres moyens. On va changer ça. Enlevons ça. (Elle lui enlève le châle). Et puis ça.

(Elle lui arrache la perruque de cheveux blancs).

2e sorcière – Tu me fais mal, voyons. Qu'est ce qui te prends ?

Le sorcière – (Sortant quelque chose de son sac) – Tiens, prends ces dents (Elle lui met un dentier dans la bouche) Tourne-toi. (La 2e sorcière se retourne)

Le sorcière – (Lui enlevant la bosse et la jetant près du balai) Redresse-toi. (Elle lui donne un coup de pied au derrière). (La 2e sorcière se redresse) Et cette vieille jupe, et ces vieux blouson (Elle lui arrache les vêtements sus-dit.) (La 2e sorcière a une robe qui ne se voyait pas sous les autres vêtements) et mets ça

sur ta tête. (La le sorcière met sur la tête de la 2e une perruque rousse) Approche. Ouvre tes yeux. (Elle lui ouvre les paupières ce qui fait que maintenant la 2e a les yeux grands ouverts. La le sorcière prend la 2e sorcière par la main et la fait tourner sur elle-même plusieurs fois.) Montre-toi. Tu vois comme tu es belle.

(La le sorcière fait semblant de lui mettre un miroir devant les yeux)

2e sorcière (de la même voix ou cassé ou stridente) – Je crois que ça va mieux.

Le sorcière – Si tu ne changes pas ta voix je te gifle.

2e sorcière – (Révérence au public et d'une voix suave :) Ça va beaucoup mieux.

Le sorcière – Je te donne un tuyau.

(En parlant, la le sorcière a sorti de son sac un voile d'infirmière avec croix rouge et un tablier blanc).

Les généraux Macbett et Banco vont faire la guerre pour l'archiduc. Ils passeront te voir, surtout ne leur dis pas des choses désagréables rien que des choses plaisantes. C'est comme ça qu'on se fait une clientèle.

Adieu, je me dépêche.

2e sorcière – Où vas-tu ?

Le sorcière – Mais à la guerre je t'ai dit, soigner les blessés.

2e sorcière – Au revoir et merci.

La le sorcière sort par la droite, la 2e par la gauche. Celle-ci en tournoyant et fredonnant.”

doentes. “On dirait qu’ils on peur de connaître leur avenir. Quand ils sont malades, ils se font tuer par les médecins. Avec nous ça leur revenait moins cher”. A 1ª feiticeira possui até mesmo um véu de enfermeira e um avental branco. Aliás, esta é quem parece ter os poderes citados, a que não se prendeu à “tradição”; ela não usa seus apetrechos de feiticeira e sabe criar uma clientela. Já a 2ª feiticeira é apresentada como decadente, pede esmola e nem suas blasfêmias se sustentam mais. “L’enfer ne me fait plus confiance”, diz ela.

A tensão entre o falso e o verdadeiro nas feiticeiras aparece nesta cena de maneira diferente do que veremos no texto final de *Macbett*. Aqui, a 1ª feiticeira já surge no palco como uma bela mulher, enquanto a 2ª aparece como clássica feiticeira, com uma corcunda, voz estridente, cabelos sujos, vestimentas velhas, postura arcada e não se preocupa em ser bela, não sabe nem mesmo onde estão seus dentes bonitos. A sua mudança para bela mulher não acontece por mágica, como na cena de transformação que foi escolhida para *Macbett*: a 1ª feiticeira retira ou acrescenta (no caso de apenas dois elementos) os adereços da 2ª, no palco, para revelar, por baixo, a mulher que ali já estava. Mesmo a voz estridente era apenas questão de decidir por fazer uma outra, suave.

Antes da mudança, a 2ª feiticeira revela o mais importante: “Vous n’êtes pas une vraie sorcière”. Quer dizer, ela acusa aquela que mantém seus poderes e consegue ter uma relação com a sociedade, por não ter a aparência tradicional de feiticeira, de não ser uma de verdade. A verdadeira seria então a clássica feiticeira, a que porta uma série de adereços falsos? É, no entanto, a dita falsa, a 1ª feiticeira, que dá orientações sobre como dizer coisas a Macbett e Banco para torná-los clientes e que vai até a guerra cuidar dos doentes. Este poder de cura pertence ao rei, por direito divino, mas, em *Macbett*, vemos que a feiticeira tem uma relação com o soberano, já que eles compartilham de um atributo comum no estado de exceção: ocupam-se da vida biológica da população. Talvez a diferença entre eles resida em que a feiticeira, por ser capaz de testar o tempo todo o limite entre o verdadeiro e o falso por seu ritmo oracular, age como o soberano de fora do sistema.

No texto publicado de *Macbett*, em qualquer uma das edições citadas até agora, as feiticeiras ganham dimensão mágica. Ambas têm poderes e são capazes de metamorfosearem-se para se tornarem aquelas belas figuras – o que as tornaria falsas feiticeiras, segundo a cena discutida acima. Sua potência e capacidade de tencionar a coexistência do verdadeiro e do falso é ampliada, o que lhes propicia compartilhar ainda mais do poder do soberano: são elas que determinam, de fora do sistema de poder, quem vive e quem morre, quem reina e quem não reina, apropriando-se da linguagem, dos ritmos dos outros personagens.

Na primeira versão publicada de *Macbett*, tanto na revista *L'Avant-Scène* (1972), quanto na edição de 1972 da editora Gallimard (2013), da collection Folio, duas cenas possuem diferenças no texto e ambas contam com a presença de Lady Duncan. A primeira é a cena da grande decapitação dos revoltosos. Macbett se senta ao lado de Lady Duncan, por ordem do soberano e, enquanto ela conta as cabeças que caem inertes, o que vem a seguir se passa na rubrica:

<i>Elle continue de compter tout en faisant du pied à Macbett et du coude, d'abord d'une façon discrète, puis d'une façon de plus en plus visible, jusqu'à en devenir excessive, grossièrement indécente. Macbett s'écarte un peu, plutôt gêné et confus au début, puis cédant, se laissant faire avec un mélange de plaisir et de timidité, déjà complice.</i>	<i>Ela continua a contar roçando o pé em Macbett e também o cotovelo, primeiro de maneira discreta, depois de maneira mais e mais visível, até se tornar excessiva, grosseiramente indecente. Macbett se afasta um pouco, sobretudo incomodado e confuso no início, depois cedendo, deixando-se levar com uma mistura de prazer e de timidez, já cúmplice.</i>
---	--

(IUNESCO, 2013, p. 53)

E um pouco adiante, na mesma cena, enquanto Duncan negocia com Macbett a transferência do título e das terras dos revoltosos a seus generais, Lady Duncan continua contando os mortos e segue seu jogo:

<i>MACBETT, en s'écartant légèrement de Lady Duncan qui continue son jeu avec Macbett, le pressant de plus en plus, lui mettant la main au genou.</i>	<i>MACBETT, afastando-se ligeiramente de Lady Duncan que continua seu jogo com Macbett, pressionando-o mais e mais, colocando-lhe a mão no joelho.</i>
---	--

(IUNESCO, 2013, p. 54)

Mesmo quando o oficial anuncia que Glamiss conseguiu escapar, e a indignação é geral, ela não para: “LADY DUNCAN, *tout en continuant cependant de se presser contre Macbett.*” (“LADY DUNCAN, *ainda assim continuando a se jogar em Macbett.*”) (IUNESCO, 2013, p. 55). Nas últimas versões do texto, tudo isso foi suprimido e a única ação de Lady para com Macbett são os beijos enviados por ela em sua saída de cena.

Já sabíamos desde o início da peça que Macbett considerava Lady Duncan uma bela mulher, mas o embrião da sedução sexual estava nesta cena. Ela foi suprimida nas edições seguintes e, assim, o desejo pelo poder e pelo sexo acabaram por serem revelados juntos, numa mesma cena, a da metamorfose. A Primeira Feiticeira assume os traços e a voz de Lady Duncan, objeto de desejo do protagonista, diante de seus olhos, vestindo apenas um biquíni cintilante. Ela aceita ser sua, se ele cumprir seu destino e acreditar em suas profecias. Estendendo-lhe o punhal, Lady Duncan lhe diz: “Voici l’instrument de ton ambition et de notre ascencion. Prends-le, si tu le veux, si tu me veux ” (IUNESCO, 2006, p. 163).

**Figura 11 - Fim da metamorfose, com Lady Duncan em seu biquíni (em Mauclair)**



Fonte: Revista *L'Avant-Scène* (1972)

**Figura 12 - Transformação da Primeira Feiticeira em Lady Duncan (em Lavelli)**



Fonte: Bibliothèque National de France (BnF)

Na cena fatídica da metamorfose, a rubrica sugere que a bengala, conduzida como uma varinha mágica, guie as transformações: “*A segunda feiticeira utiliza sua bengala como se fosse uma varinha mágica. Cada vez que ela toca a primeira feiticeira com sua bengala, obtém-se uma transformação desta*” (IONESCO, 2006, p. 161). Mesmo que a cena deva acontecer magicamente, ela é realizada no palco, diante do público. Por isso, por mais que se usem recursos técnicos, luz ou projeção, para acentuar o ilusionismo, o falso estará sempre pulsando junto, ao lado, escapando pelas brechas ou gritando, em foco, assumindo que se trata de jogo. É a teatralidade em perspectiva na cena:

<p>DEUXIÈME SORCIÈRE, <i>même jeu</i>.  Ante, apud, ad, adversus...  <i>Elle touche du bâton la première sorcière et celle-ci laisse tomber son vieux manteau. Mais elle a un autre vieux manteau sur elle.</i>  Circum, circa, citra, cis...  <i>Elle touche de nouveau la première sorcière qui laisse tomber un autre manteau. Elle a encore un vieux châle autour du cou, lui tombant jusqu'aux pieds.</i>  Contra, erga, extra, infra...  <i>La deuxième sorcière redresse le corps à son tour.</i>  Inter, intra, juxta, ob...  <i>En passant devant la première sorcière, elle lui arrache les lunettes, lui tournant autour.</i>  Penes, pone, post et praeter...  <i>Elle arrache le vieux châle à la première : sous le châle apparaît une robe très belle avec des ors et des pierres étincelantes.</i>  Prope, propter, per, secundum...  <i>Musique plus liée et plus mélodieuse. Elle lui enlève le faux menton pointu.</i>  Supra, versus, ultra, trans...  (...)  <i>La deuxième sorcière enlève le reste du masque de la première sorcière, c'est-à-dire le nez pointu et ce qui retenait les cheveux de la première sorcière.</i>  <i>Elle met, en tournant encore, un sceptre dans la main et la couronne sur la tête de la première sorcière, qui apparaît sous les projecteurs comme dans une auréole de lumière.</i>  <i>Passant par-derrière, elle enlève, d'un geste, ses vieux vêtements et son masque. Apparue dans sa beauté, la première sorcière devient Lady Duncan. La deuxième sorcière apparaît comme sa suivante, belle jeune femme également.</i></p>	<p>SEGUNDA FEITICEIRA, <i>mesmo jogo</i>.  Ante, apud, ad, adversus...  <i>Ela toca com a bengala a primeira feiticeira e esta deixa cair seu velho manto. Mas ela tem outro velho manto sobre si.</i>  Circum, circa, citra, cis...  <i>Ela toca de novo a primeira feiticeira que deixa cair outro manto. Ela ainda tem um velho xale em torno do pescoço, caindo até seus pés.</i>  Contra, erga, extra, infra...  <i>A segunda feiticeira endireita o corpo por sua vez.</i>  Inter, intra, juxta, ob...  <i>Passando diante da primeira feiticeira, ela lhe arranca os óculos, girando em torno dela.</i>  Penes, pone, post et praeter...  <i>Ela arranca o velho xale da primeira: sob o xale aparece um vestido muito bonito com ouro e pedras cintilantes.</i>  Prope, propter, per, secundum...  <i>Música mais energética e mais melodiosa. Ela retira-lhe o falso queixo pontudo.</i>  Supra, versus, ultra, trans...  (...)  <i>A segunda feiticeira retira o restante da máscara da primeira feiticeira, quer dizer o nariz pontudo e o que prendia os cabelos da primeira feiticeira.</i>  <i>Ela coloca, ainda girando, um cetro na mão e a coroa na cabeça da primeira feiticeira, que aparece sob os holofotes como em uma auréola de luz.</i>  <i>Passando por trás, ela retira, de uma só vez, suas roupas velhas e sua máscara. Aparecendo em sua beleza, a primeira feiticeira se torna Lady Duncan. A segunda feiticeira aparece como sua aia, uma bela moça também.</i></p>
--	---

(IUNESCO, p. 2006 161-162)

Cada transformação instaura um estágio maior de convivência do falso e do verdadeiro: cai o manto, há outro manto embaixo; cai o segundo manto, há um xale que a cobre até os pés; arrancam-lhe os óculos e o xale, há um vestido embaixo (esse era seu de verdade?); retiram-lhe o falso queixo pontudo (nem o queixo era seu de verdade?), mas ainda falta retirar-lhe a máscara, com o nariz pontudo; a Segunda Feiticeira arranca igualmente suas roupas velhas e sua máscara. Pronto, agora elas são Lady Duncan e sua Aia. A transformação as deixou mais perto ou longe do que são de verdade? Elas são a transformação, a metamorfose.

As feiticeiras escolhem o latim como língua dessa transformação, a língua morta (da morte ou dos mortos?). Esta é também a língua do direito e dos rituais católicos, além de ser, o latim vulgar, o ancestral das línguas neolatinas, aquelas ensinadas no curso preparado pelo

Professor estuprador e assassino de *A lição*. No trecho citado acima, as frases pronunciadas em latim são preposições com acusativos: “Ante, apud, ad, adversus”, “Circum, circa, citra, cis”, “Contra, inter, erga, extra”, “Infra, “intra, iuxta, ob”, “Penes, pone, post, and praeter”, “Prope, propter, per, secundum”, “Supra, versus, ultra, trans”. Regendo o objeto direto, as preposições com acusativo em latim indicam o que receberá a ação, não como sujeito, e sim, passivo. Desse modo, cada frase rege uma etapa da metamorfose e veremos que coincidirá também com a transformação de Macbett, que de sujeito da ação, tornar-se-á passivo, o que guiará seu convencimento para que sigam a narrativa e o movimento da engrenagem.

O latim é adotado pela Segunda Feiticeira já no início da transformação nesta cena, antes da passagem citada. Quando ela começa a saltitar e girar em torno da Primeira, profere: “Quis, quid, ubi... quibus auxiliis, cur, quomodo, quando. Felix, qui potuit regni cognoscere causas. Fiat lux hic et nunc et fiat voluntas tua. Ad augusta per angusta, ad augusta per angusta.” (IONESCO, 2006, p. 160). De acordo com o *Dicionário de latim*, consultado online, a primeira frase da sentença, “Quis, quid, ubi... quibus auxiliis, cur, quomodo, quando”, corresponde ao verso hexâmetro de Quintiliano, que é a síntese da divisão da Retórica – “Quem, o quê, onde... por que meios, por que, como, quando” –, usado hoje no jornalismo e na criminologia como forma de esgotar o assunto investigado, como se pretendesse dar conta da totalidade de um fato. Na segunda frase, a feiticeira faz referência ao poeta Virgílio: “Felix qui potuit regni cognoscere causas” parte do verso 490 do Livro 2 de *Geórgicas*, do poeta. Contudo, nesta obra o verso era “felix qui potuit rerum cognoscere causas”, algo como “feliz o que pode conhecer as causas das coisas”, em *Macbett* “rerum” é substituído por “regni”, para especificar que feliz é aquele que pode conhecer as causas do reino, o interesse das feiticeiras, que também será o de Macbett. A sentença seguinte “Fiat lux hic et nunc et fiat voluntas tua” seria traduzida como “faça-se a luz agora e que seja feita sua vontade”, união de ditos da Bíblia: primeiro “fiat lux”, que é do Gênesis, 1, 3, quando Deus criou a luz; e “fiat voluntas tua” foram as palavras pronunciadas duas vezes por Cristo, quando ensinou aos apóstolos a oração dominical (Mt. VI, 10) e no Jardim das Oliveiras (Mt. XXVI, 42). Esta última indica a concordância com a submissão a coisas que antes se recusava ou se repudiava; Macbett está neste caminho. A frase final “Ad augusta per angusta” diz “às coisas excelentes pelos caminhos estreitos” ou “Não se vence na vida sem lutas”, como sugestão do caminho difícil ao que Macbett terá que se submeter para conhecer as coisas do reino. A Segunda Feiticeira ainda conclui pedindo: “Alter ego surge”. Há necessidade da metamorfose, do surgimento desse outro eu, para que todo o caminho indicado por essa língua morta se realize.

No fim da transformação, mas ainda durante o processo de metamorfose, é pronunciada pelas feiticeiras e repetida por elas e também por Macbett outra frase em latim:

SEGUNDA FEITICEIRA

Video meliora, deteriora sequor.

MACBETT, *tomado em transe e no movimento.*

Video meliora, deteriora sequor.

*A segunda feiticeira gira em torno da primeira.*

PRIMEIRA FEITICEIRA e MACBETT, *juntos.*

Video meliora, deteriora sequor.

PRIMEIRA FEITICEIRA e SEGUNDA FEITICEIRA

Video meliora, deteriora sequor.

PRIMEIRA FEITICEIRA, SEGUNDA FEITICEIRA e MACBETT

Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor. (IUNESCO, 2006, p. 162)

Ainda segundo o *Dicionário de latim*, a frase, repetida até ser internalizada, “video meliora, proboque, deteriora sequor”, teria como tradução algo como: “Vejo as coisas melhores e as aprovo, mas sigo as piores”. A sentença é de Ovídio, em *Metamorfoses* (VII, 20) e traz a imagem do homem fraco, que enxerga o bem, mas é arrastado pelas paixões. No caso de Macbett, ele vê a metamorfose diante de si, ele sabe que sua bela futura esposa, atual de seu soberano, é uma feiticeira, é falsa – ele mesmo confessará isso depois –, mas escolhe acreditar em suas profecias e seguir o caminho proposto por ela, para o qual abriu desejo.

Depois da transformação completa, Macbett, encantado e submisso diante da beleza de Lady Duncan, proclama: “Mirabile visu”, admirando a visão que apareceu diante de seus olhos. Para terminar a cena, a Segunda Feiticeira, já metamorfoseada em Aia, determina a soberania do amor (ou do desejo) sobre tudo: “Omnia vincit amor”, fechando a passagem novamente com um verso de Virgílio (Écloga X, 69).

A última cena em que aparecem as feiticeiras, antes do jantar das bodas, logo antes de debandarem em suas malas voadoras, também reforça a tensão dos limites entre o verdadeiro e o falso em cena:

<p>LADY MACBETT</p> <p>Aux chiens, cette couronne sacrée et bénite ! ( <i>Elle jette la couronne. Elle enlève le collier avec une croix qui était sur sa poitrine.</i> ) Elle m'a brûlée, cette croix ! J'ai une blessure sur ma poitrine. Mais je l'ai chargée de maléfices. ( <i>Pendant ce temps la suivante ouvre la valise et sort les vieux effets des sorcières et l'habille.</i> ) <u>Le combat de deux puissances, celle d'en haut et celle d'en bas, se livre dans la croix. Quelle sera la plus forte ? Quel champ de bataille, si réduit, mais dans lequel se condense la guerre universelle ! Aide-moi ! Dégrafe ma robe blanche, symbole d'une dérisoire virginité. Enlève-la vite, celle-là aussi me brûle. Et je crache l'hostie qui s'est heureusement arrêtée dans ma gorge ! Elle était épine et braise. Donne-moi la gourde, pleine de vodka épicée et ensorcelée. Cet alcool de 90° est pour moi comme l'eau la plus fraîche. Deux fois j'ai failli m'évanouir devant les icônes qu'on présentait à ma vue et à mon toucher. Mais j'ai tenu bon. J'en ai baisé une, pouah ! Que c'était dégoûtant ! ( <i>Pendant tout ce temps la suivante la déshabille.</i> ) J'entends du bruit, dépêche-toi.</u></p> <p>LA SUIVANTE</p> <p>Tout de suite, ma chère, tout de suite.</p> <p>LADY MACBETT Ou PREMIÈRE SORCIÈRE</p> <p>Allez, allez, allez ! <b>Que je retrouve mes frusques ! ( <i>Elle n'a plus sur elle qu'une sorte de chemise sale.</i> ) Et ma vieille robe pouilleuse. Et mon tablier avec ses vomissures. Et mes brodequins crottés, vite ! Enlève cette perruque ! Que je retrouve mes cheveux gris et sales ! Et redonne-moi mon menton ! Reprends mes dents ! Refais mon nez pointu comme il l'était, et mon bâton ferré au bout empoisonné.</b></p> <p><i>La suivante prend le bâton d'un des pèlerins qui se trouvait sur le plateau.</i></p> <p><i>À mesure que la première sorcière ou Lady Macbett annonce « Aide-moi ! Dégrafe ma robe blanche ! » etc., la suivante fait ce que lui dit la première sorcière.</i></p> <p><i>Comme il sera indiqué dans le texte, elle lui met sa vieille robe pouilleuse, son tablier avec les vomissures, ses vieux cheveux sales, lui enlève les dents et montre le dentier, lui met le nez pointu, etc.</i></p> <p>PREMIÈRE SORCIÈRE</p> <p>Dépêche-toi ! Plus vite !</p> <p>DEUXIÈME SORCIÈRE</p> <p>Tout de suite, tout de suite, ma chère.</p> <p>PREMIÈRE SORCIÈRE</p> <p>On nous attend ailleurs.</p> <p><i>La deuxième sorcière sort un long et vieux châle de la valise. Elle le met sur elle d'un seul coup, en même temps qu'une perruque grise et sale.</i></p> <p><i>Les deux sorcières sont vouëtées et ricanantes.</i></p> <p>Je me sens bien mieux dans mes vêtements.</p>	<p>LADY MACBETT</p> <p>Aos cachorros, esta coroa sagrada e benzida! (<i>Ela joga a coroa. Tira o colar com uma cruz que estava em seu peito.</i>) Ela me queimou, esta cruz! Tenho uma ferida em meu peito. Mas eu a carreguei de feitiços. (<i>Durante este tempo a aia abre a mala e tira os velhos artificios de feiticeiras e a veste.</i>) <u>O combate de duas forças, uma das trevas e uma da luz, se entregam na cruz. Qual será a mais forte? Que campo de batalha, tão reduzido, mas no qual se condensa a guerra universal! Ajude-me! Desabotoe meu vestido branco, símbolo de uma irrisória virgindade. Tire-o rápido, ele também me queima. E cuspo a hóstia que felizmente parou em minha garganta! Ela era espinho e brasa. Dê-me a cabaça, cheia de vodca condimentada e enfeitçada. Este álcool a 90° é para mim como a água mais fresca. Duas vezes estive perto de desmaiar diante dos ícones que apareciam à minha vista e ao meu toque. Mas me segurei. Eu bejei um, eca! Como foi nojento! (<i>Durante todo este tempo a aia a desveste.</i>) Estou ouvindo um barulho, apresse-se.</u></p> <p>AIA</p> <p>Agora mesmo, minha cara, agora mesmo.</p> <p>LADY MACBETT ou PRIMEIRA FEITICEIRA</p> <p>Vamos, vamos, vamos! <b>Quero de volta meus farrapos! (<i>Ela veste apenas uma espécie de camisa suja.</i>) E meu velho vestido piolhento. E meu avental com seus vômitos. E meus coturnos enlameados, rápido! Tire esta peruca! Quero de volta meus cabelos grisalhos e sujos! E me dê meu queixo! Retire meus dentes! Refaça meu nariz pontudo como ele era, e minha bengala de ferro com a ponteira envenenada.</b></p> <p><i>A aia pega a bengala de um dos peregrinos que se encontravam no palco.</i></p> <p><i>Na medida em que a primeira feiticeira ou Lady Macbett anuncia: “Ajude-me! Desabotoe meu vestido branco!” etc., a aia faz o que lhe a diz a primeira feiticeira.</i></p> <p><i>Como será indicado no texto, ela lhe coloca seu vestido piolhento, seu avental com os vômitos, seus velhos cabelos sujos, tira-lhe os dentes e mostra a dentadura, coloca-lhe o nariz pontudo, etc.</i></p> <p>PRIMEIRA FEITICEIRA</p> <p>Apresse-se! Mais rápido!</p> <p>SEGUNDA FEITICEIRA</p> <p>Agora mesmo, agora mesmo, minha cara.</p> <p>PRIMEIRA FEITICEIRA</p> <p>Nos aguardam em outro lugar.</p> <p><i>A segunda feiticeira tira um longo e velho xale da mala. Ela o coloca de uma só vez, ao mesmo tempo que uma peruca grisalha e suja.</i></p> <p><i>As duas feiticeiras são arqueadas e zombeteiras.</i></p> <p>Me sinto bem melhor com minhas roupas.</p>
--	--

Desta vez, a magia não acontece, sem foco de luz ou dança sedutora como sereia, a Primeira Feiticeira quer que lhe arranquem os apetrechos que porta e que os queimem. Eles são ícones que não lhe assentam, colocam-na em um mundo ao qual não pertence: o vestido é símbolo de uma irrisória virgindade, a coroa benzida, a cruz e a hóstia representam tudo o que a agride. “Le combat de deux puissances, celle d'en haut et celle d'en bas, se livre dans la croix. Quelle sera la plus forte ? Quel champ de bataille, si réduit, mais dans lequel se condense la guerre universelle !”, profere a Primeira Feiticeira, como um verso que ainda rima (“...celle d'en bas...”, “...dans la croix”), após arrancar a cruz de seu peito. A convivência entre duas forças é destacada, há combate, uma delas pode ser mais forte, mas nelas se condensa a guerra universal. As forças seriam o bem e o mal? O verdadeiro e o falso? No teatro, tal qual campo de batalha, como quem coloca seu figurino em cena, a Segunda Feiticeira ajuda a Primeira a tirar esses apetrechos e colocar o vestido piolhento, o avental com os vômitos, os velhos cabelos sujos, o nariz pontudo, tirar a dentadura, etc. Assim, com seus adereços falsos e montados no palco, ela pode ser a feiticeira de verdade, tradicional: “Me sinto bem melhor com minhas roupas”.

Até mesmo antes da marcante cena da transformação, quando Macbett ainda está negando qualquer possibilidade de acreditar nas profecias das feiticeiras, ele se abre à curiosidade sobre o que mais elas têm a dizer. É nesse ponto que elas começam, pelo discurso, a querer fazê-lo jogar o mesmo jogo delas:

<p>PREMIÈRE SORCIÈRE Il y a des choses que je connais, mais je ne connais pas tout. Même notre savoir est limité. Mais je lis suffisamment en toi pour comprendre que l'ambition vient de naître dans ton coeur à ton insu et malgré toutes les explications que tu peux te donner, et qui sont fausses, et qui ne sont que des masques. MACBETT Je ne désire qu'une chose, servir mon souverain. PREMIÈRE SORCIÈRE Quelle farce que tu te joues à toi-même ! MACBETT Tu veux me faire croire que je suis un autre que moi-même, tu ne réussiras pas.</p>	<p>PRIMEIRA FEITICEIRA Há coisas que eu conheço, mas eu não conheço tudo. Até mesmo nosso saber é limitado. Mas eu leio suficientemente de você para entender que a ambição acabou de nascer em seu coração sem aviso e apesar de todas as explicações que você pode se dar, que são falsas e que são apenas máscaras. MACBETT Eu desejo apenas uma coisa, servir meu soberano. PRIMEIRA FEITICEIRA Que farsa você interpreta a si mesmo! MACBETT Você quer me fazer acreditar que sou um outro que não eu mesmo, mas você não vai conseguir.</p>
---	---

(IONESCO, 2006, p. 156-157)

O argumento é que o falso são as explicações que Macbett pode dar contra a ambição, que já está presente. Nesta cena, ele apresenta qual é essa grande explicação, a questão que vai precisar se mostrar falsa para que as feiticeiras o façam agir contra o arquiduque: Macbett diz que seu único desejo é servir seu soberano. Sua lealdade e fidelidade são seus guias, que serão apropriados e ressignificados pelas feiticeiras para atingirem seus fins. E o trabalho

delas começa ao dizerem que a assertiva de Macbett é apenas uma farsa, que é interpretada, está na ordem do jogo, do teatro. Ela seria apenas máscara, há então algo que está por baixo; assim como elas que, ao tirarem a máscara, deixam aparecer algo, mas que tampouco é a verdade. Macbett as desafia, ele diz que não irá permitir que elas o façam acreditar que ele é um outro, assim como elas. Ele ainda acredita que há uma verdade a se perseguir, em que acreditar, e é também pela ambiguidade, que define seu ritmo, que as feiticeiras vão confundir essa vontade.

Foucault, em *O governo de si e dos outros* (2010), descreve conceitos que contribuem para a definição do ritmo das feiticeiras. Ele desenvolve a noção de *parresia*, como a ideia do dizer tudo, do dizer-a-verdade e da fala franca, a partir da análise da peça *Íon*, de Eurípedes, que ele acredita ser percorrida por isso. *Íon* passa pelo que descreve como as três formas do dizer-a-verdade, sendo que uma delas é justamente a do oráculo.

#### **4.2 Vontade de verdade e fala ambígua**

Íon é o ancestral, o herói dos iônicos, explica Foucault. Como personagem tardio, ele surge para assentar e justificar grupos familiares ou dar-lhes ancestrais, reivindicar os direitos de uma cidade. Na lenda, Íon estava em Acaia, porém, quanto mais poderosa se tornava Atenas, mais se investia no projeto de torná-la a cidade dos iônicos e, para isso, era preciso tornar Íon ateniense. Íon era tão importante pois, em algumas versões da lenda, teria sido ele o primeiro reformador da constituição ateniense, que dividiu a cidade em quatro tribos primitivas, o que foi a origem da organização política de Atenas. No entanto, haveria um problema em contar a história dessa maneira, pois esse era o momento em que Atenas reivindicava para si a autoctonia, logo, seriam seus habitantes apenas aqueles que nascessem em seu solo. Então, como justificar um imigrante como reformador da cidade? Por isso o esforço em contar a lenda aproximando o máximo possível Íon da história ateniense. É nesse contexto, desse esforço, que nasce a tragédia de Eurípedes: no enredo, Íon é filho de Creusa (ateniense) com o deus Apolo. E Íon será assim, a partir de seus quatro filhos, ancestral de todos os iônicos.

Creusa, ateniense de pura cepa, foi seduzida e possuída por Apolo nas grutas da Acrópole. O filho concebido foi abandonado por ela, por vergonha e para evitar a desonra. Na verdade, Hermes raptou o filho do irmão Apolo e o deixou em Delfos, onde foi acolhido pela sacerdotisa Pítia, que o tornou um servidor do templo. Creusa, ignorando o destino de seu filho, foi dada em casamento a Xuto, um estrangeiro de Acaia, portanto, não era ateniense. A

peça, então, consiste no descobrimento da verdade do nascimento de Íon, que sendo natural de Atenas, vai poder retornar à cidade, reorganizá-la e fundar a dinastia dos iônicos.

É a série dos três dizer-a-verdade – o do oráculo, o da confissão e o do discurso político – que é contada ao longo da peça, segundo Foucault. A primeira verdade sobre o nascimento de Íon é dita em Delfos, no templo, por isso, sob a forma oracular, que é sempre reticente, enigmática, difícil de entender. A segunda se dá pelo dizer a verdade de Creusa, sua voz de confissão sobre a progenitura. E, por último, o desvelamento da verdade fará com que Íon possa exercer seu direito político de falar à cidade de Atenas, uma linguagem de verdade e de razão.

Por conseguinte a peça, vamos dizer, irá do lugar em que o deus diz a verdade pela palavra oracular e enigmática – é Delfos – à cena política em que o chefe, de pleno direito, usa sua fala franca através de uma constituição que é a própria constituição do lógos – é Atenas. Essa passagem, do lugar em que se diz oracularmente a verdade à cena política em que se fala racionalmente do governo, só poderá se dar se o deus e a mulher, o homem e a mulher, o pai e a mãe disserem, ao confessar o que fizeram, a verdade sobre o nascimento do filho. (FOUCAULT, 2010, p. 77)

Porém, a fundação do discurso verdadeiro na cidade pela palavra oracular – que é sempre ambígua, mas que diz o que é e o que será – não se dará pelo poder do próprio oráculo. É Atena que, ao final da peça, surgindo acima do templo, contará a verdade sobre Íon, explicando inclusive porque Apolo não pode dizê-la: ele cometeu uma falta ao possuir Creusa.

Antes de toda essa revelação, Creusa e Xuto vão a Delfos consultar o deus porque eles ainda não têm filhos e gostariam de deixar sua descendência. É evidente que esta será uma dupla pergunta, pois enquanto Xuto quer mesmo saber se terá filhos – pergunta ordinária, pública –, Creusa traz uma pergunta secreta: ela quer saber o que foi feito do filho dela com o deus. Ao chegarem ao templo para a consulta, encontram na entrada, varrendo o templo, Íon e não imaginam que têm diante de si a resposta: está ali o descendente que Xuto tanto deseja e o filho de Creusa, que ela procura secretamente. Os três ignoram essa verdade. Foucault nota que, nesse momento, a imagem se monta assim: o fundo da cena com o templo do deus que sabe tudo e pode ou não dizer a verdade para as perguntas que lhe são feitas; diante da cena está o público que também sabe de tudo, pois foi informado por Hermes no início da peça; e entre eles estão os três personagens que ignoram a verdade. Por isso a peça será o desvendar da verdade no espaço da cena. O que está nesse caminho? A dificuldade de dizer a verdade. (FOUCAULT, 2010)

A primeira dificuldade está no que Foucault chama de estrutura oracular. Quando os homens ignoram os deuses, não há nada que force os deuses, se eles responderem, a responder

de tal modo que a resposta seja clara. Ao contrário, faz parte do dizer-a-verdade oracular que a resposta seja tal que os homens possam, ou não, compreendê-la. De todo modo, o deus nunca é forçado pelos homens a dizer a verdade. Sua resposta é ambígua, e ele é sempre livre para dá-la se quiser. Há, assim, reticência na própria clareza da enunciação e também na liberdade preservada do deus para falar ou para não falar.

Mas Apolo tem outra razão para não contar a verdade, ele é culpado de ter violentado e engravidado Creusa e dizer a verdade seria confessar sua falta. Restará, portanto, aos homens dizer a verdade, instaurar a *parresía*, romper o enigma oracular e a vergonha da confissão. Foucault elenca como o primeiro grande momento para chegar à verdade o que chama dupla de meia mentira. Na visita ao templo, Creusa encontra Íon e conta uma meia mentira ao dizer que a finalidade de sua visita é saber que fim levou o filho que sua irmã teria tido com o deus, porém, não recebe resposta. Enquanto isso, Xuto pergunta ao deus de maneira direta se vai ter um filho e recebe como resposta uma meia mentira: Apolo lhe diz para, assim que sair do templo, reconhecer como descendente o primeiro que vier. E este, claro, será Íon, que está varrendo o templo, como seu bom servidor.

Diferente de *Íon*, *Macbett* não é a peça do desvendar da verdade no espaço da cena para que se possa dirigir a fala política à cidade, com linguagem de verdade e razão. *Macbett* é a peça da confusão da verdade no espaço da cena, pelo oráculo, para que se possa garantir a perpetuação da fala tirânica à cidade. Ainda assim, há uma correlação nos caminhos que percorrem as duas peças. Em *Macbett*, há também uma grande verdade que é ignorada tanto por Macbett quanto por Banco: Macol, o herdeiro legítimo do trono, adotado por Duncan e Lady Duncan, é de fato filho de Banco com uma gazela. Banco não sabia, mas a teria fecundado quando ela estava metamorfoseada em mulher. Macol, entretanto, não nasceu de uma mulher, ela ainda era gazela quando o deu à luz. Durante quase toda a peça, os únicos personagens que conhecem essa verdade são as feiticeiras. Assim, analogamente a *Íon*, temos a montagem da cena com as feiticeiras ao fundo, oráculos, que sabem de tudo; o público na frente, que possivelmente sabe de algo – por uma referência da leitura ou de montagens de *Macbeth*, ou conhecimento da peça de Ionesco mesmo –; e, entre eles, Macbett e Banco, que tudo ignoram. As feiticeiras sabem, antes de se tornar oficial, que Macbett é barão de Candor, e que também será barão de Glamiss, título que havia sido prometido pelo soberano a Banco. Elas igualmente sabem antes de todos que Glamiss está morto, afogado. Ela preveem que Macbett será arquiduque, soberano do país. Os oráculos fazem as mesmas previsões a Banco, mas ainda lhe contam de maneira exclusiva algo mais: Banco será maior, ele será o ancestral de uma linhagem de príncipes que reinarão por mil anos.

O ritmo do oráculo fala de maneira reticente, ambígua e enigmática. As feiticeiras jogam com a verdade – ou dizem meias mentiras? –, pois a Macbett não é revelado que Banco seria pai de uma linhagem de governantes. Elas dizem, no entanto, o que é e o que será. É mesmo? Estaria no destino de Macbett se tornar soberano, ou ser convencido a fazê-lo, mesmo que tivesse que matar o arquiduque? O deus Apolo não fala porque cometeu uma falta, já as feiticeiras não falam porque querem que o outro cometa uma falta. Elas conjugam a transformação do um em outro e seu papel é ser zombeteiras, pois foram contratadas por alguém para um trabalho que as leva a dizer ao fim: “Arrumamos tudo, confundimos tudo.” (IONESCO, 2006, p. 187):

PREMIÈRE SORCIÈRE Le patron va être content. DEUXIÈME SORCIÈRE On va tout lui raconter. PREMIÈRE SORCIÈRE Il nous attend pour nous confier une autre mission.	PRIMEIRA FEITICEIRA O patrão vai ficar contente. SEGUNDA FEITICEIRA A gente vai contar tudo para ele. PRIMEIRA FEITICEIRA Ele nos espera para nos confiar outra missão.
--	--

(IONESCO, 2006, p. 187)

É fato que nem Macbett e nem Banco procuraram inicialmente as feiticeiras para saber o futuro ou a verdade. Mas a partir do momento em que as ouviram dizer, e que a primeira parte das previsões se confirmou como verdade, a vontade de verdade se instaurou neles:

BANCO Ça ne se passera pas comme ça. La sorcière a dit la vérité. D'où a-t-elle tenu la nouvelle ? Qui peut la renseigner à la cour ? Et si vite ? Ou bien a-t-elle des pouvoirs surnaturels ? Au moins, inhabituels ? Aurait-elle trouvé le moyen de capter les vibrations des ondes ? Aurait-elle découvert la voie rapide dont parlent certains mythes et qui permet de relier, dans l'instant, celui qui parle à celui qui écoute ? Aurait-elle inventé les miroirs qui reflètent des images et des figures lointaines, comme si elles étaient là, comme si elles nous parlaient, à deux mètres devant nous ? A-t-elle des lunettes qui savent diriger la vue à des centaines ou des milliers de lieues pour capter les images et nous les apporter vivantes ? A-t-elle des instruments qui amplifient l'ouïe en lui donnant une acuité insoupçonnable ? (...) Elles ont vu dans les espaces, ces monstrueuses filles du diable. Peuvent-elles voir dans l'avenir ? Elles m'ont prédit que je serai l'ancêtre de toute une lignée de rois. Cela est étrange et incroyable. Je voudrais que les sorcières m'en disent davantage. Peut-être savent-elles vraiment ? Je voudrais bien les voir. Je ne les vois pas. Elles étaient là, pourtant.	BANCO Isso não vai acontecer assim. A feiticeira disse a verdade. Onde ela conseguiu a novidade? Quem pode tê-la informado na corte? E tão rápido? Ou quem sabe tem ela poderes sobrenaturais? Ao menos inabituais? Teria ela encontrado um meio de captar as vibrações das ondas? Teria ela descoberto a via rápida da qual falam alguns mitos e que permite religar, no mesmo instante, aquele que fala àquele que escuta? Teria ela inventado os espelhos que refletem as imagens e as figuras longínquas, como se elas estivessem ali, como se elas nos falassem, a dois metros diante de nós? Tem ela lunetas que sabem guiar a visão a centenas ou milhares de lugares para captar as imagens e nos trazê-las vivas? Tem ela instrumentos que amplificam a audição dando-lhe uma acuidade inimaginável? (...) Elas viram nos espaços, essas monstruosas filhas do diabo. Podem elas ver no futuro? Elas previram que eu serei o ancestral de toda uma linhagem de reis. Isso é estranho e inacreditável. Eu gostaria que as feiticeiras me dissessem mais. Será que elas sabem de verdade? Eu gostaria de vê-las. Eu não as vejo. Elas estavam aqui, no entanto.
---	---

(IONESCO, 2006, p. 152-153)

O oráculo provoca incerteza, desestabiliza as verdades. Primeiro Banco desconfia que alguém na corte teria informado a feiticeira, em seguida acredita que elas possam ter poderes sobrenaturais ou inabituais e, por último, confirma a certeza de que elas são filhas do diabo. Mas a dúvida de se elas sabem mesmo o futuro e se dizem verdade permanece. A dúvida está imposta, Banco e também Macbett já desejam avidamente encontrá-las, eles querem saber mais, e apesar de não admitirem, o desejo pelo poder e pela verdade é o que os move.

<p>MACBETT Comment les sorcières ont-elles pu savoir ? Les choses qu'elles ont encore prédites s'accompliront-elles ? Cela me semble impossible. Je voudrais bien savoir quelle est la logique de leurs prédictions. Comment expliquent-elles les enchaînements des causes et des effets qui me conduiraient sur le trône ? Je voudrais bien savoir ce qu'elles en disent. En somme, c'est pour me moquer d'elles.</p>	<p>MACBETT Como as feiticeiras puderam saber? As outras coisas que elas também profetizaram se cumprirão? Isso me parece impossível. Eu gostaria mesmo de saber qual é a lógica das profecias delas. Como elas explicam os encadeamentos de causas e de efeitos que me conduziriam ao trono? Eu gostaria de saber o que elas têm a dizer sobre isso. Em suma, só para zombar delas.</p>
--	---

(IONESCO, 2006, p. 154)

E quando a Primeira feiticeira vem falar com Macbett pela segunda vez, joga com sua falsa resistência ao desejo de saber mais, dizendo que ele tem liberdade para partir, se quiser. Mas Macbett fica, ele hesita.

<p>PREMIÈRE SORCIÈRE Si nous ne savons pas autre chose, pourquoi es-tu venu à ma rencontre? MACBETT Je me le demande. C'est une erreur. PREMIÈRE SORCIÈRE Alors, va-t'en, Macbett... DEUXIÈME SORCIÈRE Si cela ne t'intéresse pas... PREMIÈRE SORCIÈRE Je vois que tu hésites, je vois que tu restes. DEUXIÈME SORCIÈRE Si cela t'arrange mieux... PREMIÈRE SORCIÈRE Si c'est plus facile pour toi... DEUXIÈME SORCIÈRE Nous pouvons disparaître. MACBETT Restez encore, filles de Satan, je veux en savoir davantage.</p>	<p>PRIMEIRA FEITICEIRA Se nós não sabemos de nada, por que você veio ao meu encontro? MACBETT Estou me perguntando. É um erro. PRIMEIRA FEITICEIRA Então, vá embora, Macbett... SEGUNDA FEITICEIRA Se isso não te interessa... PRIMEIRA FEITICEIRA Vejo que você hesita, vejo que você fica. SEGUNDA FEITICEIRA Se assim fica melhor... PRIMEIRA FEITICEIRA Se é mais fácil para você... SEGUNDA FEITICEIRA Nós podemos desaparecer. MACBETT Fiquem aqui, filhas de Satã, eu quero saber mais.</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 158)

**Figura 13 - Cena de Macbett com as feiticeiras (em Mauclair)**



Fonte: Revista *L'Avant-Scène* (1972)

**Figura 14 - Mesma passagem na encenação de Lavelli**



Fonte: Bibliothèque National de France (BnF)

**Figura 15 - Macbett e as feiticeiras na montagem de Les crevettes in the pick-up**



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

A vontade de verdade é, para Foucault, em *A ordem do discurso* (2008), um dos grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso, que buscam evitar o que ele tem de incontrolável e imprevisível. Ao se questionar sobre qual foi e qual é essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos da nossa história, ou qual é o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, o autor diz que há um sistema de separação e exclusão que é histórico.

Porque ainda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro – no sentido forte e valorizado do termo –, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido; era o discurso que pronunciava a justiça e atribuía a cada qual sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, suscitava a adesão dos homens e se tramava assim com o destino. Ora, eis que um século mais tarde, a verdade a mais elevada já não residia mais no que *era* o discurso, ou no que ele *fazia*, mas residia no que ele *dizia*: chegou um dia em que verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de anúncio, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência.” (FOUCAULT, 2008, págs. 14-15).

Hoje, então, não é mais o discurso da verdade do soberano ou do oráculo, enquanto enunciação, que provoca respeito e terror. A verdade se deslocou para o enunciado – forma, sentido, objeto, mais uma vez na dualidade do signo – e assim, ela mascara o modo como se a deseja. Cada tirar das máscaras e dos adereços reflete a admissão gradativa de Macbett de que seu desejo de verdade é o desejo de conhecer “a” verdade, o que significa descobrir como fará para ter poder e desejo, e falar como soberano. Foucault acredita que essa divisão histórica deu sua forma geral à nossa vontade de saber e, dentre os grandes sistemas de exclusão do discurso, é dela que menos se fala. Assim, escolhemos ver a verdade como força, fecundidade, doçura universal, enquanto ignoramos o que a vontade de verdade como “prodigiosa maquinaria” que se destina a excluir aqueles que se determinaram a colocar a vontade de verdade em questão, contra a verdade que busca justificar a interdição e definir a loucura, “todos aqueles, de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais, ativos sem dúvida, para o trabalho de todo dia.” (FOUCAULT, 2008, pág. 21)

As feiticeiras colocam o tempo todo em questão a vontade de verdade de Macbett, mas, como zombeteiras que são, o fazem pela fala ambígua para se apropriarem da linguagem. No momento em que o protagonista já não consegue mais negar sua vontade de verdade, o desejo por conhecer o futuro, coisa que só as feiticeiras, falando pelo ritmo do oráculo, podem lhe oferecer, ele já está pronto para o golpe final. É a metamorfose, que transforma as feiticeiras em outras, e que completa a sedução: transforma Macbett em outro (falso ou mais verdadeiro?). Nesse ponto, a Primeira Feiticeira já pode revelar suas últimas duas profecias:

Je puis te rassurer, te promettre que tu ne seras vaincu par aucun homme né d'une femme, ton armée ne sera vaincue par aucune autre armée, sauf si c'est la forêt qui se fait régiment et avance contre toi.	Eu posso te garantir, te prometer que você não será vencido por nenhum homem nascido de uma mulher, sua armada não será vencida por nenhuma outra armada, salvo se a floresta se arregimentar e avançar contra você.
--	--

(IONESCO, 2006, p. 164)

Assim como Apolo quando diz a Xuto para aceitar como filho o primeiro que visse ao sair do templo e como Creusa quando diz querer saber do deus o paradeiro de uma criança abandonada, a Primeira Feiticeira não mente, porém dá à verdade uma forma ambígua. Macbett e Banco, com a ajuda de Lady Duncan – Primeira Feiticeira metamorfoseada – assassinam o arquiduque para seguir com o plano de Macbett de se tornar soberano, com a futura Lady Macbett como a segunda no poder, e Banco, como o terceiro. Este, porém, começa a questionar as verdades que lhe foram ditas pela feiticeira:

<p>BANCO</p> <p>Ainsi donc Macbett sera roi. Baron de Candor, baron de Glamiss, puis souverain, dès demain. <b>Une à une les prédictions des sorcières se sont réalisées dans l'ordre annoncé. Elles n'avaient pas prédit l'assassinat de Duncan auquel j'ai apporté ma contribution.</b> Mais comment Macbett serait-il devenu le chef de cet État sans que Duncan meure ou sans qu'il abdique en faveur de Macbett, ce qui était impossible constitutionnellement ? Un trône se prend par la force. <b>Ce qui non plus n'a pas été dit, c'est que Lady Duncan deviendrait Lady Macbett.</b> Ainsi Macbett a tout. Je n'ai rien. Quelle carrière extraordinaire : la richesse, la gloire, le pouvoir, la femme !... Il est comblé. J'ai frappé Duncan, je lui en voulais. En quoi cela peut-il m'avancer dans ma réussite personnelle ? C'est vrai, Macbett m'a fait des promesses. Il m'a dit que je serai son vizir. <u>Mais est-ce qu'il tient ce qu'il promet ? J'en doute. N'avait-il pas promis fidélité à Duncan? Il le tue. (...)</u> Mais elles m'ont prédit que je serai l'ancêtre de toute une lignée de princes, de rois, de présidents de république, de dictateurs. J'ai cette consolation. <b>Elles l'ont prophétisé, oui, elles l'ont prophétisé. Elles ont donné des preuves de leur clairvoyance.</b> Je n'avais ni désir ni ambition, sauf celle de servir mon suzerain, autrefois, avant que je ne rencontre les sorcières. Et maintenant, je brûle d'envie et de jalousie. <u>Elles ont levé le couvercle de la boîte aux ambitions. Me voici emporté, mené par une force dont je ne suis pas maître, assoiffé, avide, insatiable. (...)</u></p>	<p>BANCO</p> <p>Assim então Macbett será rei. Barão de Candor, barão de Glamiss, depois soberano, a partir de amanhã. <b>Uma a uma as profecias das feiticeiras aconteceram na ordem anunciada. Elas não tinham previsto o assassinato de Duncan para o qual eu dei minha contribuição.</b> Mas como Macbett teria se tornado o chefe deste Estado sem que Duncan morresse ou sem que ele abdicasse em favor de Macbett, o que seria impossível constitucionalmente? Um trono se toma pela força. <b>O que mais não foi dito é que Lady Duncan se tornaria Lady Macbett.</b> Assim, Macbett tem tudo. Eu não tenho nada. Que carreira extraordinária: a riqueza, a glória, o poder, a mulher!... Ele está realizado. Eu golpeei Duncan, eu queria fazê-lo. Mas em que isso pode me adiantar em minha realização pessoal? É verdade, Macbett me fez promessas. Ele me disse que eu serei seu vizir. <u>Mas será que ele cumpre o que promete? Tenho dúvidas. Não havia ele prometido fidelidade a Duncan? Ele o mata. (...)</u> Mas elas previram que eu serei o ancestral de toda uma linhagem de príncipes, de reis, de presidentes da república, de ditadores. Esse é meu consolo. <b>Elas profetizaram isso, sim, elas profetizaram. Elas deram provas de sua clarividência.</b> Eu não tinha nem desejo e nem ambição, salvo o de servir meu suzerano, em outro tempo, antes de encontrar as feiticeiras. E agora, estou queimando de ciúmes e de inveja. <u>Elas tiraram a tampa da caixa das ambições. Estou aqui encolerizado, guiado por uma força da qual não sou senhor, sedento, ávido, insaciável. (...)</u></p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 183-184)

As previsões começam a se revelar meias mentiras: não havia sido dito que o rei deveria ser assassinado. Ainda há confiança no que elas profetizaram, mas mesmo que se

desconfiasse, o caminho é sem volta, “a tampa da caixa das ambições” foi aberta. Agora Banco se encontra guiado pelo ciúme e pela inveja, por uma força que não pode controlar. Ele afirma não ter antes nem desejo e nem ambição, salvo o mesmo que Macbett declarou às feiticeiras: servir o soberano. Porém, depois de ouvir o oráculo, a certeza que tinha na fidelidade e na lealdade, tão importantes atributos para os fiéis mantenedores da hierarquia, foi colocada em dúvida (“Mas será que ele cumpre o que promete? Tenho dúvidas. Não havia ele prometido fidelidade a Duncan? Ele o mata”). Assim, não resta outra saída a Macbett, que ouviu toda a confissão de Banco, a não ser matá-lo também. Seu caminho é igualmente sem volta, como se assim, contraditoriamente, pudesse conter as previsões das feiticeiras.

<p>MACBETT J'ai tout entendu, traître. C'est ainsi que tu veux me récompenser de la promesse que je t'ai faite de te donner le rang de vizir de la principauté ? Je ne savais pas que ma femme et sa suivante lui avaient prêté qu'il serait le père d'une foule de rois. C'est bizarre, qu'elles ne m'en aient rien dit. C'est inquiétant, qu'elles me l'aient caché. (...) Je suis pris dans une machination sinistre. Ah ! ça ne se passera pas de la sorte ! Nous verrons bien si ma liberté et mon initiative peuvent déjouer les pièges de la destinée que le diable m'assigne !</p>	<p>MACBETT Eu ouvi tudo, traidor. É assim que você quer me recompensar pela promessa que fiz de te dar o posto de vizir do principado? Eu não sabia que minha mulher e sua aia lhe haviam previsto que ele seria o pai de uma horda de reis. É estranho que elas não tenham me dito nada. É inquietante que elas me tenham escondido isso. (...) Fui tomado por uma maquinação sinistra. Ah! isso não vai acontecer desse jeito! Vamos ver se a minha liberdade e minha iniciativa podem desenrolar as armadilhas do destino que o diabo me designa!</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 184-185)

Após conhecer, pelo desabafo de Banco, parte das profecias que não lhe foram ditas, Macbett também passa a questionar o quanto as feiticeiras dizem da verdade. Portanto, ele realmente tira satisfação desta meia verdade logo após o casamento, com sua esposa, que já é Lady Macbett. Por esta atitude, Macbett admite saber que ela é também a Primeira Feiticeira, pois diz: “J'ai annulé l'accomplissement futur de votre prédiction. Je l'ai tué dans l'oeuf. Vous n'êtes pas la plus forte. J'ai tout appris et j'ai tout évité.”, ao que ela responde: “Je ne voulais rien te cacher, mon amour. Je t'expliquerai, je te dis. Mais pas devant tout ce monde.”<sup>98</sup> (IONESCO, 2006, p. 186).

Durante o jantar das bodas, inicia-se na peça a sequência de revelações. Em Íon, a verdade não vem pelo oráculo, mas sim pela confissão dos homens, e se instaura a verdade como o dizer político. Em *Macbett*, tampouco é o ritmo do oráculo que revela as meias mentiras, não são as feiticeiras que as contam. Contudo, nessa peça não são os homens vivos que falam, é a vez dos fantasmas demonstrarem seu conhecimento. Primeiro é Banco quem

<sup>98</sup> De minhas traduções: “Eu impedi a realização futura de sua predição. Eu o matei no embrião. Você não é a mais forte. Fiquei sabendo de tudo e evitei tudo.” e “Eu não queria esconder nada de você, meu amor. Eu te explicarei, estou dizendo. Mas não na frente de todo mundo.”

aparece, ou não verdadeiramente Banco, mas sim seu espectro. “Não é ele, em carne e osso, é **só o espectro** dele”, declara o Segundo Conviva. Ao perceber que realmente Banco está morto, Macbett ironiza e diz: “Aproximem-se dele, mais. Deem a **ilusão** de que ele existe” e, depois, “(...) Eu digo *ele*, e na verdade tem aí **só alguns restos**, alguns **refugos** de sua antiga pessoa... **resíduos, um autômato**”. O jogo que confunde verdade e mentira volta a se pronunciar na linguagem: “só o espectro”, “ilusão”, “só alguns restos”, “refugos”, “resíduos, um autômato”. Ao que Banco faz sua profecia: “Você terá surpresas, Macbett. Não tenha dúvidas. Você pagará” (IONESCO, 2006, p. 193).

Macbett prefere não acreditar em seu companheiro assassinado, até que surge o segundo fantasma, o arquiduque Duncan: “Vocês não acreditaram na realidade de Banco. Vocês parecem acreditar que Duncan existe e que ele está aqui sobre este trono. É porque ele era seu soberano e vocês tinham o hábito de se dobrar diante dele e de temê-lo? É minha vez de dizer-lhes agora: é apenas um espectro.” Duncan provoca Macbett e joga também com os significantes da verdade: “J’ai tué et j’ai fait tuer des dizaines de milliers d’hommes et de femmes, militaires et civils. J’ai fait brûler d’innombrables chaumières. **C’est vrai. C’est bien vrai. C’est vrai. C’est bien vrai.** Mais il y a une chose **fausse parmi les vraies** que tu as dites : tu n’as pas pris ma femme.<sup>99</sup>” (IONESCO, 2006, p. 195). Diante do desaparecimento de Lady Duncan, que neste momento já voltou a ser feiticeira, Macbett revela mais uma vez saber de sua dupla persona: “Parem todas as senhoras que tenham aparência de feiticeira, procurem em todas as cavernas” (IONESCO, 2006, p. 196).

É após o retorno de Lady Duncan, que revela parte da farsa – conta a todos que ficou presa todo esse tempo numa cela e a feiticeira tomou seu lugar, seus traços e sua voz –, que surge Macol. As revelações finais são feitas por ele, o tirano maior, que declara a um Macbett seguro da verdade e de sua invencibilidade: “On t’a trompé, Macbett ! On t’a roulé” (IONESCO, 2006, p. 199). Macol lhe revela a verdade de que é filho de Banco com a gazela, logo, não tendo nascido de mulher, poderia derrotá-lo. A primeira parte da profecia ambígua foi desvelada. No entanto, Macbett segue firme acreditando em sua compreensão da segunda parte desta mesma profecia: ele seria derrotado apenas se a floresta se arregimentasse contra ele.

<p>MACBETT Tu vas mourir, imbécile, puisque tu le veux. Quand la forêt se fera régiment et viendra vers moi, seulement alors on pourra me vaincre. <i>Des hommes et des femmes se dirigent vers le milieu</i></p>	<p>MACBETT Você vai morrer, imbecil, porque você quer. Quando a floresta se arregimentar e avançar contra mim, somente então poderão me vencer. <i>Homens e mulheres se dirigem para o meio do palco</i></p>
---	--

<sup>99</sup> Minha tradução: “É verdade. É bem verdade. Mas há uma coisa falsa entre as verdadeiras que você disse: você não tomou minha mulher.”

<p><i>du plateau où se trouvent Macbett et Macol. Ils portent soit chacun un panneau avec un arbre dessiné, soit simplement des branches. Ces deux solutions ne doivent être envisagées que dans le cas où il y aurait des possibilités de machinerie insuffisantes. En réalité, c'est tout le décor qui devrait venir pesamment encercler Macbett.</i></p> <p>MACOL Tourne-toi et vois la forêt en marche !</p>	<p><i>onde estão Macbett e Macol. Eles carregam, cada um, um painel com uma árvore desenhada, ou simplesmente galhos. Estas duas soluções só devem ser consideradas caso a maquinaria seja insuficiente. Na realidade, todo o cenário deveria vir pesadamente cercar Macbett.</i></p> <p>MACOL Vire-se e veja a floresta em marcha!</p>
--	---

(IUNESCO, 2006, p. 200)

O recurso cênico para derrotar Macbett é pura teatralidade, o falso em evidência. Macol surgiu como personagem que dirá a verdade, mas em nenhum momento é instaurada a *parresía* em *Macbett*, essa fala política como fala da verdade e da razão, democrática, não é assumida por nenhum governante. A princípio, Macol diz a verdade, mas apesar de ser filho biológico de Banco, e adotivo de Duncan, é um estrangeiro. Por isso, assim como Xuto, o marido de Creusa, estrangeiro, em *Íon*, só poderia exercer o poder pela tirania, Macol também reafirma através de sua fala que será pior que Macbett: ele reinaugura o estado de exceção. Não há em *Macbett* a possibilidade do estabelecimento da fala-franca na política. Nesta passagem, que é o final da peça, as feiticeiras já partiram, pois cumpriram seu dever de, pelo ritmo oracular, confundir a verdade. No entanto, de que maneira se organizou sua oralidade, regendo o discurso pelo ritmo, para realizar tal tarefa, é o que vamos ver agora.

A ambiguidade é atributo dos mais relevantes para essa análise da ação do ritmo oracular. Foi ele até mesmo o que determinou historicamente a data de criação da peça de *Macbeth*, o par sonoro da peça de Ionesco. Convencionou-se dizer que ela foi criada em 1606 porque teria referências à Conspiração da Pólvora – plano católico para explodir o parlamento e assassinar o rei Jaime VI da Escócia e I de Inglaterra – e principalmente ao julgamento dos conspiradores, que aconteceu no início daquele ano. A principal relação com o evento viria do uso, na peça, da palavra *equivocation*, que marca a ambiguidade, como possibilidade de se expressar de forma equívoca. Essa foi a atitude assumida pelo padre Garnet, missionário jesuíta que, em seu interrogatório sobre o plano de conspiração, defendeu a legitimidade do uso de respostas ambíguas por prisioneiros que não queriam se autoincriminar quando torturados.

Além das ocorrências de uso literal da palavra *equivocation* em *Macbeth*, o equívoco e a ambiguidade são trazidos historicamente também pelas personagens das feiticeiras. Como já citado neste trabalho, Jonathan Bate, na abertura da edição de *Macbeth* pela The Royal Shakespeare Company, pondera que elas não podem ser definidas apenas enquanto bruxas, mas encarnariam as “weyard sisters”. Para justificar a afirmação, Bate cita Samuel Taylor

que, em uma palestra em 1818, observou que Shakespeare não incluiu bruxas em sua peça, pois elas não são chamadas assim por nenhum personagem e nem por si mesmas. Os Folios para o palco é que as transformaram em bruxas, não o texto de Shakespeare. Aliás, o único texto impresso de *Macbeth* (encontrado no primeiro Folio) parece apresentar a obra não como escreveu Shakespeare, mas como o dramaturgo Thomas Middleton o revisou mais tarde para sua peça *The Witch*. Há grande probabilidade inclusive de que as duas músicas que aparecem em *Macbeth* tenham sido acrescentadas por Middleton, ou seja, as preparações do texto para a encenação podem ter interferido em sua fixação e contribuído para transformar as “weyard sisters” em bruxas. Até mesmo nas Crônicas de Holinshed elas são citadas de formas variadas como “weyard sisters”, “fairies” e “women in strange and wild apparel, resembling creatures of the elder world”.

A introdução de Bate ainda se questiona: seriam as weyard sisters “fair” ou “foul”? Ele responde que em Holinshed elas eram certamente “fair”. Na performance de *Macbeth* em 1611, Simon Forman as teria descrito como “fairies or nymphs”. Bate acredita que elas se tornam foul em *Macbeth* com a reescrita de Middleton.

Poderiam elas inicialmente terem sido mulheres “justas” [fair] lançando aparentemente justas mas de fato “falsas” [foul] profecias? Qualquer que seja a aparência delas, é significativo que elas profetizam em vez de controlar. No texto original de Shakespeare, as irmãs podem ter sido criaturas moralmente ambíguas que não fazem além de dar voz a misteriosas e ambíguas “solicitações”, profecias oraculares<sup>100</sup>. (SHAKESPEARE, 2009, p. 9)

Em *Macbett*, as feiticeiras reencarnam a ambiguidade, por isso não há propósito algum em se buscar determinar o que elas são; “fair” e “foul” convivem simultaneamente nelas. A fusão delas com as outras personagens femininas na peça de Ionesco faz adentrar ainda mais essa zona de indefinição, de equívoco e de ambiguidade. A decisão por traduzir a “sorcière” por “feiticeira” também decorre dessa discussão; acredito que esse termo pelo que optei tem o poder de fazer produzir e abarcar as ambiguidades possíveis dessas figuras.

O início da cena de Macbett e Banco que antecede seus encontros individuais com as feiticeiras já traz uma mudança no registro da linguagem dos dois. Macbett diz: *Quelle tempête, Banco! C'est effrayant. On dirait que les arbres voudraient s'arracher à la terre, avec leurs racines. Pourvu qu'ils ne tombent pas sur nos têtes*” (IONESCO, 2006, 145-146). E logo adiante Banco constata: “Et nous voilà surpris par l'orage”, ao que Macbett responde: “Nous

---

<sup>100</sup> Texto original (tradução minha): Could they initially have been fair ladies giving apparently fair but in fact foul prophecies? Whatever their appearance, it is significant that they foretell rather than control. In Shakespeare's original text, the sisters may have been morally ambiguous creatures who do nothing more than give voice to mysterious and equivocal 'solicitations', oracular prophecies.

ne sommes pourtant pas là pour parler de la **pluie** et du mauvais temps” (IONESCO, 2006, 146). É como se, com esta última fala, o protagonista se desse conta de que há algo diferente em seu ritmo; os bravos generais designados para manter a soberania do reino e falar pela hierarquia, que nada temem, veem-se assustados e surpreendidos por uma tempestade. É somente no final de seu primeiro encontro com as feiticeiras que Macbett indica compreender essa mudança:

<p>MACBETT, <i>aux sorcières</i>. Balivernes que tout ceci. (<i>Il sort son épée :</i>) Périssez, sorcières! (<i>Il brandit son arme, la fait tourner, lance des coups dans le vide. On entend rire les sorcières, de leurs voix effrayantes, évidemment.</i>) <b>Démoniaques créatures!</b> (<i>Elles ont disparu.</i>) Les ai-je bien vues, bien entendues? <u>Elles sont devenues la pluie et l'orage.</u> Elles sont devenues les <u>racines des arbres.</u></p> <p>VOIX DE LA PREMIÈRE SORCIÈRE, <i>mais cette fois c'est une voix harmonieuse de femme.</i> Je ne suis pas le vent. Je ne suis pas le rêve, Macbett, beau chevalier. Je te reverrai bientôt. <b>Tu connaîtras mon pouvoir et mon charme.</b></p> <p>MACBETT <b>Çà alors... çà alors... (Il continue de faire deux ou trois moulinets, il s'arrête.)</b> Quelle est cette voix qu'il me semble reconnaître? <b>O</b> voix, as-tu un corps? <b>As-tu un visage? Où es-tu?</b></p> <p>LA VOIX, <i>mélodieuse.</i> <b>Je suis tout près, je suis tout près. Et je suis loin.</b> Au revoir, Macbett.</p> <p>MACBETT <b>Je frémis. Est-ce le froid? Est-ce la pluie qui me pénètre? Est-ce la peur? Est-ce l'horreur? Ou bien est-ce la nostalgie mystérieuse que cette voix réveille en moi? Suis-je déjà envoûté?</b> (<i>Changeant de ton.</i>) Mais ce n'était que d'affreuses sorcières. (<i>Changeant de nouveau de ton.</i>) Banco! Banco! Mais où est-il, celui-là? As-tu trouvé la charrette? Où es-tu? Banco! Banco!</p>	<p>MACBETT, <i>às feiticeiras.</i> Que baboseira isso tudo. (<i>Ele tira sua espada:</i>) Pereçam, feiticeiras! (<i>Ele agita sua arma, a faz rodopiar, dá golpes no vazio. Ouve-se as feiticeiras rirem, com suas vozes assustadoras, evidentemente.</i>) <b>Demoníacas criaturas!</b> (<i>Elas desapareceram.</i>) Será que eu as vi mesmo? <u>Elas viraram chuva e tormenta.</u> <u>Elas viraram as raízes das árvores.</u></p> <p>VOZ DA PRIMEIRA FEITICEIRA, <i>mas desta vez é uma voz harmoniosa de mulher.</i> Eu não sou o vento. Eu não sou o sonho, Macbett, belo cavaleiro. Vou revê-lo em breve. <b>Você conhecerá meu poder e meu encanto.</b></p> <p>MACBETT <b>Minha nossa... minha nossa... (Ele continua a dar dois ou três golpes de molinete, e para.)</b> Que voz é essa que me parece conhecida? <b>Oh voz, você tem um corpo? Você tem um rosto? Onde está você?</b></p> <p>A VOZ, <i>melódica.</i> <b>Estou bem perto, estou bem perto. E estou longe.</b> Adeus, Macbett.</p> <p>MACBETT <b>Estou tremendo. Será o frio? Será a chuva que me penetra? Será o medo? Será o horror? Ou quem sabe será a nostalgia misteriosa que esta voz desperta em mim? Estou já enfeitado?</b> (<i>Mudando de tom.</i>) Mas eram apenas abomináveis feiticeiras. (<i>Mudando de novo de tom.</i>) Banco! Banco! Mas onde ele se meteu? Você encontrou a charrete? Onde você está? Banco! Banco! <i>Ele sai pela direita.</i></p>
---	---

(IONESCO, 2006, p. 147-148)

Na primeira fala desta cena, Macbett retoma os significantes que ele e Banco haviam citado antes do encontro com as feiticeiras. As palavras, que inicialmente qualificavam o tempo e a natureza (“l’orage”, “pluie”) ou eram elementos da natureza (“arbres”, “racines”), agora aparecem para dizer o que são estas mulheres. Inscreve-se aí uma linguagem que parece metafórica e confunde a exatidão do ritmo da hierarquia. Além disso, o primeiro par de palavras está ligado ao céu, ao alto e o que vem dele, enquanto o segundo está ligado à terra e ao que desce para baixo dela. Isso ressoa com a noção de ambiguidade das feiticeiras (da onde vêm elas? São elas boas ou más?). A cena seguinte, com Banco, acontece como eco da

anterior, com Macbett, e assim vemos que até este momento a engrenagem segue funcionando. As repetições estão marcadas com a mesma cor da cena anterior:

<p>BANCO Où êtes-vous, maudites clochardes? <b>Démoniaques créatures!</b> (<i>Il se met au milieu du plateau et rengaine son épée.</i>) Les ai-je bien vues, bien entendues? <u>Elles</u> sont devenues <b>la pluie et l'orage</b>. Elles sont devenues les <b>racines des arbres</b>. N'était-ce qu'une hallucination? Macbett! Macbett! VOIX DE LA DEUXIÈME SORCIÈRE Banco, écoute-moi, écoute-moi. (<i>La voix de la sorcière devient fraîche et mélodieuse.</i>) Ecoute-moi bien : tu ne seras pas souverain. Mais tu seras plus grand que Macbett. Plus grand que Macbett. Tu seras l'ancêtre d'une lignée de princes qui régneront mille ans sur notre pays. Tu seras plus grand que Macbett, père, grand-père, aïeul de rois. BANCO <b>Çà alors... ça alors...</b> (<i>Il continue de faire deux ou trois moulinets, il s'arrête.</i>) Quelle est cette voix qu'il me semble reconnaître? <b>O voix, as-tu un corps? As-tu un visage? Où es-tu?</b> LA VOIX <b>Je suis tout près et je suis loin.</b> Mais tu me reverras. <b>Tu connaîtras mon pouvoir et mon charme.</b> A bientôt, Banco! BANCO <b>Je frémis. Est-ce le froid? Est-ce la pluie qui me pénètre? Est-ce la peur? Est-ce l'horreur? Quelle est cette nostalgie mystérieuse que cette voix réveille en moi?... que cette voix me rappelle? Suis-je déjà envoûté? (Changeant de ton.) Mais ce n'était que d'affreuses sorcières.</b> Des espionnes, des intrigantes, des menteuses. Père de rois, moi? Quand notre souverain bien-aimé a des fils? Macol, qui fait ses études à Carthage, héritier naturel et légitime du trône? Et aussi Donalban qui vient de terminer un diplôme de hautes études commerciales à Raguse? Sornettes que tout cela. N'y pensons plus...</p>	<p>BANCO Onde estão vocês, malditas maltrapilhas? <b>Demoníacas criaturas!</b> (<i>Ele se coloca no meio do palco e embainha sua espada.</i>) Será que eu as vi mesmo? <u>Elas viraram chuva e tormenta</u>. Elas viraram as <b>raízes das árvores</b>. Terá sido só uma alucinação? Macbett! Macbett! VOZ DA SEGUNDA FEITICEIRA Banco, escute-me, escute-me. (<i>A voz da feiticeira se torna jovial e melodiosa.</i>) Escute-me bem: você não será soberano. Mas você será maior que Macbett. Maior que Macbett. Você será o ancestral de uma linhagem de príncipes que reinarão mil anos em nosso país. Você será maior que Macbett, pai, avô, antepassado de reis. BANCO <b>Minha nossa... minha nossa...</b> (<i>Ele continua a dar dois ou três golpes de molinete, ele para.</i>) <b>Que voz é essa que me parece conhecida? Oh voz, você tem um corpo? Você tem um rosto? Onde você está?</b> A VOZ <b>Estou bem perto e estou longe.</b> Mas você vai me rever. <b>Você conhecerá meu poder e meu encanto.</b> Até breve, Banco! BANCO <b>Estou tremendo. Será o frio? Será a chuva que me penetra? Será o medo? Será o horror? Que nostalgia misteriosa é essa que esta voz desperta em mim?... que esta voz me recorda? Estou já enfeitado? (Mudando de tom.) Mas eram apenas abomináveis feiticeiras.</b> Espiãs, intrigueiras, mentirosas. Pai de reis, eu? Quando nosso soberano bem-amado tem filhos? Macol, que estuda em Cartago, herdeiro natural e legítimo do trono? E também Donalban que acaba de terminar um diploma de estudos avançados em economia em Ragusa? Que tolice isso tudo. Não pensarei mais nisso...</p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 151)

Banco recupera a mesma fala de Macbett, o que dá novos sentidos às inquietações dos personagens. Os sentidos múltiplos aparecem nessas cenas com as feiticeiras sobretudo pela recuperação da voz, que na lógica estruturalista, do signo, havia sido esquecida junto da dicção. Pelo programa do ritmo, este não é mais somente sonoro, mas engaja o corpo vivo inteiro. Do mesmo modo, a voz também não se reduz mais ao fônico, ela inclui o corpo vivo com sua história. “Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito” (MESCHONNIC, 2006, p. 43). Nessas passagens citadas, é a voz das feiticeiras que

chega primeiro e, com elas, não apenas o som dessas vozes, mas as próprias personagens. Não é a voz que provoca medo nos bravos generais, mas os sentidos que trazem essas vozes e que elas antecipam: algo vai mudar depois desse encontro. Portanto, frases como “*A voz da feiticeira se torna jovial e melodiosa*”, “Que voz é essa que me parece conhecida? Oh voz, você tem um corpo? Você tem um rosto? Onde você está?”, ou “Que nostalgia misteriosa é essa que esta voz desperta em mim?... que esta voz me recorda? Estou já enfeitiçado?” aportam significação, trazem lembrança, recordações, tem corpo e rosto, estão em algum lugar, enfeitiçam. “Se o sentido está nas palavras, a significância no ritmo e na prosódia, a significação pode estar na voz. Pela voz, a significação precede o sentido, ela o porta” (MESCHONNIC, 2006, p 47).

As passagens que serão analisadas a seguir são o início da cena em que Macbett e Banco encontram, cada um por sua vez, as feiticeiras. Nota-se como eles seguem se apoiando em seu ritmo da hierarquia, da engrenagem enquanto retomadas, repetição. Porém, também antecipam o que é a base de sua persistência em permanecer em seu ritmo: a lealdade. Eles creem que Duncan é leal, logo, a fidelidade de Macbett e Banco ao seu ritmo passa por ser igualmente leal a seu senhor. Entretanto, em *Macbett* não existe mais o pacto feudal, portanto, o acordo mútuo de lealdade se faz pela palavra; está na linguagem.

<p>MACBETT Vous m'avez fait peur. Je ne savais pas qu'il y avait quelqu'un là. Ce n'est qu'une vieille femme. Elle m'a l'air d'une sorcière. (<i>A la sorcière :</i>) Comment sais-tu déjà que je suis baron de Candor? <b>La rumeur publique a-t-elle déjà rejoint le frémissement de la forêt? Le vent et la tempête se sont-ils faits l'écho de cette nouvelle?</b> DEUXIÈME SORCIÈRE, à Macbett. Salut, Macbett, baron de Glamiss! MACBETT Baron de Glamiss? Glamiss n'est pas mort. Et c'est à Banco que Duncan a promis son titre et ses terres. (<i>S'apercevant que c'est une autre sorcière qui lui a parlé.</i>) Tiens, en voilà une autre... PREMIÈRE SORCIÈRE Glamiss est mort. Il vient de se noyer, avec son cheval, emporté par la crue. MACBETT <b>Qu'est-ce que c'est que cette mauvaise plaisanterie? Je vais vous faire couper la langue à toutes les deux, vieilles sorcières que vous êtes, vieilles jumelles!</b> PREMIÈRE SORCIÈRE Chevalier Macbett, Duncan est trop mécontent de Banco, qui a laissé échapper Glamiss. MACBETT Comment le savez-vous? DEUXIÈME SORCIÈRE Il veut profiter de cette faute. Il te donne le titre qu'il</p>	<p>MACBETT Você me assustou. Não sabia que tinha alguém aqui. É apenas uma mulher velha. Ela me parece uma feiticeira. (<i>À feiticeira:</i>) Como você já sabe que sou barão de Candor? <b>O rumor público já se integrou ao tremor da floresta? O vento e a tempestade se fizeram eco desta novidade?</b> SEGUNDA FEITICEIRA, a Macbett. Salve, Macbett, barão de Glamiss! MACBETT Barão de Glamiss? Glamiss não está morto. E é a Banco que Duncan prometeu o título e as terras dele. (<i>Percebendo que foi outra feiticeira que falou com ele.</i>) Olha, cá está uma outra... PRIMEIRA FEITICEIRA Glamiss está morto. Ele acabou de se afogar, com seu cavalo, levado pela enchente. MACBETT <b>Que piada de mau gosto é essa? Vou mandar cortar as línguas das duas, velhas feiticeiras que vocês são, velhas gêmeas!</b> PRIMEIRA FEITICEIRA Cavaleiro Macbett, Duncan está muito descontente com Banco, que deixou escapar Glamiss. MACBETT Como você sabe? SEGUNDA FEITICEIRA Ele quer se aproveitar deste erro. Ele te dará o título que tinha prometido a Banco, mas todas as terras retornarão ao trono.</p>
--	--

<p>avait promis à Banco, mais toutes les terres reviendront au trône.  MACBETT  <b>Duncan est loyal. Ce qu'il a promis, il le tient.</b></p>	<p>MACBETT  <b>Duncan é leal. O que ele prometeu, ele cumpre.</b></p>
--	---

(IONESCO, 2006, p. 146-147)

Ao fim desse primeiro encontro de Macbett com as feiticeiras, elas desaparecem e ele sai à procura de Banco, que entra em cena. Agora é ele quem encontra as feiticeiras e reafirma o pacto com seu ritmo, na cena que ecoa aquela de seu parceiro, igualmente marcada com as mesmas cores:

<p>BANCO  Comment le savez-vous que je devais l'être? Comment savez-vous que je ne le serai pas? <b>La rumeur publique a-t-elle déjà rejoint le frémissement de la forêt? Le vent et la tempête se sont-ils faits l'écho des paroles de Duncan?</b> Et comment êtes-vous sûres de connaître ses intentions, dont il n'a fait part à quiconque? Et puis je peux être baron de Glamiss, car Glamiss est encore vivant.  PREMIÈRE SORCIÈRE  Glamiss vient de se noyer avec son cheval, emporté par la crue.  BANCO  <b>Quelle est cette mauvaise plaisanterie? Je vais vous couper la langue à toutes les deux, vieilles sorcières que vous êtes, sans doutes, vieilles jumelles!</b>  DEUXIÈME SORCIÈRE  Chevalier Banco, Duncan est mécontent de toi, qui as laissé échapper Glamiss.  BANCO  Comment le savez-vous?  PREMIÈRE SORCIÈRE  Il veut profiter de ta faute pour s'enrichir davantage. Il donnera le titre de baron de Glamiss à Macbett, mais toutes les terres reviendront au trône.  BANCO  Rien que le titre m'honorerait. Pourquoi Duncan voudrait-il m'en priver? Non, <b>Duncan est loyal. Ce qu'il a promis, il le tient.</b> Pourquoi donnerait-il le titre à Macbett? Pourquoi me punirait-il? Pourquoi Macbett aurait-il toutes les faveurs et tous les privilèges?  DEUXIÈME SORCIÈRE  <u>Macbett est ton rival, ton rival heureux.</u>  BANCO  <u>Il est mon compagnon. Il est mon ami. Il est mon frère. Il est loyal.</u>  LES DEUX SORCIÈRES, <i>s'éloignant un peu et sautant.</i>  <u>Il dit qu'il est loyal, il dit qu'il est loyal!</u>  <i>Elles rient.</i></p>	<p>BANCO  Como sabe que eu devia sê-lo? Como sabe que eu não o serei? <b>O rumor público já se integrou ao tremor da floresta? O vento e a tempestade se fizeram eco das promessas de Duncan?</b> E como vocês estão certas de conhecer suas intenções, as quais ele não compartilhou com ninguém? E depois, eu não posso ser barão de Glamiss, pois Glamiss está ainda vivo.  PRIMEIRA FEITICEIRA  Glamiss acabou de se afogar com seu cavalo, levado pela enchente.  BANCO  <b>Que piada de mau gosto é essa? Vou mandar cortar as língua das duas, velhas feiticeiras que vocês são, sem dúvida, velhas gêmeas!</b>  SEGUNDA FEITICEIRA  Cavaleiro Banco, Duncan está descontente com você, que deixou escapar Glamiss.  BANCO  Como você sabe?  PRIMEIRA FEITICEIRA  Ele quer se aproveitar de sua falta para enriquecer ainda mais. Ele dará o título de barão de Glamiss a Macbett, mas todas as terras retornarão ao trono.  BANCO  Apenas o título me honraria. Por que Duncan iria querer me privar? Não, <b>Duncan é leal. O que ele prometeu, ele cumpre.</b> Por que daria ele o título a Macbett? Por que ele me puniria? Por que Macbett teria todos os favores e todos os privilégios?  SEGUNDA FEITICEIRA  <u>Macbett é seu rival, seu rival feliz.</u>  BANCO  <u>Ele é meu companheiro. Meu amigo. Meu irmão. Ele é leal.</u>  AS DUAS FEITICEIRAS, <i>afastando-se um pouco e pulando.</i>  <u>Ele diz que ele é leal, ele diz que ele é leal!</u>  <i>Elas riem.</i></p>
---	--

(IONESCO, 2006, p. 149-150)

As falas dos generais são quase as mesmas, eles buscam se manter fiéis ao jogo de seu ritmo e à ideia de que o soberano é leal, e assim eles também poderiam continuar sendo. O que muda nas cenas, então, é a fala das feiticeiras. Já que a fidelidade de Macbett e Banco está na linguagem, elas começam, já nessa cena com Banco, a se apropriar do que lhes garantia a manutenção da hierarquia: a lealdade. Elas provocam ao insinuar: Duncan não seria assim tão fiel, ele daria a Macbett o título prometido a Banco; este por sua vez, aceitaria a traição, logo, tampouco é assim tão fiel ou, ao contrário, é até mesmo seu rival. Banco acredita que Macbett é seu companheiro, seu amigo e seu irmão por apostar que isso se resume a sua lealdade (“Il est mon compagnon. Il est mon ami. Il est mon frère. Il est loyal”), esta é sua última qualidade, que integra as anteriores. E é exatamente o que as feiticeiras confundem, colocando a dúvida sobre o valor e o caráter de Macbett na linguagem: ele diz ser leal, não quer dizer que o seja.

Na última cena com Macbett, antes da transformação, a maneira que encontram as feiticeiras para fazer estremecer a certeza do protagonista que fala pela hierarquia e aposta na lealdade é recuperar palavras usadas por ele mesmo e devolvê-las com outros sentidos, ambíguas.

<p>MACBETT Je ne désire qu'une chose, <b>servir</b> mon souverain. PREMIÈRE SORCIÈRE Quelle farce que tu te joues à toi-même ! MACBETT Tu veux me faire croire que je suis un autre que moi-même, tu ne réussiras pas. PREMIÈRE SORCIÈRE Si tu ne lui étais pas <b>utile</b>, il voudrait ta <b>mort</b>. MACBETT Il est <b>maître</b> de ma vie. PREMIÈRE SORCIÈRE Tu n'est que son instrument. Tu as bien vu comme il t'a fait combattre Candor et Glamiss. MACBETT Il avait raison, c'était des rebelles. PREMIÈRE SORCIÈRE Il a pris toutes les terres de Glamiss, la moitié de celles de Candor. MACBETT Tout appartient au souverain. Le souverain et tout ce qu'il a nous appartient également. Il gère pour tous. PREMIÈRE SORCIÈRE Il fait tenir la comptabilité par ses serviteurs. DEUXIÈME SORCIÈRE Hi, hi, hi, hi ! MACBETT, <i>aperçoit la deuxième sorcière.</i> D'où sort-elle, celle-là? PREMIÈRE SORCIÈRE Il ne sait pas tenir une cognée. Il ne sait pas se <b>servir</b> d'une faux.</p>	<p>MACBETT Eu desejo apenas uma coisa, <b>servir</b> meu soberano. PRIMEIRA FEITICEIRA Que farsa você interpreta a si mesmo! MACBETT Você quer me fazer acreditar que sou um outro que não eu mesmo, mas você não vai conseguir. PRIMEIRA FEITICEIRA Se você não lhe fosse <b>útil</b>, ele iria querer sua <b>morte</b>. MACBETT Ele é <b>mestre</b> de minha vida. PRIMEIRA FEITICEIRA Você não passa de seu instrumento. Você bem viu como ele te fez derrotar Candor e Glamiss. MACBETT Ele tinha razão, eram rebeldes. PRIMEIRA FEITICEIRA Ele tomou todas as terras de Glamiss e a metade das de Candor. MACBETT Tudo pertence ao soberano. O soberano e tudo o que ele tem nos pertence também. Ele gerencia para todos. PRIMEIRA FEITICEIRA Ele sustenta a contabilidade através de seus servidores. SEGUNDA FEITICEIRA Hi, hi, hi, hi! MACBETT, <i>percebe a segunda feiticeira.</i> De onde surgiu essa aí? PRIMEIRA FEITICEIRA Ele não sabe sustentar um machado. Ele não sabe se</p>
--	--

<p>MACBETT Qu'est-ce que tu en sais? PREMIÈRE SORCIÈRE Il envoie au combat, mais ne sait pas combattre. DEUXIÈME SORCIÈRE Il aurait trop peur. PREMIÈRE SORCIÈRE Il sait prendre les femmes des autres. DEUXIÈME SORCIÈRE Font-elles partie aussi du domaine public, c'est-à-dire celui du prince ? PREMIÈRE SORCIÈRE Il ne sait pas <b>servir</b>, mais il sait se faire <b>servir</b>. MACBETT Je ne suis pas venu pour entendre vos mensonges et vos calomnies. PREMIÈRE SORCIÈRE Si nous ne savons pas autre chose, pourquoi es-tu venu à ma rencontre? MACBETT Je me le demande. C'est une erreur. PREMIÈRE SORCIÈRE Alors, va-t'en, Macbett... DEUXIÈME SORCIÈRE Si cela ne t'intéresse pas... PREMIÈRE SORCIÈRE Je vois que tu hésites, je vois que tu restes. DEUXIÈME SORCIÈRE Si cela t'arrange mieux... PREMIÈRE SORCIÈRE Si c'est plus facile pour toi... DEUXIÈME SORCIÈRE Nous pouvons disparaître. MACBETT Restez encore, filles de Satan, je veux en savoir davantage. PREMIÈRE SORCIÈRE Sois le <b>maître</b> de toi-même. Maintenant tu ne l'es pas. DEUXIÈME SORCIÈRE Il jette aux ordures l'outil qui est usé. Tu l'as assez <b>servi</b>. PREMIÈRE SORCIÈRE <u>Il méprise ses fidèles.</u> DEUXIÈME SORCIÈRE Il les prend pour des lâches. PREMIÈRE SORCIÈRE Ou pour des imbéciles. DEUXIÈME SORCIÈRE Il respecte ceux qui lui résistent. MACBETT Il les combat aussi. Il a <b>vaincu</b> Glamiss et Candor, les rebelles. PREMIÈRE SORCIÈRE C'est Macbett qui les a <b>vaincus</b>, ce n'est pas lui. DEUXIÈME SORCIÈRE <u>Glamiss et Candor avaient été ses serviteurs fidèles et ses généraux avant toi.</u> PREMIÈRE SORCIÈRE Il détestait leur indépendance.</p>	<p><b>servir</b> de uma foice. MACBETT O que é que você sabe disso? PRIMEIRA FEITICEIRA Ele envia ao combate, mas não sabe combater. SEGUNDA FEITICEIRA Ele teria medo demais. PRIMEIRA FEITICEIRA Ele sabe usar as mulheres dos outros. SEGUNDA FEITICEIRA Elas também fazem parte do domínio público, quer dizer, do príncipe? PRIMEIRA FEITICEIRA Ele não sabe <b>servir</b>, mas sabe se fazer <b>servir</b>. MACBETT Eu não vim para ouvir suas mentiras e suas calúnias. PRIMEIRA FEITICEIRA Se nós não sabemos de nada, por que você veio ao meu encontro? MACBETT Estou me perguntando. É um erro. PRIMEIRA FEITICEIRA Então, vá embora, Macbett... SEGUNDA FEITICEIRA Se isso não te interessa... PRIMEIRA FEITICEIRA Vejo que você hesita, vejo que você fica. SEGUNDA FEITICEIRA Se assim fica melhor... PRIMEIRA FEITICEIRA Se é mais fácil para você... SEGUNDA FEITICEIRA Nós podemos desaparecer. MACBETT Fiquem aqui, filhas de Satã, eu quero saber mais. PRIMEIRA FEITICEIRA Seja o <b>mestre</b> de si mesmo. Agora você não o é. SEGUNDA FEITICEIRA Ele joga no lixo o instrumento usado. Você o <b>serviu</b> o suficiente. PRIMEIRA FEITICEIRA <u>Ele despreza seus fiéis.</u> SEGUNDA FEITICEIRA Ele os toma por frouxos. PRIMEIRA FEITICEIRA Ou por imbecis. SEGUNDA FEITICEIRA Ele respeita aqueles que lhe fazem resistência. MACBETT Ele os combate também. Ele <b>venceu</b> Glamiss e Candor, os rebeldes. PRIMEIRA FEITICEIRA Foi Macbett quem os <b>venceu</b>, não foi ele. SEGUNDA FEITICEIRA <u>Glamiss e Candor tinham sido seus servidores fiéis e gerais antes de você.</u> PRIMEIRA FEITICEIRA Ele detestava a independência deles. SEGUNDA FEITICEIRA E recuperou aquilo que havia dado a eles.</p>
--	--

<p>DEUXIÈME SORCIÈRE Il a repris ce qu'il leur avait donné. PREMIÈRE SORCIÈRE Voici un bel exemple de sa générosité. DEUXIÈME SORCIÈRE Glamiss et Candor étaient fiers. PREMIÈRE SORCIÈRE Et nobles. Duncan ne pouvait supporter cela. DEUXIÈME SORCIÈRE Et courageux. MACBETT Je ne serai pas un autre Glamiss. Ni un autre Candor. Il n'y a pas un autre Macbett pour les vaincre. PREMIÈRE SORCIÈRE Tu commences à comprendre. DEUXIÈME SORCIÈRE Hi, hi, hi, hi ! PREMIÈRE SORCIÈRE Si tu ne prends garde, il attendra tout le temps qu'il faudra. Et puis il en trouvera un autre, Macbett. MACBETT Je n'ai pas failli à l'<b>honneur</b>. J'ai obéi à mon souverain. Cette loi nous vient du ciel. DEUXIÈME SORCIÈRE Tu as failli à l'<b>honneur</b> en combattant tes pairs. PREMIÈRE SORCIÈRE Mais leur <b>mort</b> te sera <b>utile</b>. DEUXIÈME SORCIÈRE Il se serait <b>servi</b> d'eux contre toi. PREMIÈRE SORCIÈRE <u>Il n'y a plus d'obstacle entre toi et le trône.</u> DEUXIÈME SORCIÈRE <u>Tu désires le trône, avoue-le.</u> MACBETT Non. PREMIÈRE SORCIÈRE Ne te le cache pas. Tu es digne de régner. DEUXIÈME SORCIÈRE Tu es fait pour cela, les étoiles le disent. MACBETT C'est plutôt la pente glissante de la tentation que vous évoquez. Qui êtes-vous et quel est votre but ? J'allais succomber à vos pièges. Je me ressaisis. Arrière !</p>	<p>PRIMEIRA FEITICEIRA Aqui está um belo exemplo de sua generosidade. SEGUNDA FEITICEIRA Glamiss e Candor eram orgulhosos. PRIMEIRA FEITICEIRA E nobres. Duncan não conseguia suportar isso. SEGUNDA FEITICEIRA E corajosos. MACBETT Eu não serei outro Glamiss. Nem outro Candor. Não há outro Macbett para vencê-los. PRIMEIRA FEITICEIRA Você começa a entender. SEGUNDA FEITICEIRA Hi, hi, hi, hi! PRIMEIRA FEITICEIRA Se você não tomar cuidado, ele vai esperar todo o tempo que for preciso. E depois ele encontrará um outro, Macbett. MACBETT Eu não faltei com a <b>honra</b>. Eu obedeci meu soberano. Esta lei nos vem do céu. SEGUNDA FEITICEIRA Você faltou com a <b>honra</b> combatendo seus pares. PRIMEIRA FEITICEIRA Mas a <b>morte</b> deles te será <b>útil</b>. SEGUNDA FEITICEIRA Ele teria se <b>servido</b> deles contra você. PRIMEIRA FEITICEIRA <u>Não há mais obstáculo entre você e o trono.</u> SEGUNDA FEITICEIRA <u>Você deseja o trono, confesse.</u> MACBETT Não. PRIMEIRA FEITICEIRA Não se esconda. Você é digno de reinar. SEGUNDA FEITICEIRA Você foi feito para isso, as estrelas dizem. MACBETT É mesmo a ladeira escorregadia da tentação que vocês evocam. Quem são vocês e qual é seu objetivo? Eu ia sucumbir às suas armadilhas. Me recompus. Para trás!</p>
--	--

(IONESCO, 2006, p. 157-158-159)

Está claro que há nas falas das feiticeiras uma argumentação, que é também pela retórica que elas buscam convencer Macbett, colocando-o no lugar de Glamiss e Candor, que também já foram fiéis, e mostrando que não há outro Macbett para vencê-lo, caso ele decida se rebelar, o que estaria em seu destino. Em seguida, elas também o colocam no lugar do soberano, que argumentam não ser tão fiel assim, pois ele despreza seus fiéis depois de mandá-los à guerra em seu lugar. Desse modo, elas fazem Macbett vislumbrar a possibilidade de passar pelo ritmo do motim, ao se colocar no lugar de Glamiss e Candor, para chegar ao

ritmo da soberania, posto que começa a desejar. É exatamente isso o que já sabemos que Macbett fará; convencendo Banco, ao falar juntos pelo ritmo do motim e retomar as falas exatamente iguais a dos revoltosos na primeira cena, poderá vir a ocupar, ainda que brevemente, o trono.

Contudo, para além da retórica, há uma organização do sentido feita pelo ritmo que estabelecem as feiticeiras. Na passagem citada, a palavra principal que é elegida por elas para retomarem de Macbett, aceitando aparentemente com ele o jogo da engrenagem, é o verbo “servir”. O general coloca essa imposição, ele não quer aceitar sair de seu ritmo porque garante não desejar outra coisa além de servir seu soberano: “Je ne désire qu'une chose, servir mon souverain”. Esse é o obstáculo que deverá ser transposto pelas feiticeiras, enquanto oráculos, para que realizem sua missão. Elas o fazem criando ambiguidades com a palavra “servir”, apropriando-se dela e dando-lhe novos sentidos. A Primeira Feiticeira diz: “Il ne sait pas **se servir** d'une faux”, usando o verbo “servir-se”, no sentido de usar algo, e logo mais reafirma: “Il ne sait pas **servir**, mais il sait se faire **servir**”, ou seja, servir é uma qualidade de Macbett, da hierarquia, mas não do soberano, que sabe apenas se fazer servir, ser servido, ou ainda, usar. E a Segunda Feiticeira complementa, depois de dizer que o soberano joga no lixo o instrumento usado: “Tu l'as assez **servi**”, como quem diz, se seu desejo até hoje foi apenas servir seu soberano, já foi o suficiente, pois além de só saber ser servido, ele usa quem o serve.

Assim, após dar novos sentidos ao verbo “servir”, as feiticeiras seguem se apropriando de outras palavras para complementar a argumentação rítmica que empreendem. Da afirmação de Macbett, “Ele é **mestre** de minha vida”, as feiticeiras se apropriam de “mestre” para complementar o sentido do verbo “servir”, e dizem: “Seja o **mestre** de si mesmo. Agora você não o é”. Desse modo, o ritmo do oráculo reforça a ideia de que aquele que só deseja servir o outro e o tem como mestre de sua vida o serve a ponto de ser usado por ele e deixa de agir por seus próprios desejos.

A preocupação seguinte de Macbett é com o exemplo de Glamiss e Candor, pois os rebeldes foram derrotados. A palavra tomada pelas feiticeiras nesse ponto é o verbo “vencer”. Macbett insiste: “Ele [o soberano] os combate também. Ele **venceu** Glamiss e Candor, os rebeldes”, ao que a Primeira Feiticeira rebate: “Foi Macbett quem os **venceu**, não foi ele”, repetindo a palavra e colocando Macbett ao mesmo tempo no lugar do soberano e daquele que vence. A próxima afirmação que é apropriada pelas feiticeiras fala da “honra”. Macbett proclama com orgulho: “Eu não faltei com a **honra**. Eu obedeci meu soberano. Esta lei nos vem do céu”, ao que em seguida a Segunda Feiticeira retruca: “Você faltou com a **honra**

combatendo seus pares”. Quer dizer, se Glamiss e Candor não fossem seus pares, mas sim seus súditos, a honra de combatê-los deixaria de ser um problema. Por isso, a Primeira Feiticeira retoma uma frase que ela mesma havia dito no início desta passagem (“Se você não lhe fosse **útil** [ao soberano], ele iria querer sua **morte**”), mas inverte a ordem das palavras, dando-lhes novo sentido: “Mas a **morte** deles [Glamiss e Candor] te será **útil**”. Será útil àquele que será soberano? O novo sentido é esclarecido pela Segunda Feiticeira: “Ele teria se **servido** deles contra você”, que retoma o verbo principal “servir” para mostrar como o seu uso no sentido que fazia o soberano (usar alguém) poderia se voltar contra Macbett se ele não tivesse matado Glamiss e Candor, que eram seus pares, mas que podem não mais sê-lo, já que: “Não há mais obstáculo entre você e o **trono**”, conclui a Primeira Feiticeira. Se o desejo inicial professado por Macbett era apenas servir seu soberano, a apropriação e conversão dos significantes pelas feiticeiras, tornando-os ambíguos, leva-as a quererem uma nova confissão de desejo de Macbett: “Você deseja o **trono**, confesse”, provoca a Segunda Feiticeira. Ele ainda não está pronto para confessar, para se tornar um outro, isso só acontecerá após a cena da transformação, como vimos.

Assim age o ritmo do oráculo: antes mesmo de encontrar as feiticeiras, ele faz que o ritmo de Macbett e Banco comece a perder suas referências, ficando mais metafórico; em seguida, pelo jogo de ambiguidade, começa a confundir e criar dúvidas sobre o valor da lealdade; e, por último, apropria-se da linguagem de Macbett para desestabilizá-lo e logo parte para o golpe final de convencimento, a metaformose. Esta transforma as feiticeiras em belas mulheres, falsas e verdadeiras, que, pelo desejo sexual, fazem Macbett finalmente admitir o desejo pelo trono. Nesse ponto ele está pronto para matar e seguir matando para garantir sua soberania.

O ritmo do oráculo também está discutido em um capítulo diferente pois se propõe que ele aponta para o ritmo de Ionesco, enquanto sujeito que aparece ao escrever *Macbett* e também outros textos. Sujeito autor do texto, sujeito das rubricas, que os leva, mas que é também levado por seus escritos, que atravessam a história.

### 4.3 Ritmo de Ionesco

Se o drama de *Íon* é o desvendar da verdade no espaço da cena para que se possa dirigir a fala política à cidade, com linguagem de verdade e razão, o de Ion(esco) é o que permite a existência de *Macbett*: o drama da busca da experiência do vazio no espaço da cena. Ionesco, pela linguagem, afirma acreditar realmente ter feito a experiência do vazio. Foi o que

ele disse em uma conferência sobre o teatro, em 1951, disponibilizada em texto inédito no livro *Ionesco* (2009), organizado pela Bibliothèque National de France:

Cavando profundamente em mim mesmo, eu descobro nada – o nada que está presumivelmente por trás de todas as coisas e que faz que eu não entenda nada de nada. Pois eu dirijo de todo modo levemente, muito levemente, o funcionamento da minha máquina de esmiuçar o vazio. Se assim podemos dizer. Se eu retiro a casca de uma palavra, descobro uma outra casca. Se eu retiro a casca da casca, descobro uma outra casca. E assim por diante. Não há nada além de cascas. Tudo é máscara de qualquer coisa. E a máscara é ela mesma uma máscara, sob a qual não há face<sup>101</sup>. (GIRET, 2009, p. 162)

O ritmo do oráculo é o mecanismo de acesso ao vazio proposto por Ionesco. Cada máscara que é retirada pelas feiticeiras não chega a tocar a verdade, nem mesmo a de quem elas são ou a das profecias que lançam. O mecanismo de Ionesco é teatral, por mais que antes ele abominasse o teatro, pois foi na descoberta da potência da teatralidade, do falso, que ele assentou seu próprio ritmo. Por isso esse ritmo é também ubuesco, como busca eterna (“etherna”) do vazio e da peça que, em seu aspecto mais arcaico, mais esquemático, mais pueril, dava a impressão de uma pretensão das mais acabadas: “Ubu é falso, o estilo é falso, a aventura é falsa. Como a coisa humana. Tudo range. Mas não tragicamente” (JARRY, 2009, p. 97). O ritmo de Ionesco ainda se apresenta historicamente como organizador do discurso do poder que atravessa e se repete na história: de *Macbeth*, de *Macbett*, das guerras, dos massacres, das tragédias humanas, etc.

Enquanto em *Íon* há um esforço em aproximar o personagem de Atenas, como cidadão legítimo para justificá-lo como reformador e reivindicar sua descendência, Ionesco nega e é negado pela Romênia como terra natal, o país do pai odiado por ele, dos amigos que sucumbiram ao nazismo e que ameaçava persegui-lo por sua origem judaica. O dramaturgo, nascido em 1909, tinha dupla nacionalidade; o pai era romeno e a mãe, de origem francesa, filha de um engenheiro francês. Apenas seus dois ou três primeiros anos de vida foram passados na Romênia, logo a família se mudou para a França, onde Ionesco viveu a maior parte da infância. O ódio pelo pai tem seu embrião em 1916, quando ele voltou à Romênia, abandonando a esposa e os dois filhos. Muitos dos escritos de Ionesco, como por exemplo de seu livro *Journal en Miettes* (1967) relatam esse período de sua vida, de dor e nostalgia, principalmente por sua mãe, que tinha de trabalhar arduamente em Paris para pagar a pensão

---

<sup>101</sup> Tradução minha: “En creusant profondément en moi-même, j’y découvre rien – le rien qui est vraisemblablement derrière toutes les choses et qui fait que je ne comprends rien à rien. Car je dirige tout de même légèrement, très légèrement, le fonctionnement de ma machine à broyer le vide. Si l’on peut dire. Si j’enlève l’écorce d’un mot, j’y découvre une autre écorce. Si j’enlève l’écorce de l’écorce, j’y découvre une autre écorce. Et ainsi de suite. Il n’y a que des écorces. Tout est masque de quelque chose. Et le masque est lui-même un masque, sous lequel il n’y a pas de figure.”

para os filhos, que moravam com uma família no campo. O pai logo conseguiu o divórcio em Bucareste, sem o consentimento ou sequer o conhecimento de sua esposa, tanto que, a família, após longo período sem notícias dele, passou a acreditar por um tempo que ele estava morto.

De repente descobriu-se que a guarda de Ionesco e de sua irmã havia sido concedida ao pai, e eles são obrigados a retornar à Romênia. Por isso, o dramaturgo viveu um breve período difícil na casa do pai, que ele acusava que querer torná-lo um burguês, e pior, de uma pátria que não reconhecia como sua. Durante os anos em que viveu em Bucareste, Ionesco aprendeu o romeno, estudou literatura, tornou-se professor de literatura francesa em diversas escolas e se casou, em 1936 (mesmo ano em que morreu sua mãe). Em 1938 conseguiu voltar à França, graças a uma bolsa de estudos de doutorado, justamente durante os dois anos em que a Romênia viveu uma ditadura, o período do carlismo, que reconduziu o monarca Carol II ao trono. Ionesco voltou à Romênia pela última vez em 1940, após a derrota da França na Blitzkrieg, um pouco antes da entrada das tropas alemãs em Paris, e lá teve que ficar até 1942.

Ionesco também guardava uma meia verdade: sua mãe tinha uma controversa origem judia, por isso a avalanche antissemita que se iniciou na Universidade de Bucareste o tocou em demasia. Isso era resultado do clima de desilusão que a cidade vivia nos anos 1920 e 1930, decorrência também de um fracasso parcial da reforma agrária, da crise econômica de 1929 e de um forte movimento migratório. Iniciou-se mesmo uma “caça aos judeus” pelos estudantes nacionalistas a partir da segunda metade da década de 1920. Esse movimento era quase um código cultural, com discursos e cantos de legionários repetidos incessantemente, também nos jornais e nas ruas. O problema social nacional passou a ser confundido com um problema judeu. (LAIGNEL-LAVASTINE, 2002).

Ionesco não entendia seus companheiros, representantes da jovem geração de intelectuais da Romênia, que buscavam dar a este antissemitismo lugar doutrinal mais sólido, apoiá-lo na ideologia nacionalista mais coerente e mais espiritual. Esses amigos passavam aos poucos ao fascismo. Segundo Laignel-Lavastine, “a inclinação da parte mais brilhante da *intelligentsia* romena dos anos 1930 para um movimento expressamente fundado sobre uma mística do crime e do sangue constitui umas das aventuras das mais fascinantes da história intelectual do século XX<sup>102</sup>” (LAIGNEL-LAVASTINE, 2002, p. 85). Ionesco abominava o nacionalismo e a ideia de progresso, mas, mesmo atormentado pela realidade que vivia, também recusava o fanatismo do sofrimento e tinha horror à ideia de uma redenção coletiva.

---

<sup>102</sup> Tradução minha: “Le basculement de la parti ela plus brillante de l’intelligentsia roumaine des anées 1930 vers un mouvement expressément fondé sur une mystique du crime et du sang constitue une des aventures les plus fascinantes de l’histoire intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle.”

A conversão ao fascismo de alguns de seus maiores amigos e companheiros romenos de sua geração, como Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica e Arsavir Acterian, provocaram tamanha solidão e pavor em Ionesco, que se tornou quase uma obsessão. Esses conhecidos serão os rinocerontes, contaminados pela epidemia que toma conta de uma cidadezinha em *Rinoceronte* (1959). O dramaturgo destacou muitas vezes que o fascismo europeu, entre as duas guerras, foi em grande parte uma invenção dos intelectuais. Diz ele que foram os “ideólogos e pseudo-intelectuais que propagaram-no. Eles eram rinocerontes”<sup>103</sup> (LAIGNEL-LAVASTINE, 2002, p. 235).

Os professores de faculdades, os estudantes, os intelectuais se tornavam nazistas, “guardas de ferro”, uns depois dos outros. No início, claro, eles não eram nazistas. Nós éramos uma quinzena a nos reunir, a debater, a encontrar argumentos para opor aos deles. Isso não era fácil: havia uma doutrina nazista, uma biologia nazista, uma etnologia nazista, uma sociologia nazista. E ainda avalanches de discursos, conferências, ensaios, artigos de jornais, etc., tudo quanto é tipo de brevíários, tão simplistas quanto os de hoje, chineses ou outros...<sup>104</sup> (IONESCO, 1977, p. 95)

Quando voltou à Romênia, após os dois anos vivendo em Paris com sua esposa, em 1940, eram os primeiros tempos de guerra. Após a renúncia de Carol II, Ion Antonescu havia se tornado o homem da situação, declarando todo seu apoio a Hitler. O trono havia sido tomado em sucessão, ao mesmo tempo vazio e não vazio: o contrário do que se passou no drama de Íon, o Ion romeno não instaurou a *parresía* e, assim como em *Macbett*, optou pela fala tirânica. Desse modo, viu-se a terra natal de Ionesco passar de uma ditadura monárquica à segunda guerra mundial com um ditador apoiador de Hitler. Mecanismo esse que não vai parar por aí.

A partir deste ano, 1940, a situação ficou ainda mais difícil para os judeus, que passaram a ser considerados os primeiros responsáveis pelos infortúnios do país e começaram a ser perseguidos. As medidas iniciais eram excluí-los das últimas associações profissionais que os aceitavam e realizar inscrições que indicavam quais eram os comércios judeus. Houve também casos de extorsões e detenção em massa, como o episódio em que centenas de judeus em Buzau, Arad e Iasi, entre 26 e 30 de setembro, foram torturados por dias seguidos, ou em Bucareste, em 6 de novembro, quando uma centena de outros foram sequestrados em locais da Guarda de Ferro e espancados. Foram também organizados boicotes a lojas e fechadas

<sup>103</sup> Tradução minha: “idéologues et demi-intellectuels que l’ont propagé. Ils étaient des rhinocéros”.

<sup>104</sup> Tradução minha: “Les professeurs de faculté, les étudiants, les intellectuels devenaient nazis, gardes de fer, les uns à suite des autres. Au début, bien sûr, ils n’étaient pas nazis. Nous étions une quinzaine à nous réunir, à discuter, à trouver des arguments pour les opposer aux leurs. Ce n’était pas facile : il y avait une doctrine nazie, une biologie nazie, une ethnologie nazi, une sociologie nazi. Et puis des avalanches de discours, conférences, essais, articles de journaux, etc., toutes sortes de bréviaires, aussi simplistes que ceux d’aujourd’hui, chinois ou autres...”

inúmeras sinagogas. Em algumas localidades, os membros da comunidade judaica foram obrigados a trabalhos forçados. Fora os assassinatos isolados, perseguições, expropriações, confiscação de bens. Os primeiros mortos começaram a ser contados a partir de novembro. O massacre mais sangrento aconteceu na noite de 26 para 27 de novembro, na prisão Jilava, perto de Bucareste: legionários chacinaram 64 detentos políticos em suas celas, muitos deles membros dos governos anteriores, e mataram, nos porões da prefeitura de polícia, três antigos comissários. Ao longo da tarde de 27, o antigo ministro das finanças Virgil Magdearu e o grande historiador nacionalista Nicolae Iorga foram levados de suas casas; ambos foram assassinados em seguida. No mesmo dia, inúmeros judeus foram mortos à bala em Arad e seus corpos foram jogados nos acostamentos das estradas que levavam à cidade.

No fim de janeiro de 1941, a Romênia sofreu a eclosão de uma rebelião legionária. O clima entre os legionários e Antonescu começou a se deteriorar em dezembro do ano anterior. Em janeiro, o assassinato de um oficial alemão em Bucareste, provavelmente por um membro do serviço secreto britânico, serviu de pretexto para o início das hostilidades. Antonescu demitiu inúmeros ministros legionários, que revidaram sitiando vários prédios públicos da capital, inclusive a prefeitura de polícia. Após a confirmação do apoio de Hitler, na ocasião de sua visita em 14 de janeiro, Antonescu – que se autodenominava *Conducator* – preparou-se para o combate nas ruas. O motim começou na noite de 21 de janeiro, com uma agitação em Bucareste, mas principalmente em dois outros locais nos contornos da cidade. Na floresta de Jilava mais de 90 judeus, despojados de suas roupas, foram mortos baleados na cabeça e jogados na neve. Outros massacres aconteceram em diversos bairros populares, sistematicamente devastados e incendiados, onde habitavam sobretudo artesãos e pequenos comerciantes judeus. Famílias inteiras foram assassinadas em suas casas, inclusive as crianças. A multidão desfilava no meio da avenida com corpos compactos, alguns homens em uniforme – eram homens maduros, estudantes, operários – que gritavam: “Vive Horia Sima<sup>105</sup>”, “Mort aux Juifs”. Isso tudo durou dias e ainda na terceira noite se podia ouvir o barulho das metralhadoras disparando.

Centenas de judeus foram submetidos a serviços corporais e frequentemente mutilados. Perto de 300 dentre eles foram torturados nos espaços da prefeitura, outros nas sinagogas. Estima-se que 120 judeus foram mortos, e mais de 1.200 foram violentados, feridos ou saqueados nesses três dias de rebelião. A ordem foi restabelecida no dia 23 de

---

<sup>105</sup> Horia Sima foi um político fascista romeno, um íntimo colaborador do líder fascista Corneliu Zelea Codreanu e seu sucessor como líder da Guarda de Ferro, e comandante do Movimento Legionário - uma organização paramilitar terrorista modelada a partir de organizações nazistas como a SA e SS.

manhã. O sociólogo Serge Moscovici, judeu e habitante de uma dessas cidades dos arredores de Bucareste atacada neste período, escreveu em seu diário: “pois o importante é o mecanismo. E o mecanismo, eu creio, não para senão com a vida (...)”<sup>106</sup> (*apud* LAIGNEL-LAVASTINE, 2002, p. 341). A engrenagem que produz o alastramento da morte, como nos discursos de Macbett e Banco, é resultado desse grande mecanismo.

Ionesco viveu esses dois anos em Bucareste em estado de pânico, sempre tentando voltar à França. Em 1941, a política antissemita continuava, com novas leis sendo criadas. Um decreto ainda de outubro de 1940 definiu como judeu toda pessoa nascida de dois pais ou de um só pai judeu, batizado ou não. Nada podia ocultar o sangue judeu de Ionesco, nem a origem romena do pai, nem seu batismo cristão; era preciso sair da Romênia. A primeira tentativa aconteceu em 1941 e falhou, devido à invasão da Iugoslávia, o que impediu o trânsito pelo país. A tentativa seguinte também fracassou, pois um atraso burocrático os fez esperar até que o Conseil des ministres decidiu que ninguém poderia deixar as fronteiras do país, a não ser que fosse em missão oficial. Em 1942 Ionesco conseguiu, aproveitando sua relação com os antigos camaradas que ocupavam funções importantes no governo de extrema direita, e partiu para Vichy, na França. “J’ai abandonné la partie et j’ai foutu le camp” (*in* LAIGNEL-LAVASTINE, 2002, p. 349). Assim, aproveitando-se da influência que tinha com pessoas que serviam o sistema do poder, Ionesco viveu a ambiguidade de falar como Banco (“Fous-moi le camp, maudit, merde, crétin !”), do ritmo da hierarquia, e agir como o ordenança a quem se dirige o general, e realmente vazar o quanto antes daquele país.

Em seu cargo de secretário de imprensa e propaganda, Ionesco teve que trabalhar na embaixada de um governo pró-nazismo, na qual ele traduzia escritores romenos. Entretanto, devido ao consciencioso trabalho, em 1943-44 ele foi promovido a conselheiro cultural principal. No entanto, o medo continuava, pois havia uma política romena de capturar os judeus residentes na França. Assim, entre 27 de março e 25 de setembro de 1942, mais de 3 mil cidadãos romenos de origem judaica foram deportados do território francês. Havia uma estrita vigilância da linha de Paris e região para prender aqueles que tentassem fugir. Nessa situação foram 729 judeus deportados pelo comboio nº 37, dos quais apenas 15 estavam vivos em 1945. Em setembro de 1942, no comboio nº 38, havia 594 judeus romenos dentre os deportados. A política de perseguição do governo mudou apenas em 1943, quando houve uma reviravolta na guerra, com a possibilidade de derrota da Alemanha. Os diplomatas, e com eles

---

<sup>106</sup> Tradução minha: “car l’important est le mécanisme. Et le mécanisme, je le crains, ne s’arrête qu’avec la vie (...)”

Ionesco, passaram a receber proteção do governo, mesmo os judeus, e as deportações diminuíram, até que cessaram.

A Romênia permaneceu um país aliado do Reich até o fim de agosto de 1944. Após a liberação, Ionesco foi se instalar em Paris, com sua esposa Rodica e sua bebê, Marie-France. Sua terra natal ainda se aproximou do regime soviético em 1947, com a vitória do Partido Comunista Romeno, formando uma República popular que forçou a abdicação do Rei Miguel, que se refugiou no exílio. Só a partir da década de 1960 que a política do Partido Comunista Romeno distanciou-se da URSS, principalmente após a subida ao poder de Nicolau Ceausescu, em 1967. Ceausescu matinha uma repressiva ditadura na Romênia, garantida pela ação violenta de espionagem, controle sobre a liberdade de expressão e repressão por parte da polícia política, a Securitate. Com a crise econômica, aumentou a insatisfação do povo, que começou a organizar manifestações contra o governo. Todas as manifestações foram duramente reprimidas. O governo de repressão de Ceausescu só terminou em 1989, com sua morte. O fim do comunismo soviético na Romênia diferenciou-se dos demais países do Leste Europeu por ter ocorrido através de uma revolta popular e com derramamento de sangue. Estima-se que cerca de um milhão de pessoas tenham morrido durante a repressão às manifestações.

A escrita teatral de Ionesco começou após uma longa década (1940 – 1950) de silêncio e exílio, da qual se tem apenas um testemunho, seu *Journal en miettes* (1967). O discurso da engrenagem, histórico, é organizado nos ritmos das peças de Ionesco. Isso acontece por uma relação de encadeamentos e retomadas entre elas. *Les chaises* é, assim como *Macbett*, uma farsa trágica, em que cadeiras vazias esperam o orador que nunca vem e que, quando chega, pronuncia um discurso incompreensível. Ouve-se na peça diversas vezes, como eco (de *Macbett*): “notre souverain bien-aimé...” (IONESCO, 1956, p. 161). Em *Victimes du devoir*, a indistinção de personalidade entre os personagens, marca de *Macbett*, é proposta: “Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires...” e “chaque personnage est moins lui-même que l'autre” (IONESCO, 1956, p. 220), e vemos Nicolas começar a agir exatamente como o policial. Em *Jeux de Massacre*, com a progressão dos mortos e dos moribundos, figuram os personagens dos doentes de *Macbett*, que aí dizem: “(...) je ne pouvais rester ni couché, ni assis, ni debout. Je ne pouvais pas marcher parce que ça me fatiguait (...)” (IONESCO, 2015, p. 11-12), e “je ne peux pas rester ni assis, ni couché, ni debout. Je voudrais courrir. Quelle fatigue” (IONESCO, 2015, p. 93). Em *Amédée*, um cadáver não para de crescer dentro do quarto de um apartamento, tomado pela progressão geométrica como doença incurável dos

mortos. Enquanto ele cresce, objetos se multiplicam no palco, diversas frases são repetidas. Amédée reproduz até mesmo uma ideia na personagem Madeleine de fazer uma peça em que o protagonista tomaria partido dos vivos contra os mortos, pois que ele se diz ser pelo engajamento e acreditar no progresso. No fim, assim como em *Macbett*, aparece Ionesco na peça, quando uma mulher grita da janela “fermons les volets, Eugène, le spectacle est terminé” (IONESCO, 1956, p. 310). Esse não é, porém, necessariamente o fim. O texto oferece uma segunda possibilidade de fim, que se propõe a ser mais fácil de ser encenado.

Este é o ritmo de Ionesco, em que talvez um fim de uma peça não seja necessariamente o fim. Assim como uma máscara, trás dela, há outra, que quando terminar, iniciará outra. Assim, ele segue, teatralmente, atrás do vazio.

## 5. IV ATO – Tradução de *Macbett*

Macbett

PERSONNAGES

MACBETT.

LADY DUNCAN.

LADY MACBETT.

PREMIÈRE SORCIÈRE.

DEUXIÈME SORCIÈRE.

LA SUIVANTE.

LA SERVANTE.

GLAMISS.

CANDOR.

BANCO.

LE MOINE.

L'ÉVÊQUE.

MACOL.

*Soldats, généraux. Chasseur de papillons. Convives.  
Femmes du peuple, hommes du peuple. Limonadier, etc.*

*Décor : Un champ.*

*Glamiss et Candor. Glamiss entre par la gauche. En même temps, Candor entre par la droite.*

*Ils entrent sans se saluer, se mettent debout au milieu du plateau, face au public. Ils resteront ainsi quelques moments.*

GLAMISS, *se tournant vers Candor.*

Bonjour, baron Candor.

CANDOR, *se tournant vers Glamiss.*

Bonjour, baron Glamiss.

GLAMISS

Ecoutez-moi, Candor.

Macbett

PERSONAGENS

MACBETT.

LADY DUNCAN.

LADY MACBETT.

PRIMEIRA FEITICEIRA.

SEGUNDA FEITICEIRA.

AIA.

CRIADA.

GLAMISS.

CANDOR.

BANCO.

MONGE.

BISPO.

MACOL.

*Soldados, generais. Um caçador de borboletas. Convivas. Mulheres do povo, homens do povo. Limonadeiro, etc.*

*Cenário: Um campo.*

*Glamiss e Candor. Glamiss entra pela esquerda. Ao mesmo tempo, Candor entra pela direita.*

*Eles entram sem se saudar, posicionam-se de pé no meio do palco, de frente para o público. Ficarão assim por algum tempo.*

GLAMISS, *virando-se para Candor.*

Bom dia, barão Candor.

CANDOR, *virando-se para Glamiss.*

Bom dia, barão Glamiss.

GLAMISS

CANDOR

Ecoutez-moi, Glamiss.

GLAMISS

Cela ne peut plus durer.

CANDOR

Cela ne peut plus durer.

*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.*

GLAMISS, ricanant.

Notre souverain...

CANDOR, *de même.*

Duncan, l'archiduc Duncan bien-aimé, ah, ah !

GLAMISS

Ah oui ! Bien-aimé. Trop aimé.

CANDOR

Trop aimé.

GLAMISS

À bas Duncan !

CANDOR

À bas Duncan !

GLAMISS

Il empiète sur mes terres, quand il chasse.

CANDOR

Pour les dépenses de l'Etat.

GLAMISS

Qu'il dit...

CANDOR

L'Etat, c'est lui.

GLAMISS

Je lui donne dix mille volailles par an, avec leurs oeufs.

CANDOR

Et moi donc.

GLAMISS

Escute-me, Candor.

CANDOR

Escute-me, Glamiss.

GLAMISS

Isso não pode perdurar.

CANDOR

Isso não pode perdurar.

*Glamiss e Candor estão encolerizados. A cólera e o deboche deles se acentuam cada vez mais. O texto serve de apoio à progressão dessa cólera.*

GLAMISS, *debochando.*

Nosso soberano...

CANDOR, *no mesmo tom.*

Duncan, o arquiduque Duncan bem-amado, ha, ha!

CANDOR

Ah sim! Bem-amado. Tão amado.

CANDOR

Tão amado.

GLAMISS

Abaixo Duncan!

CANDOR

Abaixo Duncan!

GLAMISS

Ele usurpa minhas terras quando caça.

CANDOR

Para as despesas do Estado.

GLAMISS

Diz ele...

CANDOR

O Estado, é ele.

GLAMISS

Eu dou a ele dez mil galinhas por ano, com os ovos.

CANDOR

E eu, então.

Si d'autres acceptent...

CANDOR

Moi, je n'accepte pas.

GLAMISS

Je n'accepte pas non plus.

CANDOR

Ceux qui acceptent, ça les regarde.

GLAMISS

Il me demande des jeunes gens, pour l'armée.

CANDOR

Pour l'armée nationale.

GLAMISS

Cela ne peut que me désarmer.

CANDOR

Cela nous désarme.

GLAMISS

J'ai mes gens. J'ai mon armée. Ce sont mes propres hommes qu'il pourrait lancer contre moi-même.

CANDOR

Aussi contre moi-même.

GLAMISS

Jamais vu ça.

CANDOR

Jamais, jamais depuis que mes ancêtres...

GLAMISS

Que mes ancêtres aussi...

CANDOR

Avec tous ceux qui fouillent et qui farfouillent autour de lui.

GLAMISS

Qui s'engraissent avec la sueur de notre front.

CANDOR

Avec la graisse de nos volailles.

GLAMISS

GLAMISS

Se outros aceitam...

CANDOR

Eu não aceito, não.

GLAMISS

Eu não aceito mais não.

CANDOR

Aqueles que aceitam, é problema deles.

GLAMISS

Ele me pede gente jovem, para a armada.

CANDOR

Para a armada nacional.

GLAMISS

Isso só pode me desarmar.

CANDOR

Isso nos desarma.

GLAMISS

Tenho minha gente. Tenho minha armada. São meus próprios homens que ele poderia lançar contra mim mesmo.

CANDOR

Também contra mim mesmo.

GLAMISS

Nunca vi isso.

CANDOR

Nunca, nunca desde que meus ancestrais...

GLAMISS

Que meus ancestrais também...

CANDOR

Com todos os que fuçam e que escarafuncham em torno dele.

GLAMISS

Que se sustentam com o suor de nossa fronte.

CANDOR

De nos brebis.

CANDOR

De nos cochons.

GLAMISS

Le cochon !

CANDOR

De notre pain !

GLAMISS

Dix mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens... Qu'est-ce qu'il en fait ? Il ne peut pas tout manger.

Le reste pourrit.

CANDOR

Et mille jeunes filles.

GLAMISS

Nous savons bien ce qu'il en fait.

CANDOR

Qu'est-ce qu'on lui doit ? C'est lui qui nous doit.

GLAMISS

Bien plus encore.

CANDOR

Sans compter le reste.

GLAMISS

À bas Duncan !

CANDOR

À bas Duncan !

GLAMISS

Il ne vaut pas plus que nous.

CANDOR

Je le place encore plus bas.

GLAMISS

Il est même au-dessous du plus bas.

CANDOR

Bien au-dessous.

GLAMISS

Com o sebo de nossas galinhas.

GLAMISS

De nossas ovelhas.

CANDOR

De nossos porcos.

GLAMISS

Que porco!

CANDOR

De nosso pão!

GLAMISS

Dez mil galinhas, dez mil cavalos, dez mil juvenzinhos... O que ele faz disso? Ele não consegue comer tudo. O resto apodrece.

CANDOR

E mil juvenzinhas.

GLAMISS

Nós sabemos bem o que ele faz com elas.

CANDOR

O que é que a gente deve a ele? É ele quem nos deve.

GLAMISS

Bem mais ainda.

CANDOR

Sem contar o resto.

GLAMISS

Abaixo Duncan!

CANDOR

Abaixo Duncan!

GLAMISS

Ele não vale mais que nós.

CANDOR

Eu o coloco ainda mais embaixo.

GLAMISS

Ele está mesmo abaixo do mais baixo.

CANDOR

Ma mâchoire éclate, rien que d'y penser.

CANDOR

Ça me soulève de rage.

GLAMISS

Mon honneur !

CANDOR

Ma gloire !

GLAMISS

Nos droits ancestraux...

CANDOR

Mon bien...

GLAMISS

Le patrimoine !

CANDOR

Le droit à notre bonheur.

GLAMISS

Je dois dire qu'il s'en fiche.

CANDOR

N'est-ce pas qu'il s'en fiche ?

GLAMISS

Nous ne sommes pas rien.

CANDOR

Au contraire.

GLAMISS

Nous sommes quelque chose.

CANDOR

C'est-à-dire, pas des choses.

GLAMISS

Nous ne voulons être les dupes de quiconque, surtout pas celles de Duncan. Ah, ah ! Notre souverain bien-aimé !

CANDOR

Ni dupés, ni roulés.

GLAMISS

Ni roulés, ni dupés.

Bem abaixo.

GLAMISS

Minha mandíbula arrebenta, só de pensar nisso.

CANDOR

Isso me atiça de raiva.

GLAMISS

Minha honra!

CANDOR

Minha glória!

GLAMISS

Nossos direitos ancestrais...

CANDOR

Meus bens...

GLAMISS

O patrimônio!

CANDOR

O direito à nossa felicidade.

GLAMISS

Devo dizer que ele está se lixando.

CANDOR

Não é que ele está se lixando?

GLAMISS

Nós não somos nada.

CANDOR

Ao contrário.

GLAMISS

Nós somos alguma coisa.

CANDOR

Isto é, não somos coisas.

GLAMISS

Não queremos ser os patos de quem quer que seja, sobretudo os de Duncan. Ha, ha! Nosso soberano bem-amado!

CANDOR

CANDOR

Jusque dans mes rêves.

GLAMISS

Jusque dans mes rêves, il pénètre comme un cauchemar vivant.

CANDOR

Il faut l'en expulser.

GLAMISS

Il faut l'expulser de partout.

CANDOR

De partout.

GLAMISS

L'indépendance !

CANDOR

Le droit d'accroître nos richesses. L'autonomie.

GLAMISS

La liberté !

CANDOR

Seul maître de mon espace.

GLAMISS

Nous en prendrons du sien.

CANDOR

Nous en prendrons du sien.

GLAMISS

Je propose qu'on se le partage.

CANDOR

Moitié-moitié.

GLAMISS

Moitié-moitié.

CANDOR

Il administre mal.

GLAMISS

Il est injuste avec nous.

CANDOR

Nem patetas, nem marionetas.

GLAMISS

Nem marionetas, nem patetas.

CANDOR

Até nos meus sonhos.

GLAMISS

Até nos meus sonhos, ele penetra como um pesadelo vivo.

CANDOR

É preciso expulsá-lo.

GLAMISS

É preciso expulsá-lo de toda parte.

CANDOR

De toda parte.

GLAMISS

Independência!

CANDOR

O direito de aumentar nossas riquezas. Autonomia.

GLAMISS

Liberdade!

CANDOR

Ser o único mestre de meu espaço.

GLAMISS

Nós tomaremos o espaço dele.

CANDOR

Nós tomaremos o espaço dele.

GLAMISS

Proponho que o dividamos entre nós.

CANDOR

Meio a meio.

GLAMISS

Meio a meio.

CANDOR

Ele administra mal.

Nous ferons justice.

GLAMISS

Nous régnerons à sa place.

CANDOR

Elle sera désormais la nôtre. (*Candor et Glamiss se rapprochent l'un de l'autre. Regardant vers la droite par où entre Banco.*) Salut, Banco, brave général.

GLAMISS

Salut, Banco, grand capitaine.

BANCO

Salut, Glamiss ; salut, Candor.

GLAMISS, à *Candor*.

Ne lui disons rien de cette affaire. Il est fidèle à Duncan.

CANDOR, à *Banco*.

Nous prenions l'air.

GLAMISS, à *Banco*.

Le temps est beau, pour la saison.

CANDOR, à *Banco*.

Asseyez-vous un instant, cher ami.

BANCO

Quand je fais ma promenade matinale, je ne m'assois pas.

GLAMISS

Ah oui, c'est pour l'hygiène.

CANDOR

Nous admirons votre bravoure.

BANCO

Je mets mon épée au service de mon souverain.

GLAMISS, à *Banco*.

Vous faites très bien.

CANDOR

Nous vous approuvons entièrement.

BANCO

GLAMISS

Ele é injusto com a gente.

CANDOR

Faremos justiça.

GLAMISS

Reinaremos em seu lugar.

CANDOR

A partir de agora ele será o nosso lugar. (*Candor e Glamiss se aproximam um do outro. Olhando para a direita, por onde entra Banco.*) Salve, Banco, bravo general.

GLAMISS

Salve, Banco, grande capitão.

BANCO

Salve, Glamiss; salve, Candor.

GLAMISS, a *Candor*.

Não digamos a ele nada desse negócio. Ele é fiel a Duncan.

CANDOR, a *Banco*.

Estávamos tomando um ar.

GLAMISS, a *Banco*.

O tempo está bom, para a estação.

CANDOR, a *Banco*.

Sente-se um pouco, caro amigo.

BANCO

Quando faço meu passeio matinal, eu não me sento.

GLAMISS

Ah sim, é pela higiene.

CANDOR

Nós admiramos sua bravura.

BANCO

Eu coloco minha espada a serviço de meu soberano.

GLAMISS, a *Banco*.

Faz muito bem.

Messieurs, je vous salue.

*Il sort à gauche.*

CANDOR

Salut, Banco.

GLAMISS

Salut, Banco. (*À Candor :*) On ne peut pas compter sur lui.

CANDOR, *sortant à moitié son épée.*

Il a le dos tourné, on pourrait le tuer.

*Il fait quelques pas sur la pointe des pieds en direction de Banco.*

GLAMISS

Pas encore, ce n'est pas le moment. Notre armée n'est pas encore prête, elle le sera bientôt.

*Candor rengaine son épée. Entre Macbett par la droite, au moment même où sort Banco par la gauche.*

CANDOR, *à Glamiss.*

Voici l'autre fidèle de l'archiduc.

GLAMISS

Salut, Macbett.

CANDOR

Salut, Macbett, je vous salue, gentilhomme fidèle et vertueux.

MACBETT

Salut, baron Candor; salut, baron Glamiss.

GLAMISS

Salut, Macbett, grand général. (*À Candor :*) Qu'il ne se doute pas de cette affaire. Faisons mine de rien.

CANDOR, *à Macbett.*

Glamiss et moi nous admirons votre fidélité, votre loyauté vis-à-vis de notre souverain bien-aimé, l'archiduc Duncan.

MACBETT

Ne devrais-je point être fidèle et loyal ? Ne lui ai-je

CANDOR

Nós aprovamos totalmente.

BANCO

Senhores, eu os saúdo.

*Sai à esquerda.*

CANDOR

Salve, Banco.

GLAMISS

Salve, Banco (*A Candor:*) Não podemos contar com ele.

CANDOR, *puxando um pouco sua espada.*

Ele está de costas, poderíamos matá-lo.

*Faz alguns passos na ponta dos pés na direção de Banco.*

GLAMISS

Não ainda, não é o momento. Nossa armada ainda não está pronta, mas estará em breve.

*Candor reembainha sua espada. Entra Macbett pela direita, no mesmo momento em que Banco sai pela esquerda.*

CANDOR, *a Glamiss.*

Aí está o outro fiel ao arquiduque.

GLAMISS

Salve, Macbett.

CANDOR

Salve, Macbett, eu o saúdo, cavalheiro fiel e virtuoso.

MACBETT

Salve, barão Candor; salve, barão Glamiss.

GLAMISS

Olá, Macbett, grande general. (*A Candor:*) Que ele não desconfie de nosso negócio. Vamos fingir estar fazendo nada.

CANDOR, *a Macbett.*

Glamiss e eu admiramos sua fidelidade, sua lealdade em face de nosso soberano bem-amado, o arquiduque

point juré de le servir ?

GLAMISS

Ce n'est pas ce que nous voulions dire. Bien au contraire ; vous avez tout à fait raison. Nous vous félicitons.

CANDOR

Sa reconnaissance, sans doute, vous satisfait.

MACBETT, *avec un grand sourire.*

La bonté de notre seigneur Duncan est légendaire, il veut le bien du peuple.

GLAMISS, *clin d'oeil à Candor.*

Nous le savions.

CANDOR

Nous en sommes sûrs.

MACBETT

Duncan est l'incarnation de la générosité. Tout ce qu'il a, il le donne.

GLAMISS, *à Macbett.*

Vous avez certainement dû en profiter.

MACBETT

Il est brave aussi.

CANDOR

De hauts faits ont dû prouver sa bravoure.

GLAMISS

Cela est de notoriété publique.

MACBETT

Ce n'est pas seulement de la légende. Notre souverain est bon, il est loyal. Son épouse, notre souveraine, l'archiduchesse, est aussi bonne que belle. Elle est charitable. Elle aide les pauvres, elle soigne les malades.

CANDOR

Comment ne pas admirer un tel homme : un homme admirable, un souverain parfait ?

Duncan.

MACBETT

Não deveria eu ser fiel e leal? Acaso não jurei servi-lo?

GLAMISS

Não é isso que nós queríamos dizer. Bem ao contrário; você tem toda razão. Nós o felicitamos.

CANDOR

O reconhecimento dele, sem dúvida, te satisfaz.

MACBETT, *com um grande sorriso.*

A bondade de nosso senhor Duncan é legendária, ele quer o bem do povo.

GLAMISS, *piscadela a Candor.*

Nós sabemos.

CANDOR

Temos certeza disso.

MACBETT

Duncan é a encarnação da generosidade. Tudo o que ele tem, ele doa.

GLAMISS, *a Macbett.*

Você certamente deve ter aproveitado.

MACBETT

Ele é bravo também.

CANDOR

Grandes feitos devem ter provado sua bravura.

GLAMISS

Isso é público e notório.

MACBETT

Isso não é apenas lenda. Nosso soberano é bom, ele é leal. Sua esposa, nossa soberana, a arquiduquesa, é tão bondosa quanto bela. Ela é caridosa. Ela ajuda os pobres, ela cuida dos doentes.

CANDOR

Como não admirar tal homem: um homem admirável, um soberano perfeito?

GLAMISS

Comment ne pas répondre par la loyauté à sa loyauté,  
par la générosité à sa générosité ?

MACBETT, *faisant presque le geste.*

Je tirerais mon épée contre quiconque soutiendrait le  
contraire.

CANDOR

Nous sommes convaincus, absolument convaincus que  
Duncan est un souverain encore plus vertueux que tous  
les autres souverains.

GLAMISS

Il est la vertu même.

MACBETT

Je tâche de ressembler à ce modèle. J'essaye d'être  
courageux, vertueux, loyal et bon comme lui.

GLAMISS

Ça ne doit pas être facile.

CANDOR

En effet, il est aussi très, très bon.

GLAMISS

Et Lady Duncan est très belle.

MACBETT

J'essaye de lui ressembler. Messieurs, je vous salue.

*Il disparaît à gauche.*

GLAMISS

Il finirait par nous convaincre.

CANDOR

C'est un croyant. C'est un naïf.

GLAMISS

C'est un incorruptible.

CANDOR

Dangereuse espèce. Lui et Banco sont les généraux en  
chef des troupes archiduciales.

GLAMISS

GLAMISS

Como não responder com lealdade à sua lealdade, com  
generosidade à sua generosidade?

MACBETT, *quase fazendo o gesto.*

Eu levantaria minha espada contra quem quer que  
sustentasse o contrário.

CANDOR

Estamos convencidos, absolutamente convencidos de  
que Duncan é um soberano ainda mais virtuoso do que  
todos os outros soberanos.

GLAMISS

Ele é a própria virtude.

MACBETT

Me esforço para parecer a esse modelo. Eu tento ser  
corajoso, virtuoso, leal e bom como ele.

GLAMISS

Isso não deve ser fácil.

CANDOR

De fato, ele é também muito, muito bom.

GLAMISS

E Lady Duncan é muito bela.

MACBETT

Eu tento parecer-lhe. Senhores, eu vos saúdo.

*Desaparece à esquerda.*

GLAMISS

Ele acabaria por nos convencer.

CANDOR

É um crédulo. Um ingênuo.

GLAMISS

É um incorruptível.

CANDOR

Perigosa espécie. Ele e Banco são os generais no  
comando das tropas arquiduciais.

GLAMISS

Vous n'allez pas vous dégonfler.

CANDOR

Euh !... Je ne le pense pas.

GLAMISS, *faisant mine de sortir son épée.*

N'y pensez pas surtout.

CANDOR

Non je n'y pense pas. Je n'y pense pas, je vous assure.

Mais oui, mais oui. Mais oui, vous pouvez compter sur moi. Mais oui, mais oui, mais oui.

GLAMISS

Alors, dépêchons-nous. Fourbissons nos armes, réunissons les hommes, préparons nos armées. Nous attaquerons à l'aube. Demain soir Duncan sera abattu et nous nous partagerons le trône.

CANDOR

Duncan est-il un tyran, le croyez-vous vraiment ?

GLAMISS

Un tyran, un usurpateur, un despote, un dictateur, un mécréant, un ogre, un âne, une oie, pire que cela. La preuve, c'est qu'il règne. Si je n'en étais pas convaincu, pourquoi voudrais-je le détrôner ? Je suis poussé uniquement par des sentiments honorables.

CANDOR

C'est vrai, en effet.

GLAMISS, *à Candor.*

Jurons d'avoir une confiance totale l'un dans l'autre. (*Candor et Glamiss tirent leurs épées et se saluent.*)

J'ai confiance en vous et je jure sur mon épée d'avoir envers vous la plus pure loyauté.

CANDOR

J'ai confiance en vous et je jure sur mon épée d'avoir envers vous la plus pure loyauté.

*Ils rengainent leurs épées. Ils sortent vite, Glamiss à gauche, Candor à droite.*

Você não vai desanimar.

CANDOR

Eh!... Eu penso que não.

GLAMISS, *fingindo tirar sua espada.*

Nem pense nisso.

CANDOR

Não, eu não penso. Eu não penso nisso, eu lhe garanto.

Mas sim, mas sim. Mas sim, você pode contar comigo.

Mas sim, mas sim, mas sim.

GLAMISS

Então, nos apressemos. Lustremos nossas armas, reunamos os homens, preparemos nossas armadas. Atacaremos ao amanhecer. Amanhã à noite Duncan estará derrotado e nós partilharemos o trono.

CANDOR

Duncan é mesmo um tirano? Você acredita nisso realmente?

GLAMISS

Um tirano, um usurpador, um despota, um ditador, um herege, um ogro, um asno, uma anta, pior que isso. A prova é que ele reina. Se eu não estivesse convencido disso, porque iria querer destroná-lo? Sou movido unicamente por sentimentos louváveis.

CANDOR

É exato, de fato.

GLAMISS, *a Candor.*

Juremos ter confiança total um no outro. (*Candor e Glamiss tiram suas espadas e se saúdam.*) Eu confio em você e juro sobre minha espada a mais pura lealdade.

CANDOR

Eu confio em você e juro sobre minha espada a mais pura lealdade.

*Embainham suas espadas. Saem rápido, Glamiss à esquerda, Candor à direita.*

*Scène vide quelques minutes. On doit jouer beaucoup sur la lumière qui vient du fond et les bruits qui — mais à la fin seulement — seront transformés en une sorte de musique concrète.*

*Coups de feu, éclairs; on doit voir des petites flammes.*

*Embrassement du ciel au fond de la scène.*

*Une lumière flamboyante peut également venir d'en haut ; sur le plateau, il doit y avoir des reflets de ce flamboiement, puis éclairs et orage.*

*Le ciel s'éclaircit. Au fond du plateau, beau ciel rouge, ciel tragique. En même temps que l'horizon s'éclaire, puis rougit, les crépitements de la mitraille s'atténuent, deviennent plus rares.*

*On entend des cris, des râles, les gémissements des blessés, puis plus de coups de feu. Une seule plainte, très aiguë, d'un blessé.*

*Des nuages se dissipant, on voit l'étendue très grande d'une plaine déserte. Le cri du blessé s'arrête mais, après deux ou trois secondes de silence, c'est le cri très aigu d'une femme que l'on entend.*

*Avant l'apparition sur le plateau des personnages qui vont entrer, il faut que les décors, les lumières, les bruits jouent longtemps. Les éclairages, les bruits divers ne doivent pas, surtout vers la fin, rivaliser avec la vraisemblance. Le rôle du décorateur-éclaireur et celui du bruiteur sont ici très importants.*

*En même temps que les bruits, vers la fin, un soldat entrant par la droite et sortant par la gauche traverse le plateau sabre au clair, en mimant des duels : moulinets, coups de pointe, parades, corps à corps, attaques à la face, esquives, gardes diverses. Assez vite. Après tous ces bruits, une trêve silencieuse, avant qu'ils ne reprennent par la suite. Les moulinets, etc., se font vite, sans ballet.*

*Cena vazia por alguns minutos. Deve-se jogar muito com a luz que vem do fundo e com os barulhos que — mas somente no fim — se transformarão em uma espécie de música concreta.*

*Tiros, relâmpagos; pequenas chamas devem ser vistas.*

*O céu se incendeia no fundo da cena.*

*Uma luz flamejante também pode vir do alto; sobre o palco, deve haver reflexos deste flamejar, depois, relâmpagos e tormenta.*

*O céu clareia. No fundo do palco, belo céu avermelhado, céu trágico. Ao mesmo tempo que o horizonte clareia, depois se avermelha, as crepitações dos disparos se atenuam, tornam-se mais raras.*

*Ouvem-se gritos, suspiros, os gemidos dos feridos, depois, então os tiros cessam. Uma única lamúria, muito aguda, de um ferido.*

*Nuvens se dissipam, vê-se a grande extensão de uma planície deserta. O grito do ferido cessa, mas, após dois ou três segundos de silêncio, é o grito muito agudo de uma mulher que se ouve.*

*Antes do aparecimento no palco dos personagens que vão entrar, é preciso que os cenários, as luzes, os ruídos atuem por um longo período. Os jogos de luzes, os ruídos diversos não devem, sobretudo perto do final, rivalizar com a verossimilhança. O papel do cenógrafo-iluminador e o do sonoplasta são aqui muito importantes.*

*Enquanto ainda se ouvem os ruídos, perto do final, um soldado entrando pela direita e saindo pela esquerda atravessa o palco, sabre aparente, imitando duelos: molinetes, estocadas, paradas, corpo a corpo, ataques no rosto, esquivas, guardas diversas. Com rapidez. Após todos esses ruídos, uma trégua silenciosa, antes que eles recomecem em seguida. Os molinetes, etc.,*

*Une femme échevelée, criant, traverse en courant le plateau de gauche à droite.*

*Par la droite entre le limonadier.*

LE LIMONADIER

Limonades bien fraîches ! Limonades pour civils, limonades pour militaires ! Allons, allons, qui veut rafraîchir son gosier ? Qui veut profiter de la trêve ? Limonades bien sucrées ! Limonades pour guérir les blessures, limonades pour empêcher la peur, limonades pour militaires ! Un franc la bouteille, trois francs les quatre. C'est bon aussi pour les petites égratignures, pour les griffures, pour les écorchures.

*Par la gauche entrent deux soldats, l'un portant l'autre sur le dos.*

LE LIMONADIER, *au premier soldat.*

Il est blessé ?

LE PREMIER SOLDAT

Non, il est mort.

LE LIMONADIER

D'un coup d'épée ? D'un coup de lance ?

LE PREMIER SOLDAT

Non.

LE LIMONADIER

D'un coup de pistolet ?

LE PREMIER SOLDAT

Non. Infarctus.

*Les deux soldats sortent par la droite.*

*Deux autres entrent par la droite.*

*Ils peuvent être les mêmes, mais celui qui portait l'autre est porté à son tour.*

LE LIMONADIER, *montrant le soldat porté.*

Infarctus ?

LE SOLDAT PORTEUR

Non, coup d'épée.

*acontecem rápido, sem balé.*

*Uma mulher descabelada, gritando, atravessa correndo o palco da esquerda para a direita.*

*Pela direita, entra o limonadeiro.*

LIMONADEIRO

Limonadas fresquinhas! Limonadas para civis, limonadas para militares! Ora, ora, quem quer refrescar a goela? Quem quer aproveitar a trégua? Limonadas docinhas! Limonadas para curar as feridas, limonadas para evitar o medo, limonadas para militares! Um franco a garrafa, quatro garrafas por três francos. É bom também para as pequenas esfoladelas, para as raspadelas, para as arranhadelas.

*Pela esquerda entram dois soldados, um levando o outro nas costas.*

LIMONADEIRO, *ao primeiro soldado.*

Ele está machucado?

O PRIMEIRO SOLDADO

Não, está morto.

LIMONADEIRO

Espada? Lança?

PRIMEIRO SOLDADO

Não.

LIMONADEIRO

Pistola?

PRIMEIRO SOLDADO

Não. Infarto.

*Os dois soldados saem pela direita.*

*Dois outros entram pela direita.*

*Podem ser os mesmos, mas aquele que levava o outro desta vez é levado.*

LIMONADEIRO, *indicando o soldado carregado.*

Infarto?

SOLDADO QUE CARREGA

*Les soldats sortent à gauche.*

LE LIMONADIER

Limonades bien fraîches ! Limonades militaires !

Limonades pour la peur, limonades pour le cœur ! (*Un autre soldat entre par la droite.*) Boissons rafraîchissantes !

L'AUTRE SOLDAT

Qu'est-ce que tu vends là ?

LE LIMONADIER

De la limonade bien sucrée, ça guérit les blessures.

LE SOLDAT

Je ne suis pas blessé.

LE LIMONADIER

C'est bon contre la peur.

LE SOLDAT

Je n'ai jamais peur.

LE LIMONADIER

C'est un franc la bouteille. C'est bon aussi pour le cœur.

LE SOLDAT, *frappant sur son armure.*

J'en ai sept sous la cuirasse.

LE LIMONADIER

Pour les écorchures.

LE SOLDAT

Des égratignures, ça, j'en ai. On s'est bien battus. Avec ça. (*Il montre sa massue.*) Davantage qu'avec ça. (*Il montre son épée.*) Mais surtout avec ça... (*Il montre son poignard.*) Enfoncer ça dans un ventre... dans les tripes... C'est ce que j'aime le plus. Tiens, il y a encore du sang frais dessus. Je coupe avec ça mon fromage et mon pain.

LE LIMONADIER

Je vois, monsieur le soldat. Je vois aussi bien de loin.

LE SOLDAT

Não, espada.

*Os soldados saem à esquerda.*

LIMONADEIRO

Limonadas fresquinhas! Limonadas militares!

Limonadas para o medo, limonadas para o coração! (*Outro soldado entra pela direita.*) Bebidas refrescantes!

OUTRO SOLDADO

O que você está vendendo aí?

LIMONADEIRO

Limonada docinha, cura as feridas.

SOLDADO

Eu não estou ferido.

LIMONADEIRO

É bom contra o medo.

SOLDADO

Eu nunca tenho medo.

LIMONADEIRO

É um franco a garrafa. É bom também para o coração.

O SOLDADO, *batendo em sua armadura.*

Eu tenho sete deles sob a couraça.

LIMONADEIRO

Para as arranhadelas.

O SOLDADO

Esfoladelas, isso eu tenho. A gente brigou bastante.

Com isso. (*Mostra seu porrete.*) Mais do que com isso. (*Mostra sua espada.*) Mas sobretudo com isso...

(*Mostra seu punhal.*) Enfiar isso em uma barriga... nas tripas... É o que eu mais adoro. Olha, ainda há sangue fresco sobre ele. Eu uso isso para cortar meu queijo e meu pão.

LIMONADEIRO

Estou vendo, senhor soldado. Eu também vejo de longe.

SOLDADO

As-tu peur ?

LE LIMONADIER, *effrayé.*

Mes limonades, mes limonades, c'est bon pour les torticolis, le rhume, la goutte, la rougeole et la vérole...

LE SOLDAT

Ce que j'ai pu en massacrer, écrabouiller, et ça hurlait, le sang giclait... Quelle fête ! Il n'y en a pas souvent d'aussi belles. Donne-moi à boire.

LE LIMONADIER

Pour vous c'est gratuit, mon général.

LE SOLDAT

Je ne suis pas général.

LE LIMONADIER

Mon commandant.

LE SOLDAT

Je ne suis pas commandant.

*Le limonadier lui donne à boire.*

LE LIMONADIER

Vous le deviendrez certainement.

LE SOLDAT, *après avoir bu quelques gorgées.*

C'est pas bon. Du pipi de chat. T'as pas honte ? Voleur !

LE LIMONADIER

Je peux vous rembourser.

LE SOLDAT

Tu trembles, tu as peur. Alors, ta limonade, ça ne te guérit pas de la peur ?

*Il sort son poignard.*

LE LIMONADIER

Ne faites pas ça, monsieur le soldat.

*On entend un clairon.*

LE SOLDAT, *s'en allant par la gauche et rengainant son poignard.*

T'as de la chance que je n'aie pas le temps. Je te retrouverai.

Você tem medo?

LIMONADEIRO, *assustado.*

Minhas limonadas, minhas limonadas, é bom para os torcicolos, o resfriado, a gota, a rubéola e a varíola...

SOLDADO

O que pude massacrar, esmigalhar, e que berrava, o sangue jorrava... Que festa! Não é sempre que se vê uma tão bela. Me dê de beber.

LIMONADEIRO

Para o senhor é gratuito, meu general.

SOLDADO

Eu não sou general.

LIMONADEIRO

Meu comandante.

SOLDADO

Eu não sou comandante.

*O limonadeiro lhe dá de beber.*

LIMONADEIRO

O senhor se tornará um certamente.

SOLDADO, *depois de ter bebido alguns goles.*

Não tá bom. É xixi de gato. Cê não tem vergonha?

Ladrão!

LIMONADEIRO

Eu posso reembolsá-lo.

SOLDADO

Você está tremendo, está com medo. Então, sua limonada não te cura do medo?

*Ele saca o punhal.*

LIMONADEIRO

Não faça isso, senhor soldado.

*Ouve-se uma corneta.*

SOLDADO, *saindo pela esquerda e voltando a embainhar seu punhal.*

Tua sorte é que não tenho tempo. Mas a gente volta a se

LE LIMONADIER, *seul, tremblant.*

Ce qu'il a pu me faire peur. (*En direction de la gauche.*) Je souhaite que les autres gagnent et qu'ils te coupent en petits morceaux. En tout petits morceaux, du hachis à la purée de pommes de terre. Saloperie, va ! Crapule, truie ! (*Il change de ton.*) Limonades bien fraîches, trois francs les quatre.

*Il se dirige vers la droite, lentement, puis se précipitant, car de la gauche réapparaît, avec sa dague et son épée, le soldat.*

*Le soldat rattrape le limonadier au bord de la coulisse. On ne voit, de profil ou de dos, que le soldat qui frappe et l'on entend le cri du limonadier. Le soldat disparaît à son tour.*

*De nouveau, mais moins fort, comme si ça se passait plus loin, le bruit de la mitraille et les cris. Le ciel s'embrase de nouveau, etc.*

*Macbett entre par le fond. Il est las ; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée.*

MACBETT

La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main. Douze douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier. Des dizaines de milliers, hommes, femmes et enfants, sont morts étouffés dans des caves, sous les décombres de leurs maisons que j'avais fait sauter. Des centaines de milliers sont morts noyés dans la Manche que, pris de peur, ils voulaient traverser. Des millions sont morts d'épouvante ou se sont suicidés. Des dizaines de

encontrar.

LIMONADEIRO, *sozinho, tremendo.*

Ele conseguiu me deixar com medo. (*Indo em direção à esquerda.*) Espero que os outros ganhem e te cortem em pedacinhos. Em pedacinhos bem pequenos, tipo picadinho com purê de batata. Seu canalha! Crápula, traíra! (*Muda de tom.*) Limonadas fresquinhas, quatro garrafas por três francos.

*Ele se dirige para a direita, lentamente, depois se apressando, pois da esquerda reaparece, com sua adaga e sua espada, o soldado.*

*O soldado alcança o limonadeiro na beira da coxia. Vê-se apenas, de perfil ou de costas, o soldado que golpeia e escuta-se o grito do limonadeiro. O soldado desaparece por sua vez.*

*Novamente, mas menos forte, como se acontecesse mais longe, o barulho dos disparos e os gritos. O céu se incendia novamente, etc.*

*Macbett entra pelo fundo. Ele está exausto; senta-se sobre uma pedra. Segura sua espada nua nas mãos e olha para ela.*

MACBETT

A lâmina de minha espada está toda vermelha de sangue. Matei dúzias e dúzias, com minhas próprias mãos. Doze dúzias de oficiais e de soldados que não me haviam feito nada. Eu mandei fuzilar outros, centenas e centenas, pelos pelotões de execução. Milhares de outros estão mortos, queimados vivos, nas florestas onde eles estavam refugiados e que mandei incendiar. Dezenas de milhares, homens, mulheres e crianças, estão mortos asfixiados em cavernas, sob os escombros de suas casas, que eu mandei explodir. Centenas de milhares estão mortos afogados no Canal da Mancha que, tomados de medo, eles queriam atravessar.

millions d'autres sont morts de colère, d'apoplexie ou de tristesse. Il n'y a plus assez de terre pour ensevelir les gens. Les corps gras des noyés ont bu toute l'eau des lacs dans lesquels ils s'étaient jetés. Il n'y a plus d'eau. Pas assez de vautours pour nous débarrasser de ces cadavres. Imaginez-vous, il en reste encore, et qui se battent. Il faut en finir. Si le sabre les étête, de leurs gorges jaillissent, comme de fontaines, des tonnes de sang, dans lesquelles se noient aussi mes soldats. Par bataillons, par brigades, par divisions, par corps d'armées, avec leur chefs, en commençant par les généraux de brigade, puis, suivant la voie hiérarchique, les généraux de division, les généraux à quatre étoiles, les maréchaux, les tête coupées de nos ennemis nous crachent dessus et nous insultent. Les bras séparés du corps continuent de brandir l'épée ou tirent encore au pistolet. Les pieds arrachés nous bottent le cul. Bien entendu, c'était des traîtres. Des ennemis du pays. Et de notre souverain bien-aimé, Duncan, l'archiduc ; que Dieu le garde. Ils voulaient le renverser. Avec l'aide de soldats étrangers. J'ai eu raison, je le pense. Dans l'ivresse de la bagarre, on tape souvent à tort et à travers. J'espère ne pas avoir tué par erreur des amis. Nous combattions en rangs serrés, j'espère que je ne leur ai pas écrasé les orteils. Oui, nous avons raison. Je viens me reposer sur cette pierre. J'ai quand même un petit peu la nausée. J'ai laissé Banco tout seul commander l'armée. Après, j'irai le relayer. C'est curieux, malgré l'effort, je n'ai pas trop faim. (*Il sort un gros mouchoir de sa poche, s'éponge le front et le visage.*) J'ai frappé un peu trop fort. J'en ai mal au poignet. Rien de foulé, heureusement. Ça fait du bien, une récréation. (*Il s'adresse à son ordonnance, qui est dans la coulisse droite.*) Eh, va nettoyer mon épée dans

Milhões estão mortos de pavor ou se suicidaram. Dezenas de milhões de outros estão mortos de raiva, de apoplexia ou de tristeza. Não há mais terra suficiente para sepultar as pessoas. Os corpos obesos dos afogados beberam toda a água dos lagos nos quais eles se lançaram. Não há mais água. Nem abutres suficientes para nos livrar desses cadáveres. Imaginem, ainda restam alguns, e que continuam lutando. É preciso parar. Se o sabre os decapita, de suas gargantas jorram, como de fontes, tonéis de sangue, nos quais se afogam também meus soldados. Por batalhões, por brigadas, por divisões, por corpos de armadas, com seus chefes, começando pelos generais de brigada, depois, seguindo a linha hierárquica, os generais de divisão, os generais de quatro estrelas, os marechais, as cabeças cortadas de nossos inimigos cospem em nós e nos insultam. Os braços separados do corpo continuam a brandir a espada ou disparam ainda com a pistola. Os pés arrancados nos chutam o traseiro. É claro, eram traidores. Inimigos do país. E de nosso soberano bem-amado, Duncan, o arquiduque; que Deus o guarde. Eles queriam derrubá-lo. Com a ajuda de soldados estrangeiros. Eu tive razão, eu creio. Na embriaguez do tumulto, nós batemos muitas vezes a torto e a direito. Eu espero não ter matado amigos por engano. Nós combatíamos em linhas cerradas, espero que não lhes tenha esmagado os dedos dos pés. Sim, nós temos razão. Venho descansar sobre esta pedra. Estou até mesmo com um pouco de náusea. Eu deixei Banco comandar sozinho a armada. Depois, eu irei substituí-lo. É curioso, apesar do esforço, eu não tenho tanta fome. (*Ele tira um grande lenço de seu bolso, enxuga a testa e o rosto.*) Bati um pouco forte demais. Tenho dor no punho. Não está torcido, felizmente. Isso faz bem, um passatempo. (*Ele*

la rivière et apporte-moi à boire !

*L'ordonnance entre, puis sort avec l'épée. Il revient instantanément, sans même avoir complètement disparu du plateau.*

L'ORDONNANCE

Voici votre épée nettoyée et voici une cruche de vin.

*Macbett prend l'épée.*

MACBETT

La voilà toute neuve. (*Il remet son épée dans le fourreau, boit la cruche de vin, tandis que l'ordonnance sort de scène par la gauche.*) Non, pas de remords, puisque c'était des traîtres. Je n'ai fait qu'obéir aux ordres de mon souverain. Service commandé. (*Posant la cruche.*) Très bon, ce vin. Je ne ressens plus la fatigue. Allons-y. (*Il regarde vers le fond.*) Voilà Banco. Hé ! Comment ça se passe?

VOIX DE BANCO *ou* BANCO *ou* TÊTE DE BANCO *apparaissant, disparaissant.*

Ils sont au bord de la déroute. Continuez à ma place. Je vais prendre un peu de repos et je vous rejoins.

MACBETT, *à Banco.*

Il ne faut pas que Glamiss nous échappe ! Je vais les encercler. Vite.

*Macbett sort par le fond. Macbett e Banco se ressemblent. Même costume, même barbe. Banco entre par la droite. Il est las ; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée.*

BANCO

La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main. Douze douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les

*se dirige ao seu ordenança, que está na coxia direita.)*

Ei, vai limpar minha espada no rio e traga-me de beber!

*O ordenança entra, logo sai com a espada. Retorna instantaneamente, sem mesmo ter completamente desaparecido do palco.*

O ORDENANÇA

Eis aqui sua espada limpa e eis aqui uma jarra de vinho.

*Macbett pega a espada.*

MACBETT

Olha ela nova em folha. (*Ele recoloca sua espada na bainha, bebe a jarra de vinho, enquanto o ordenança sai de cena pela esquerda.*) Não, nada de remorso, pois eram traidores. Eu só fiz obedecer as ordens de meu soberano. Serviço encomendado. (*Apoiando a jarra.*) Muito bom, este vinho. Não sinto mais o cansaço.

Vamos. (*Ele olha para o fundo.*) Olha lá o Banco. Ei! Como estão as coisas?

VOZ DE BANCO *ou* BANCO *ou* CABEÇA DE BANCO *aparecendo, desaparecendo.*

Eles estão à beira da derrota. Continue no meu lugar. Eu vou descansar um pouco e te encontro.

MACBETT, *a Banco.*

Não podemos deixar que Glamiss nos escape! Eu vou cercá-los. Rápido.

*Macbett sai pelo fundo. Macbett e Banco se parecem. Mesmo traje, mesma barba. Banco entra pela direita. Ele está exausto; senta-se sobre uma pedra. Ele segura sua espada nua nas mãos. Olha sua espada.*

BANCO

A lâmina de minha espada está toda vermelha de sangue. Matei dúzias e dúzias, com minhas próprias mãos. Doze dúzias de oficiais e de soldados que não me haviam feito nada. Eu mandei fuzilar outros, centenas e centenas, pelos pelotões de execução. Milhares de

forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier. Des dizaines de milliers, hommes, femmes et enfants, sont morts étouffés dans des caves, sous les décombres de leurs maisons que j'avais fait sauter. Des centaines de milliers sont morts noyés dans la Manche que, pris de peur, ils voulaient traverser. Des millions sont morts d'épouvante ou se sont suicidés. Des dizaines de millions d'autres sont morts de colère, d'apoplexie ou de tristesse. Il n'y a plus assez de terre pour ensevelir les gens. Les corps gras des noyés ont bu toute l'eau des lacs dans lesquels ils s'étaient jetés. Il n'y a plus d'eau. Pas assez de vautours pour nous débarrasser de ces cadavres. Imaginez-vous, il en reste encore, et qui se battent. Il faut en finir. Si le sabre les étête, de leurs gorges jaillissent, comme de fontaines, des tonnes de sang, dans lesquelles se noient aussi mes soldats. Par bataillons par brigades, par divisions, par corps d'armées, avec leur chefs, en commençant par les généraux de brigade, puis, suivant la voie hiérarchique, les généraux de division, les généraux à quatre étoiles, les maréchaux, les tête coupées de nos ennemis nous crachent dessus et nous insultent. Les bras séparés du corps continuent de brandir l'épée ou tirent encore au pistolet. Les pieds arrachés nous bottent le cul. Bien entendu, c'était des traîtres. Des ennemis du pays. Et de notre souverain bien-aimé, Duncan, l'archiduc; que Dieu le garde. Ils voulaient le renverser. Avec l'aide de soldats étrangers. J'ai eu raison, je le pense. Dans l'ivresse de la bagarre, on tape souvent à tort et à travers. J'espère ne pas avoir tué par erreur des amis. Nous combattions en rangs serrés, j'espère que je ne leur ai pas écrasé les orteils. Oui, nous avons raison. Je viens me reposer sur cette pierre. J'ai quand même un petit peu la nausée. J'ai laissé Macbett tout seul

outros estão mortos, queimados vivos, nas florestas onde eles estavam refugiados e que mandei incendiar. Dezenas de milhares, homens, mulheres e crianças, estão mortos asfixiados em cavernas, sob os escombros de suas casas, que eu mandei explodir. Centenas de milhares estão mortos afogados no Canal da Mancha que, tomados de medo, eles queriam atravessar. Milhões estão mortos de pavor ou se suicidaram. Dezenas de milhões de outros estão mortos de raiva, de apoplexia ou de tristeza. Não há mais terra suficiente para sepultar as pessoas. Os corpos obesos dos afogados beberam toda a água dos lagos nos quais eles se lançaram. Não há mais água. Nem abutres suficientes para nos livrar desses cadáveres. Imaginem, ainda restam alguns, e que continuam lutando. É preciso parar. Se o sabre os decapita, de suas gargantas jorram, como de fontes, tonéis de sangue, nos quais se afogam também meus soldados. Por batalhões, por brigadas, por divisões, por corpos de armadas, com seus chefes, começando pelos generais de brigada, depois, seguindo a linha hierárquica, os generais de divisão, os generais de quatro estrelas, os marechais, as cabeças cortadas de nossos inimigos cospem em nós e nos insultam. Os braços separados do corpo continuam a brandir a espada ou disparam ainda com a pistola. Os pés arrancados nos chutam o traseiro. É claro, eram traidores. Inimigos do país. E de nosso soberano bem-amado, Duncan, o arquiduque; que Deus o guarde. Eles queriam derrubá-lo. Com a ajuda de soldados estrangeiros. Eu tive razão, eu creio. Na embriaguez do tumulto, nós batemos muitas vezes a torto e a direito. Eu espero não ter matado amigos por engano. Nós combatíamos em linhas cerradas, espero que não lhes tenha esmagado os dedos dos pés. Sim, nós temos razão. Venho descansar

commander l'armée. Après, j'irai le relayer. C'est curieux, malgré l'effort, je n'ai pas trop faim. (*Il sort un gros mouchoir de sa poche, s'éponge le front et le visage.*) J'ai frappé un peu trop fort. J'en ai mal au poignet. Rien de foulé, heureusement. Ça fait du bien, une récréation. (*Il s'adresse à son ordonnance, qui est dans la coulisse droite.*) Eh, va nettoyer mon épée dans la rivière et apporte-moi à boire!

*L'ordonnance entre, puis sort avec l'épée. Il revient instantanément, sans même avoir complètement disparu du plateau.*

L'ORDONNANCE

Voici votre épée nettoyée et voici une cruche de vin.

*Banco prend l'épée.*

BANCO

La voilà toute neuve. (*Il remet son épée dans le fourreau, boit la cruche de vin, tandis que l'ordonnance sort de scène par la gauche.*) Non, pas de remords, puisque c'était des traîtres. Je n'ai fait qu'obéir aux ordres de mon souverain. Service commandé. (*Posant la cruche.*) Très bon, ce vin. Je ne ressens plus la fatigue. Allons-y. (*Il regarde vers le fond.*) Voilà Macbett. Hé ! Comment ça se passe ?

VOIX DE MACBETT *ou* MACBETT *ou* TÊTE DE MACBETT, *apparaissant, disparaissant.*

Ils sont au bord de la déroute. Venez me rejoindre.

Qu'on en finisse !

BANCO, *à Macbett.*

Il ne faut pas que Glamiss nous échappe. On va les encercler. J'arrive.

*Banco sort par le fond. Nouvelle recrudescence des bruits de la bataille. Embrassement plus éclatant du ciel. Musique très rythmée et brutale.*

*De gauche à droite une femme traverse tranquillement*

sobre esta pedra. Estou até mesmo com um pouco de náusea. Deixei Macbett comandar sozinho a armada. Depois, eu irei substituí-lo. É curioso, apesar do esforço, eu não tenho tanta fome. (*Tira um grande lenço de seu bolso, enxuga a testa e o rosto.*) Bati um pouco forte demais. Tenho dor no punho. Não está torcido, felizmente. Isso faz bem, um passatempo. (*Ele se dirige ao seu ordenança, que está na coxia direita.*) Ei, vai limpar minha espada no rio e traga-me de beber!

*O ordenança entra, logo sai com a espada. Retorna instantaneamente, sem mesmo ter desaparecido completamente do palco.*

O ORDENANÇA

Eis aqui sua espada limpa e eis aqui uma jarra de vinho.

*Banco pega a espada.*

BANCO

Olha ela nova em folha. (*Ele recoloca sua espada na bainha, bebe a jarra de vinho, enquanto o ordenança sai de cena pela esquerda.*) Não, nada de remorso, pois eram traidores. Eu só fiz obedecer as ordens de meu soberano. Serviço encomendado. (*Apoiando a jarra.*) Muito bom, este vinho. Não sinto mais o cansaço. Vamos. (*Ele olha para o fundo.*) Olha lá o Macbett. Ei! Como estão as coisas?

VOZ DE MACBETT *ou* MACBETT *ou* CABEÇA DE MACBETT *aparecendo, desaparecendo.*

Eles estão à beira da derrota. Venha se juntar a mim.

Vamos terminar isso!

BANCO, *a Macbett.*

Não podemos deixar que Glamiss nos escape. Vamos cercá-los. Estou chegando.

*Banco sai pelo fundo. Novo ressurgimento dos ruídos da batalha. O céu se inflama mais luminoso.*

*Música muito ritmada e violenta.*

*le plateau, un panier sous le bras, comme si elle allait aux commissions, et sort.*

*De nouveau, affaiblissement du bruitage qui ne constitue plus qu'un arrière-fond sonore.*

*Quelques moments la scène est vide puis, couvrant le bruit de la bataille, des fanfares dérisoirement somptueuses.*

*Un officier de Duncan entre rapidement par la gauche, il s'arrête au milieu du plateau.*

L'OFFICIER, *portant une sorte de fauteuil ou trône ambulante.*

Notre seigneur, l'archiduc Duncan, et l'archiduchesse. *Entrent par la gauche Lady Duncan et l'archiduc ; Lady Duncan précède l'archiduc, elle a une couronne, une longue robe verte et fleurie ; elle est vêtue avec un certain faste. Derrière l'archiduchesse entre la suivante, belle et jeune personne, qui reste debout près de la sortie. Duncan va s'installer ; les deux autres debout à ses côtés.*

L'OFFICIER

Venez, venez, Monseigneur, la bataille s'est éloignée. La mitraille n'arrive plus jusqu'ici. Pas de balle perdue. N'ayez crainte. Il y a même des passants qui se promènent.

DUNCAN

Candor a-t-il été vaincu? S'il est vaincu, l'a-t-on exécuté ? A-t-on tué Glamiss comme je l'avais ordonné ?

L'OFFICIER

Il faut espérer. Vous auriez dû aller voir de plus près. L'horizon est tout rouge. Cela semble continuer, mais au loin, au loin. Attendez la fin. Soyez patient, Monseigneur.

DUNCAN

Et si c'est Macbett ou Banco qui ont le dessous ?

*Da esquerda para a direita uma mulher atravessa tranquilamente o palco, um cesto sob o braço, como ela fosse à feira, e sai.*

*De novo, enfraquecimento do ruído, que não constitui mais que uma música de fundo.*

*Alguns momentos a cena está vazia, depois, cobrindo o barulho da batalha, fanfarras despropositadamente suntuosas.*

*Um oficial de Duncan entra rapidamente pela esquerda, para no meio do palco.*

OFICIAL, *carregando uma espécie de poltrona ou trono ambulante.*

Nosso senhor, o arquiduque Duncan, e a arquiduquesa. *Entram pela esquerda Lady Duncan e o arquiduque; Lady Duncan precede o arquiduque, ela tem uma coroa, um longo vestido verde e florido; está vestida com certa pompa. Atrás da arquiduquesa entra a aia, jovem e bela pessoa, que fica em pé perto da saída. Duncan vai se acomodar; os dois outros ficam em pé em seus lugares.*

OFICIAL

Venha, venha, Monsenhor, a batalha está longe. Os disparos não chegam mais até aqui. Nada de bala perdida. Não tema. Há até mesmo transeuntes que passeiam.

DUNCAN

Candor foi ele vencido? Se foi vencido, tê-lo-iam executado? Foi Glamiss morto como eu havia ordenado?

OFICIAL

É preciso confiar. O senhor teria que ir ver de mais perto. O horizonte está todo vermelho. Tudo parece continuar, mas ao longe, ao longe. Espere o fim. Seja paciente, Monsenhor.

LADY DUNCAN

Vous prendrez les armes vous-même, vous irez au combat.

DUNCAN

S'ils sont vaincus, où me réfugier ? Le roi de Malte est mon ennemi. L'empereur de Cuba aussi. Le prince des Baléares aussi. Les rois de France et d'Irlande également. J'ai beaucoup d'ennemis à la cour d'Angleterre. Où aller ? Où me réfugier ?

L'OFFICIER

Faites confiance, Monseigneur, à Macbett et à Banco. Ce sont de bons généraux, braves, énergiques, parfaits stratèges. Ils ont déjà fait leurs preuves, pas mal de fois.

DUNCAN

Je suis bien obligé de leur faire confiance. De toute façon je vais prendre des précautions. Que l'on selle mon meilleur cheval, celui qui ne rue pas, et ma meilleure embarcation, la plus stable sur les flots, avec les canots de sauvetage. Que ne puis-je commander à la lune, qu'elle soit pleine, au ciel, qu'il soit étoilé, car je voyagerai de nuit. C'est plus prudent. La prudence est la mère de la sagesse. Je porterai moi-même une cassette de pièces d'or. Mais où irions-nous ? Au Canada, peut-être, ou aux Etats-Unis.

L'OFFICIER

Attendez encore. Ne vous découragez pas.

*Arrive un soldat blessé, titubant.*

DUNCAN

Qu'est-ce que c'est que cet ivrogne ?

L'OFFICIER

Ce n'est pas un ivrogne. Ça m'a l'air d'un soldat blessé.

DUNCAN

Si tu viens de la bataille, donne-moi des nouvelles. Qui sont les vainqueurs ?

DUNCAN

E se Macbett ou Banco é que foram derrotados?

LADY DUNCAN

O senhor mesmo pegue as armas, vá ao combate.

DUNCAN

Se eles foram vencidos, onde me refugiar? O rei de Malta é meu inimigo. O imperador de Cuba também. O príncipe de Baleares também. Os reis da França e da Irlanda, igualmente. Tenho muitos inimigos na corte da Inglaterra. Aonde ir? Onde me refugiar?

OFICIAL

Tenha confiança, Monsenhor, em Macbett e em Banco. Estes são bons generais, bravos, enérgicos, perfeitos estrategistas. Eles já deram provas disso, muitas vezes.

DUNCAN

Eu sou obrigado a confiar neles. De qualquer forma vou tomar precauções. Que se sele meu melhor cavalo, aquele que não dá coices, e minha melhor embarcação, a mais estável sobre as ondas, com os botes salva-vidas. Quem dera eu pudesse pedir à lua que ela esteja cheia, ao céu, que ele esteja estrelado, pois viajarei de noite. É mais prudente. A prudência é a mãe da sabedoria. Eu mesmo levarei um cofre com moedas de ouro. Mas aonde iríamos? Ao Canadá, talvez, ou aos Estados Unidos.

OFICIAL

Espere um pouco mais. Não desanime.

*Chega um soldado ferido, cambaleante.*

DUNCAN

O que é que quer este bêbado?

OFICIAL

Não é um bêbado. Me parece ser um soldado ferido.

DUNCAN

Se você vem da batalha, me dê novidades. Quem são os

LE SOLDAT BLESSÉ

Qu'est-ce que ça peut faire ?

L'OFFICIER

On te demande qui a gagné, s'il y a des gagnants !

Réponds, c'est ton Seigneur, ici devant toi, qui te le demande.

DUNCAN

Je suis ton souverain, l'archiduc Duncan.

LE SOLDAT BLESSÉ

Dans ce cas, c'est différent. Excusez, je suis blessé. J'ai reçu un coup de lance et plusieurs coups de pistolet.

*Il chancelle.*

DUNCAN

Tu ne vas pas faire semblant de t'évanouir. Alors tu parles, oui ou non ? Qui a gagné ? Est-ce que c'est eux ou bien les nôtres ?

LE SOLDAT BLESSÉ

Excusez, je ne le sais trop. J'en ai eu plus qu'il ne m'en faut. Pour vous dire la vérité, je suis parti bien plus tôt. Avant la fin.

DUNCAN

Tu aurais dû rester.

L'OFFICIER

Il n'aurait plus été là, Seigneur, pour répondre à vos questions.

DUNCAN

Il quitte le combat, au beau milieu, comme un spectacle qu'on n'aime pas.

LE SOLDAT BLESSÉ

Puisque je vous dis que je suis tombé. J'ai perdu connaissance. Après, j'ai repris connaissance. Je me suis levé comme j'ai pu, je me suis traîné, comme j'ai pu, jusqu'ici.

DUNCAN, *au soldat.*

vencedores?

SOLDADO FERIDO

O que isso pode importar?

OFICIAL

Estão te perguntando quem ganhou, se há vencedores! Responda, é seu Senhor, aqui diante de ti, quem te pergunta.

DUNCAN

Sou seu soberano, o arquiduque Duncan.

SOLDADO FERIDO

Neste caso, é diferente. Perdoe, estou ferido. Recebi um golpe de lança e diversos tiros de pistola.

*Ele titubeia.*

DUNCAN

Não vá fazer de conta que vai desmaiar. Então, diga, sim ou não? Quem ganhou? Foram eles ou foram os nossos?

SOLDADO FERIDO

Desculpe, eu não sei muito. Recebi mais do que mereço. Para dizer a verdade, parti bem mais cedo. Antes do fim.

DUNCAN

Você deveria ter ficado.

OFICIAL

Ele não estaria mais aqui, Senhor, para responder suas perguntas.

DUNCAN

Ele deixa o combate, bem no meio, como um espetáculo de que não se gosta.

SOLDADO FERIDO

Pois lhe digo que eu caí. Perdi a consciência. Depois, eu retomei a consciência. Me levantei como pude, me arrastei, como pude, até aqui.

DUNCAN, *ao soldado.*

Étais-tu vraiment des nôtres ?

LE SOLDAT BLESSÉ

Qui ça, les nôtres ?

L'OFFICIER

Mais l'archiduc et l'archiduchesse que tu vois devant toi.

LE SOLDAT BLESSÉ

Je n'ai pas vu Monseigneur sur le champ de bataille.

DUNCAN, *au soldat.*

Comment s'appelaient tes généraux ?

LE SOLDAT BLESSÉ

Je ne sais. Je sortais de l'auberge, un sergent à cheval m'a attrapé au lasso. C'est lui qui m'a engagé. Les copains qui étaient avec moi ont pu s'enfuir. Ils ont eu de la chance. J'ai essayé de résister, on m'a frappé, on m'a ligoté, on m'a emmené. On m'a donné un sabre.

Tiens, je ne l'ai plus. Et puis un pistolet. (*Il met le canon du pistolet contre sa tempe, appuie sur la détente.*) Eh bien, il n'a plus de balle. C'est donc que j'ai tiré. Et puis on était beaucoup, et là, sur une plaine, on nous a fait crier : Vive Glamiss et vive Candor !

DUNCAN

Tu étais avec nos ennemis, traître.

L'OFFICIER, *à Duncan.*

Ne lui tranchez pas la tête, Monseigneur, si vous voulez des renseignements.

LE SOLDAT BLESSÉ

Et puis on a tiré sur nous. Et puis nous, on a tiré sur eux.

DUNCAN

Qui, eux ?

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

Você era realmente dos nossos?

SOLDADO FERIDO

Como assim, dos nossos?

OFICIAL

Mas do arquiduque e da arquiduquesa que você vê diante de si.

SOLDADO FERIDO

Eu não vi Monsenhor no campo de batalha.

DUNCAN, *ao soldado.*

Como se chamavam seus generais?

SOLDADO FERIDO

Sei não. Eu estava saindo do albergue, um sargento a cavalo me capturou no laço. Foi ele quem me recrutou.

Os camaradas que estavam comigo conseguiram fugir.

Eles tiveram sorte. Eu tentei resistir, me bateram, me amarraram, me carregaram. Me deram um sabre. Olha, não o tenho mais. E daí uma pistola. (*Ele coloca o cano da pistola contra sua têmpora, aperta o gatilho.*) Ah

bom, não tem mais bala. Para ver como eu atirei. E depois nós éramos muitos, e ali, sobre uma planície, nos fizemos gritar: Viva Glamiss e viva Candor!

DUNCAN

Você estava com nossos inimigos, traidor.

OFICIAL, *a Duncan.*

Não lhe corte a cabeça, Monsenhor, se você quer informações.

SOLDADO FERIDO

E aí atiraram em nós. E aí nós é que atiramos neles.

DUNCAN

Quem eles?

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

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.

DUNCAN

Nous ne sommes pas renseignés, avec cet idiot.

LE SOLDAT BLESSÉ, *se relevant péniblement et trébuchant.*

C'est tout ce que je puis vous dire. J'en sais pas plus.

DUNCAN, *à Lady Duncan, montrant le soldat.*

Ce déserteur.

*Lady Duncan sort un poignard, elle lève le bras dans l'intention de poignarder le soldat.*

LE SOLDAT BLESSÉ

Oh, Madame, je peux crever tout seul... ( *Montrant vers la droite.* ) Je peux crever tout seul là-bas, au pied de l'arbre, ne vous donnez donc pas la peine, faut pas vous fatiguer pour rien.

*Il s'en va titubant, par la gauche.*

LADY DUNCAN

Au moins, il est poli. C'est rare, pour un soldat.

*On entend, venant de gauche, le bruit d'un col qui s'écroule.*

DUNCAN, *à l'officier.*

Restez là pour me défendre en cas de besoin. ( *À Lady Duncan :* ) Va vite, prends un cheval, va sur le front et

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.

DUNCAN

Nós não estamos informados com esse idiota.

SOLDADO FERIDO, *se levantando com dificuldade e estrebuchando.*

Isso é tudo o que pude dizer-lhes. Não sei de mais nada.

DUNCAN, *à Lady Duncan, mostrando o soldado.*

Este desertor.

*Lady Duncan tira um punhal, levanta o braço com a intenção de apunhalar o soldado.*

SOLDADO FERIDO

Oh, Madame, eu posso desencarnar sozinho...

(*Apontando para a direita.*) Eu posso perecer sozinho lá, no pé da árvore, não se dê ao trabalho, não precisa se cansar por nada.

*Ele se vai titubeando, pela esquerda.*

LADY DUNCAN

Pelo menos, ele é educado. É raro, para um soldado.

*Escuta-se, vindo da esquerda, o barulho de um corpo que desmorona.*

DUNCAN, *ao oficial.*

Fique aqui para me defender em caso de necessidade.

(*À Lady Duncan:*) Vá rápido, tome um cavalo, vá ao frente e venha me dizer o que está acontecendo... Mas também não se aproxime muito... Eu vou tentar olhar

viens me dire ce qui se passe... Ne t'approche quand même pas trop... Moi, je vais tâcher de regarder avec ma longue-vue.

*Lady Duncan sort par la droite, avec sa suivante.*

*Pendant que Duncan regarde dans sa longue-vue, on voit, dans le fond, Lady Duncan à cheval, puis Duncan range sa longue-vue.*

*Pendant ce temps, l'officier sort son épée et regarde, menaçant, de tous les côtés. Puis Duncan sort par la droite, suivi de l'officier portant le fauteuil.*

\*

*Décor : Près du champ de bataille.*

*On entend, venant du front, de la coulisse gauche et de la coulisse droite, les cris : « Victoire, victoire, victoire !... »*

*On entendra ce mot répété, modulé, orchestré, jusqu'à la fin de la scène qui suit.*

*On entend de la coulisse droite le bruit du galop d'un cheval qui se rapproche. Entre vite par la gauche une ordonnance.*

L'ORDONNANCE, *mettant sa main au front, en visière.*

Qu'est-ce que ce cheval qui galope ? Il a l'air d'approcher. Mais oui, il vient vers nous, à toute allure.

BANCO, *entrant par la gauche, met sa main en visière.*

Que veut ce cavalier qui approche si vite sur ce magnifique étalon ? Ça doit être un messenger.

L'ORDONNANCE

Ce n'est pas un cavalier, c'est une cavalière !

*Hennissements ; le galop s'arrête. Lady Duncan fait son apparition, une cravache à la main.*

BANCO

Mais, c'est Son Altesse, l'archiduquesse, l'archiduquesse ! Je salue humblement Votre Altesse (

com minha luneta.

*Lady Duncan sai pela direita, com sua aia.*

*Enquanto Duncan olha com sua luneta, vê-se, ao fundo, Lady Duncan a cavalo, depois Duncan guarda sua luneta.*

*Durante esse tempo, o oficial tira sua espada e olha, ameaçador, para todos os lados. Depois Duncan sai pela direita, seguido do oficial carregando a poltrona.*

\*

*Cenário: próximo ao campo de batalha.*

*Escutam-se, vindo da frente, da coxia esquerda e da coxia direita, os gritos: “Vitória, vitória, vitória!...”*

*Esta palavra será ouvida repetida, modulada, orquestrada, até o fim da cena que segue.*

*Ouve-se da coxia direita o barulho do galope de um cavalo que se aproxima. Entra rápido pela esquerda um ordenança.*

ORDENANÇA, *pondo a mão em pala.*

Que cavalo é esse a galope? Parece estar se aproximando. Mas sim, está vindo em nossa direção, a todo vapor.

BANCO, *entrando pela esquerda, põe a mão em pala.*

O que quer este cavaleiro que se aproxima tão rápido neste magnífico garanhão? Deve ser um mensageiro.

ORDENANÇA

Não é um cavaleiro, é uma cavaleira!

*Relinchos; o galope cessa. Lady Duncan entra em cena, um chicote na mão.*

BANCO

Mas, é Sua , a arquiduquesa, a arquiduquesa! Eu saúdo humildemente Vossa Alteza. *(Faz uma reverência e então, de joelhos, beija a mão que a arquiduquesa lhe oferece.)* O que vem fazer Vossa Alteza tão perto do

*Il fait une révérence puis, à genoux, il baise la main que lui tend l'archiduchesse. )* Que vient faire Votre Altesse si près du champ de bataille ? Nous sommes très heureux et très fiers de l'intérêt que Votre Altesse porte à nos bagarres. Mais nous qui ne craignons rien, nous avons peur pour Votre Altesse.

LADY DUNCAN

C'est Duncan qui m'envoie aux nouvelles. Il veut savoir où vous en êtes et si vous avez gagné la guerre.

BANCO

Je comprends votre impatience. Nous avons gagné.

LADY DUNCAN

Bravo ! Relevez-vous, mon cher Macbett.

BANCO

Je ne suis pas Macbett, je suis Banco.

LADY DUNCAN

Excusez-moi. Relevez-vous, mon cher Banco.

BANCO, *se relevant.*

Merci, Madame. (*À l'ordonnance :*) Que fais-tu là à nous regarder comme un veau ? Fous-moi le camp, maudit, merde, crétin !

L'ORDONNANCE

Entendu, mon général.

*L'ordonnance disparaît.*

BANCO

Que Votre Majesté m'excuse de m'entendre parler comme un soudard.

LADY DUNCAN

Vous êtes tout excusé, Banco. C'est tout à fait normal en temps de guerre. Les gens sont plus nerveux qu'en temps de paix, forcément, le principal c'est de gagner. Si quelques gros mots peuvent vous y aider, tant mieux. Avez-vous capturé le baron de Candor ?

BANCO

campo de batalha? Nós estamos muito felizes e muito orgulhosos do interesse que Vossa Alteza demonstra por nossas pelepas. Mas nós, que não tememos nada, temos medo por Vossa Alteza.

LADY DUNCAN

É Duncan quem me envia para saber as novidades. Ele quer saber em que pé vocês estão e se ganharam a guerra.

BANCO

Entendo sua impaciência. Nós ganhamos.

LADY DUNCAN

Muito bem! Levante-se, meu caro Macbett.

BANCO

Eu não sou Macbett, sou Banco.

LADY DUNCAN

Perdoe-me. Levante-se, meu caro Banco.

BANCO, *levantando-se.*

Obrigado, Madame. (*Ao ordenança:*) O que você faz aí nos olhando como um imbecil? Vaze daqui, maldito, merda, cretino!

ORDENANÇA

Sim, senhor, meu general.

*O ordenança desaparece.*

BANCO

Que Vossa Majestade me desculpe de me ouvir falar como um tarimbeiro.

LADY DUNCAN

Você está desculpado, Banco. Nada mais normal em tempos de guerra. As pessoas ficam mais nervosas que em tempos de paz, é inevitável, o principal é ganhar. Se alguns palavrões podem ajudá-lo, tanto melhor. Vocês capturaram o barão de Candor?

BANCO

É claro.

Bien entendu.

LADY DUNCAN

Et le baron de Glamiss ?

VOIX DE MACBETT, *venant de la gauche.*

Banco ! Banco ! Où es-tu ? A qui parles-tu ?

BANCO

À Son Altesse, Lady Duncan, envoyée par l'archiduc lui-même pour des renseignements. (*À l'archiduchesse* : ) Macbett vous renseignera lui-même sur le sort de Glamiss.

VOIX DE MACBETT

J'arrive dans un instant.

BANCO, *à Lady Duncan.*

Madame, je vous laisse à Macbett qui vous dira le sort réservé à nos prisonniers et qui vous donnera tous les détails qu'il vous faut.

VOIX DE MACBETT, *tout près.*

J'arrive.

BANCO

Que Votre Altesse m'excuse, je vais donner à manger à mes hommes. Un bon général est la maman de ses soldats.

*Il sort à gauche.*

VOIX DE MACBETT, *encore plus rapprochée.*

Me voici ! Me voici !

*Entre Macbett par la gauche.*

MACBETT salue Lady Duncan.

Madame, nous avons bien servi notre Souverain bien-aimé. Candor est entre nos mains, Glamiss est poursuivi dans la montagne voisine que vous voyez au loin. Il est encerclé. Il ne peut plus nous échapper.

LADY DUNCAN

Vous êtes bien le général Macbett ?

MACBETT, *faisant la révérence.*

LADY DUNCAN

E o barão de Glamiss?

VOZ DE MACBETT, *vindo da esquerda.*

Banco! Banco! Onde você está? Com quem está falando?

BANCO

Com a Sua Alteza, Lady Duncan, enviada pelo arquiduque em pessoa para obter informações. (*À arquiduquesa:*) Macbett a informará sobre o destino de Glamiss.

VOZ DE MACBETT

Chego num instante.

BANCO, *à Lady Duncan.*

Madame, deixo-a com Macbett que lhe dirá o destino reservado a nossos prisioneiros e lhe dará todos os detalhes necessários.

VOZ DE MACBETT, *próxima.*

Estou chegando.

BANCO

Que Vossa Alteza me desculpe, vou dar de comer a meus homens. Um bom general é a mamãe de seus soldados.

*Sai pela esquerda.*

VOZ DE MACBETT, *ainda mais próxima.*

Estou aqui! Estou aqui!

*Entra Macbett pela esquerda.*

MACBETT *cumprimenta Lady Duncan.*

Madame, nós servimos bem nosso soberano bem-amado. Candor está em nossas mãos, Glamiss está sendo perseguido na montanha vizinha que você vê ao longe. Ele está cercado. Não tem como escapar de nós.

LADY DUNCAN

Você é mesmo o general Macbett?

MACBETT, *fazendo reverência.*

Votre serviteur, à vos ordres, Altesse.

LADY DUNCAN

Le souvenir que je gardais de votre image était différent. Vous ne vous ressemblez pas tellement.

MACBETT

Quand je suis fatigué, mes traits changent et, en effet, je ne ressemble plus à moi-même. On me prend pour mon propre sosie. Quelquefois pour celui de Banco.

LADY DUNCAN, *à Macbett.*

Vous devez vous fatiguer souvent et beaucoup.

MACBETT

La guerre n'est pas un métier de tout repos. À la guerre comme à la guerre. Les risques du métier... (*Lady Duncan tend la main à Macbett, que celui-ci baise en s'agenouillant, puis se relève vite*)... il faut les courir.

LADY DUNCAN

Je cours annoncer la bonne nouvelle à l'archiduc.

VOIX DE BANCO, *entrant.*

Tout danger est écarté.

*Lady Duncan va jusqu'à l'entrée droite de la coulisse, fait un grand signal de la main, puis revient au milieu du plateau. On entend des fanfares.*

LADY DUNCAN

Il arrive !

MACBETT

Son Altesse l'archiduc !

UN SOLDAT

Son Altesse l'archiduc !

BANCO

L'archiduc !

LADY DUNCAN

Voici l'archiduc !

BANCO, *apparaissant, disparaissant.*

L'archiduc !

Seu servo, a suas ordens, Alteza.

LADY DUNCAN

A lembrança que tinha de sua imagem era diferente. O senhor não se parece tanto consigo mesmo.

MACBETT

Quando estou cansado, meus traços mudam e, de fato, não pareço mais comigo mesmo. Me tomam pelo meu próprio sósia. Às vezes pelo sósia de Banco.

LADY DUNCAN, *a Macbett.*

O senhor deve se cansar com frequência e muito.

MACBETT

A guerra não é um ofício de muito repouso. Na guerra, como na guerra. Os riscos do ofício... (*Lady Duncan estende a mão a Macbett, que este beija se ajoelhando, depois se levanta rápido*)... é preciso corrê-los.

LADY DUNCAN

Vou correndo anunciar a boa nova ao arquiduque.

VOZ DE BANCO, *entrando.*

Todo perigo está afastado.

*Lady Duncan vai até a entrada direita da coxia, faz um grande sinal com a mão, depois retorna ao meio do palco. Escutam-se fanfarras.*

LADY DUNCAN

Ele está chegando!

MACBETT

Sua Alteza, o arquiduque!

UM SOLDADO

Sua Alteza, o arquiduque!

BANCO

O arquiduque!

LADY DUNCAN

Eis aqui o arquiduque!

BANCO, *aparecendo, desaparecendo.*

O arquiduque!

UN SOLDAT

L'archiduc !

MACBETT

L'archiduc !

LADY DUNCAN

Voici l'archiduc !

BANCO

L'archiduc !

UN SOLDAT

L'archiduc !

MACBETT

L'archiduc !

LADY DUNCAN

Voici l'archiduc !

BANCO

L'archiduc !

UN SOLDAT

L'archiduc !

MACBETT

L'archiduc !

LADY DUNCAN

Voici l'archiduc !

*Fanfars éclatantes. On entend des ovations. Par la droite entre Duncan. Cessation des fanfars.*

LADY DUNCAN

La bataille est finie.

MACBETT

Salut, Altesse !

BANCO

Nous saluons Votre Altesse !

UN SOLDAT

Nous saluons Votre Altesse !

MACBETT

Je vous salue bien bas, Votre Altesse !

UM SOLDADO

O arquiduque!

MACBETT

O arquiduque!

LADY DUNCAN

Eis aqui o arquiduque!

BANCO

O arquiduque!

UM SOLDADO

O arquiduque!

MACBETT

O arquiduque!

LADY DUNCAN

Eis aqui o arquiduque!

BANCO

O arquiduque!

UM SOLDADO

O arquiduque!

MACBETT

O arquiduque!

LADY DUNCAN

Eis aqui o arquiduque!

*Fanfarras estrondosas. Escutam-se ovações.*

*Pela direita entra Duncan. Cessam as fanfarras.*

LADY DUNCAN

A batalha terminou.

MACBETT

Salve, Alteza!

BANCO

Saudamos Vossa Alteza!

UM SOLDADO

Saudamos Vossa Alteza!

MACBETT

Me curvo para saudá-lo, Vossa Alteza!

DUNCAN

Avons-nous gagné ?

MACBETT

Tout danger est écarté.

DUNCAN

J'avais un poids sur le coeur. Candor a-t-il été exécuté ?

( *Plus fort* : ) Candor a-t-il été exécuté ?

MACBETT

Non, mon bon souverain. Mais il est notre prisonnier.

DUNCAN

Qu'avez-vous attendu pour le tuer ?

MACBETT

Votre ordre, mon bon souverain.

DUNCAN

Je le donne. Qu'on lui coupe la tête. Et que ça saute.

Qu'avez-vous fait de Glamiss ? Lui avez-vous arraché les membres ?

MACBETT

Non, mon bon souverain. Mais il est encerclé. On va mettre la main sur lui incessamment. Ne craignez rien, Monseigneur.

DUNCAN

Alors, maintenant, bravo et merci.

*On entend des hourras de soldats et de la foule – qu'on n'aperçoit pas, à moins qu'il n'y ait des projections.*

MACBETT

Nous sommes tellement heureux et fiers de vous avoir servi, mon bon souverain.

BANCO

Nous n'avons fait que notre devoir, Monseigneur.

*De nouveau, les fanfares qui, progressivement diminuent d'intensité puis ne sont plus qu'un arrière-fond sonore.*

DUNCAN

DUNCAN

Havemos nós ganhado?

MACBETT

Todo perigo está afastado.

DUNCAN

Eu tinha um peso sobre o coração. Foi Candor executado? (*Mais forte*:) Foi Candor executado?

MACBETT

Não, meu bom soberano. Mas ele é nosso prisioneiro.

DUNCAN

O que você esperou para matá-lo?

MACBETT

Sua ordem, meu bom soberano.

DUNCAN

Eu a dou. Que lhe cortem a cabeça. E é pra ontem. O que você fez de Glamiss? Você lhe arrancou os membros?

MACBETT

Não, meu bom soberano. Mas ele está cercado. Vamos colocar as mãos nele a qualquer momento. Não há o que temer, Monsenhor.

DUNCAN

Então, agora, muito bem e obrigado.

*Escutam-se urras de soldados e da multidão – que não se vê, a menos que se tenha projeções.*

MACBETT

Estamos extremamente felizes e orgulhosos de tê-lo servido, meu bom soberano.

BANCO

Não fizemos mais que nosso dever, Monsenhor.

*Novamente, as fanfarras, que progressivamente diminuem de intensidade e depois não são mais que uma música de fundo.*

DUNCAN

Merci, mes chers généraux. Et à vous d'abord, merci, mes valeureux soldats, braves gens du peuple, qui avez sauvé la patrie et mon trône. Beaucoup d'entre vous l'on fait au sacrifice de leur vie. Merci, encore, à vous tous, morts et vivants, qui avez défendu mon trône... qui est aussi le vôtre. En rentrant chez vous, que ce soit dans vos humbles villages, dans vos pauvres foyers ou dans vos tombeaux simples mais glorieux, vous serez les modèles des jeunes générations présentes et futures, mieux encore, passées, à qui vous parlerez pendant des siècles et des siècles, par la parole aussi bien que par les exemples, muets mais vivants que vous êtes, anonymes ou non, face à l'Histoire éternelle et éphémère. Votre présence — car même votre absence sera présente aux yeux de tous ceux qui contempleront votre image, visible ou non, d'Epinal —, votre présence remettra sur la bonne route que vous éclairez ceux qui, demain et après-demain, pourraient avoir la tentation de ne pas la suivre. Dès à présent, continuez comme vous l'avez fait, dans le passé, de gagner toujours aussi courageusement votre pain quotidien à la sueur de votre front, sous le soleil ardent et sous la surveillance de vos seigneurs et de vos responsables, qui vous aiment malgré vos qualités et vous estiment, grâce à vos défauts, beaucoup plus que vous ne pouvez l'imaginer. Allez.

*Pendant le discours de Duncan entre à droite la suivante.*

*On entend un peu plus les fanfares, quelques instants, et des hourras.*

MACBETT

Bravo !

UN SOLDAT

Bravo !

DUNCAN

Obrigado, meus caros generais. E a vocês em primeiro lugar, obrigado, meus valorosos soldados, brava gente do povo, que salvaram a pátria e meu trono. Muitos de vocês o fizeram em troca do sacrifício de suas vidas. Obrigado, ainda, a vocês todos, mortos e vivos, que defenderam o meu trono... que é também o de vocês. Ao retornarem às suas casas, seja em seus humildes vilarejos, em seus pobres lares ou em seus túmulos simples, mas gloriosos, vocês serão os modelos de jovens gerações presentes e futuras, melhor ainda, passadas, às quais vocês falarão durante séculos e séculos, tanto pela palavra quanto pelos exemplos, mudos, mas vivos que vocês são, anônimos ou não, face à História eterna e efêmera. Sua presença — pois mesmo sua ausência será presente aos olhos de todos aqueles que contemplarão sua imagem, visível ou não, de Epinal —, sua presença recolocará no bom caminho que vocês iluminam aqueles que, amanhã e depois de amanhã, poderiam ter a tentação de não segui-lo. Desde o presente, 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, que os amam apesar de suas qualidades e os estimam, graças a seus defeitos, muito mais do que vocês podem imaginar. Vão.

*Durante o discurso de Duncan entra pela direita a aia.*

*Escutam-se um pouco mais as fanfarras, por alguns instantes, e urras.*

MACBETT

Muito bem!

UM SOLDADO

Muito bem!

DUNCAN

J'ai mis les choses au point.

LADY DUNCAN

Bravo, Duncan ! (*Elle applaudit.*) Vous avez bien parlé, cette fois.

(*À la suivante :*) Vous êtes en retard, ma chère.

LA SUIVANTE

Je suis venue à pied, Madame.

*Macbett et le soldat applaudissent le discours.*

BANCO

Bravo !

DUNCAN

Ces hommes le méritaient. Mes généraux, mes amis, désormais, partageront ma gloire. Notre noble épouse aussi. (*Sourire à Lady Duncan et baise-main.*) Vous pouvez tous être fiers. Et maintenant, justice et châtement. Qu'on fasse venir Candor, le prisonnier.

Mais où est Banco ?

MACBETT

Ici, votre Altesse.

DUNCAN

Tu seras le bourreau.

MACBETT, *à part.*

C'est à moi que cet honneur aurait dû revenir.

DUNCAN, *au soldat.*

Va chercher Candor !

*Le soldat sort par la gauche, au même moment entre par la droite Candor. Banco met une cagoule et revêt le haut de son corps d'un chandail rouge, il aura une hache à la main.*

*Candor a des menottes aux poignets.*

DUNCAN, *à Candor.*

Tu vas payer le prix de ta révolte.

CANDOR

Ce sera cher ! Je ne me fais pas d'illusions. Hélas, que

Eu deixei as coisas bem claras.

LADY DUNCAN

Muito bem, Duncan! (*Ela aplaude.*) O senhor falou bem, desta vez.

(*À aia:*) A senhora está atrasada, minha cara.

AIA

Eu vim a pé, Madame.

*Macbett e o soldado aplaudem o discurso.*

BANCO

Muito bem!

DUNCAN

Estes homens mereciam. Meus generais, meus amigos, a partir de agora, partilharão minha glória. Nossa nobre esposa também. (*Sorriso para Lady Duncan e beijo na mão.*) Vocês todos podem se orgulhar. E agora, justiça e castigo. Que tragam Candor, o prisioneiro. Mas onde está Banco?

MACBETT

Aqui, Vossa Alteza.

DUNCAN

Você será o carrasco.

MACBETT, *à parte.*

É a mim que esta honra deveria recair.

DUNCAN, *ao soldado.*

Vá buscar Candor!

*O soldado sai pela esquerda, ao mesmo tempo entra pela direita Candor. Banco coloca um capuz e reveste a parte de cima de seu corpo com um suéter vermelho, ele terá um machado nas mãos.*

*Candor tem algemas nos punhos.*

DUNCAN, *a Candor.*

Você vai pagar o preço de sua revolta.

CANDOR

Ele será caro! Eu não me iludo. Argh, tivesse eu

n'ai-je gagné la guerre ! La raison du vainqueur est toujours la meilleure. *Vae victis ! ( A Macbett : )* Si tu avais combattu pour moi, tu aurais été récompensé. Je t'aurais fait duc, Macbett. Et toi, Banco, je t'aurais fait duc aussi. Vous auriez été gavés de richesses et d'honneurs tous les deux.

DUNCAN, *à Candor.*

Ne t'inquiète pas. Macbett sera baron de Candor, il héritera de toutes tes terres, et, s'il en veut, de ta femme et de ta fille.

MACBETT, *à Duncan.*

Je vous suis fidèle, Seigneur. Je ne suis que fidélité. Je suis né fidèle à votre personne comme le cheval ou le chien naissent fidèles à leurs maîtres.

DUNCAN, *à Banco.*

Ne t'inquiète pas non plus et ne sois pas jaloux. Une fois Glamiss pris, une fois étêté, c'est toi qui seras baron de Glamiss, héritier de tous ses biens.

MACBETT, *à Duncan.*

Je vous remercie, Monseigneur.

BANCO, *à Duncan.*

Je vous remercie, Monseigneur.

MACBETT, *à Duncan.*

Nous vous aurions été fidèles...

BANCO, *à Duncan.*

Nous vous aurions été fidèles...

MACBETT

Même sans la récompense.

BANCO

Même sans la récompense.

MACBETT

Vous servir nous suffit.

BANCO

Vous servir nous suffit.

ganhado a guerra! A razão do vencedor é sempre a melhor. *Vae victis! (A Macbett:)* Se você tivesse lutado por mim, teria sido recompensado. Eu teria te feito duque, Macbett. E você, Banco, eu teria te feito duque também. Vocês dois teriam sido empanturrados de riquezas e de honras.

DUNCAN, *a Candor.*

Não se preocupe. Macbett será barão de Candor, ele herdará todas as suas terras, e, se ele quiser, sua mulher e sua filha.

MACBETT, *a Duncan.*

Eu lhe sou fiel, Senhor. Sou pura fidelidade. Eu nasci fiel à sua pessoa como o cavalo ou o cachorro nascem fiéis a seus donos.

DUNCAN, *a Banco.*

Não se preocupe tampouco e não seja invejoso. Uma vez Glamiss capturado, uma vez degolado, é você que será barão de Glamiss, herdeiro de todos seus bens.

MACBETT, *a Duncan.*

Eu lhe agradeço, Monsenhor.

BANCO, *a Duncan.*

Eu lhe agradeço, Monsenhor.

MACBETT, *a Duncan.*

Nós lhe teríamos sido fiéis...

BANCO, *a Duncan.*

Nós lhe teríamos sido fiéis...

MACBETT

Mesmo sem a recompensa.

BANCO

Mesmo sem a recompensa.

MACBETT

Servir-lhe nos basta.

BANCO

Servir-lhe nos basta.

MACBETT

Mais votre générosité comble notre rapacité.

BANCO

Nous vous remercions de toute notre âme...

MACBETT *et* BANCO, *en même temps, l'un sortant son épée, l'autre brandissant sa hache...*

... de toute notre âme qui se ferait damner pour Votre Gracieuse Altesse.

*De droite à gauche, un homme traverse le plateau.*

L'HOMME

Marchand d'habits, chiffons ! Marchand d'habits, chiffons !

DUNCAN, *à Candor.*

Tu vois combien ces hommes me sont dévoués ?

MACBETT *et* BANCO, *à Duncan.*

C'est parce que vous êtes un bon souverain, juste et généreux.

LE CHIFFONNIER

...chand d'habits, chiffons !...

*Il sort par la gauche.*

*(L'épisode du chiffonnier, annulé ou gardé, au choix du metteur en scène.)*

*Au moment même où celui-ci sort, arrive un serviteur qui apporte des fauteuils pour Duncan et Lady Duncan et les autres.*

*Pendant toute l'action qui suit, aidé par la suivante il apportera d'abord une serviette, une cuvette et un savon, ou bien de l'eau de Cologne simplement, pour Lady Duncan, qui se lavera les mains d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tache, par exemple, mais elle doit faire cela d'une façon un peu mécanique, un peu distraite.*

*Puis le même serviteur apportera une table et un service à thé et servira, bien entendu, des tasses de thé*

MACBETT

Mas sua generosidade honra nossa ambição.

BANCO

Nós lhe agradecemos de toda nossa alma...

MACBETT *e* BANCO, *ao mesmo tempo, um tirando sua espada, outro brandindo seu machado...*

...de toda nossa alma que se deixaria amaldiçoar por Vossa Graciosa Alteza.

*Da direita para a esquerda, um homem atravessa o palco.*

HOMEM

Camelô de roupas, trapos! Camelô de roupas, trapos!

DUNCAN, *a Candor.*

Você vê o quanto esses homens me são devotados?

MACBETT *e* BANCO, *a Duncan.*

É porque o senhor é um bom soberano, justo e generoso.

NEGOCIANTE DE TRAJOS

... elô de roupas, trapos!...

*Ele sai pela esquerda.*

*(O episódio do negociante de trapos, excluído ou mantido, à escolha do encenador.)*

*No momento exato em que este sai, chega um empregado que carrega poltronas para Duncan e Lady Duncan e para os outros.*

*Durante toda a ação que segue, ajudado pela aia ele trará primeiro uma toalha, uma bacia e um sabão, ou mesmo água de colônia, simplesmente, para Lady Duncan, que lavará as mãos de forma muito vigorosa, como que para tirar uma mancha, por exemplo, mas ela deve fazer isso de uma forma um pouco mecânica, um pouco distraída.*

*Depois, o mesmo empregado trará uma mesa e um jogo de chá e servirá, é claro, xícaras de chá aos*

*aux personnages présents, tandis que, par l'éclairage, on voit apparaître une guillotine, puis toute une série de très nombreuses guillottes.*

DUNCAN, *à Candor.*

As-tu quelque chose à dire ? Nous t'écoutons.

*Tous s'installent pour écouter et regarder.*

LE SERVITEUR, *à Lady Duncan.*

Le thé est servi, Madame.

CANDOR

Si j'avais été plus fort, j'aurais été votre souverain sacré.

Vaincu, je ne suis qu'un lâche et un traître. Que n'ai-je gagné cette bataille ! C'est que l'Histoire, dans sa marche, ne l'a pas voulu. C'est l'Histoire qui a raison, objectivement. Je ne suis qu'un déchet historique. Au moins, que mon sort serve d'exemple à tous et à la postérité. Ne suivez jamais que les plus forts. Comment savoir qui est le plus fort, avant la bataille ? Que la plupart ne fassent pas de bataille. Que d'autres ne suivent que les gagnants. La logique des événements est seule valable. Il ne peut y avoir d'autre raison que la raison historique. Il n'y a aucune transcendance qui puisse l'infirmier. Je suis coupable. Notre révolte était cependant nécessaire, pour prouver à quel point j'étais criminel. Je suis heureux de mourir. Ma vie ne compte pas. Que mon corps et celui de tous ceux qui m'ont suivi servent à engraisser les champs, à faire pousser le blé, pour les moissons de l'avenir. Je suis l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire.

DUNCAN, *d'une voix douce à Lady Duncan.*

Ce discours est trop long ; Madame, ne vous ennuyez-vous pas ? Sans doute êtes-vous impatiente de voir la suite ? Non, non, il n'y aura pas de torture, de la mise à mort seulement. Cela vous déçoit ? Je vous ai réservé une surprise, chérie. Le spectacle sera plus copieux que

*personagens presentes, enquanto, pela iluminação, vê-se aparecer uma guilhotina, depois uma série de numerosas guilhotinas.*

DUNCAN, *a Candor.*

Você tem alguma coisa a dizer? Somos todos ouvidos.

*Todos se instalam para escutar e assistir.*

EMPREGADO, *a Lady Duncan.*

O chá está servido, Madame.

CANDOR

Se eu tivesse sido mais forte, eu teria sido seu soberano sagrado. Vencido, não passo de um covarde e um traidor. Tivesse eu ganhado essa guerra! É que a História, em seu curso, não quis. É a História que tem razão, objetivamente. Não passo de um resíduo histórico. Ao menos, que meu destino sirva de exemplo a todos e à posteridade. Não deixem nunca de seguir apenas os mais fortes. Como saber quem é o mais forte, antes da batalha? Que a maioria não faça batalha. Que os outros não sigam além dos ganhadores. A lógica dos acontecimentos é a única válida. Não pode haver outra razão além da razão histórica. Não há nenhuma transcendência que poderia invalidá-la. Eu sou culpado. Nossa revolta era, no entanto, necessária, para provar a que ponto eu era criminoso. Eu estou feliz em morrer. Minha vida não conta. Que meu corpo e os de todos aqueles que me seguiram sirvam para adubar os campos, para fazer crescer o trigo, para as colheitas do futuro. Eu sou o exemplo daquilo que não se deve fazer.

DUNCAN, *com uma voz doce para Lady Duncan.*

Este discurso é muito longo; Madame, a senhora não está se entediando? Sem dúvida você está impaciente para ver a continuação? Não, não, não haverá tortura, somente matança. Isso a decepciona? Eu lhe reservei uma surpresa, querida. O espetáculo será mais copioso

vous ne le pensez. (*A tous :*) Il est juste que les soldats qui ont servi Candor soient exécutés à sa suite. Ils ne sont pas très nombreux : cent trent-sept mille, ce n'est ni trop ni trop peu. Dépêchons-nous, il faut tout de même en finir avant la fin de la nuit. (*On voit dans le fond un grand soleil rouge qui descend lentement se coucher. Il frappe dans ses mains.*) Allez-y. Exécutez.

CANDOR

Vive l'archiduc !

*Banco lui aura déjà mis la tête sous le couperet de la guillotine. Pour ce faire, il a jeté la hache.*

*Les uns après les autres — en fait les mêmes comédiens — passant et repassant rapidement, dans le fond, les soldats de Candor se font couper la tête sous la guillotine.*

*L'échafaud et la guillotine auront pu apparaître tout de suite après l'ordre d'exécution donné par Duncan.*

*Tandis que les têtes tombent et que Banco, pressant sur le bouton, dit :*

BANCO

Allez, vite, vite, vite !

*Après chaque « vite ! » le couperet tombe. Têtes dans le panier.*

DUNCAN, à Macbett.

Veillez vous asseoir, cher ami, auprès de ma noble épouse.

*Macbett s'assoit aux côtés de Lady Duncan, mais il faut qu'ils soient, Lady Duncan et lui-même, bien en vue, afin que ce qui va se passer soit facilement suivi par les spectateurs.*

*Lady Duncan peut, par exemple, ainsi que les autres personnages, être face à la salle et avoir, derrière, la guillotine. Rien n'empêche qu'elle ait l'air de suivre les exécutions. Elle compte.*

do que você imagina. (*A todos:*) É justo que os soldados que serviram a Candor sejam executados depois dele.

Eles não são muito numerosos: cento e trinta e sete mil, isso não é nem muito nem muito pouco. Apressemonos, é preciso de todo modo terminar antes do fim da noite. (*Vê-se no fundo um grande sol vermelho que desce lentamente para se pôr. Ele bate as mãos.*) Vão. Executem.

CANDOR

Viva o arquiduque!

*Banco já lhe terá colocado a cabeça sob a lâmina da guilhotina. Para fazê-lo, ele deixou de lado o machado.*

*Uns após os outros — na verdade os mesmos atores — passando e repassando rapidamente, no fundo, os soldados de Candor se cortam a cabeça na guilhotina.*

*O cadafalso e a guilhotina podem ter aparecido logo após a ordem de execução dada por Duncan. Enquanto as cabeças caem, Banco, apertando o botão, diz:*

BANCO

Vamos, rápido, rápido, rápido!

*Após cada “rápido!” a lâmina cai. Cabeças dentro do cesto.*

DUNCAN, a Macbett.

Queira sentar-se, caro amigo, perto de minha nobre esposa.

*Macbett se senta ao lado de Lady Duncan, mas é preciso que eles estejam, Lady Duncan e ele, bem à vista, a fim de que o que vai acontecer seja facilmente acompanhado pelos espectadores.*

*Lady Duncan pode, por exemplo, assim como os outros personagens, estar de frente para a plateia e ter, atrás dela, a guilhotina. Nada impede que ela pareça acompanhar as execuções. Ela conta.*

*Durante todo esse jogo, o empregado ainda serve uma*

*Pendant tout ce jeu, le serviteur sert encore une tasse de thé à l'un ou à l'autre des personnages, offre de petits gâteaux, etc., toujours aidé par la suivante.*

MACBETT

Je suis ému, Madame, d'être si près de vous.

LADY DUNCAN, *tout en comptant.*

Quatre, cinq, six, sept, dix-sept, vingt-trois, trente-trois, trente-trois, ah ! Je crois que j'en ai sauté un.

*Elle continue de compter.*

DUNCAN, *à Macbett.*

Pour parler affaire, il faut bien qu'on en parle, je vous fais baron de Candor, votre camarade, Banco, sera baron de Glamiss lorsque Glamiss, à son tour, aura été exécuté.

LADY DUNCAN, *continuant son jeu.*

Cent dix-sept... cent dix-huit, quel spectacle émouvant !

MACBETT

Je suis reconnaissant à Votre Altesse, Monseigneur.

LADY DUNCAN

Trois cents, c'est vertigineux. Neuf mille trois cents.

DUNCAN, *à Macbett.*

Mais entendons-nous bien.

MACBETT

Je suis tout oreilles, Monseigneur.

DUNCAN

Je garde la moitié des terres de Candor, comme je garderai la moitié des terres de Glamiss, pour les rattacher au domaine de la couronne.

LADY DUNCAN

Vingt mille.

BANCO, *continuant son travail de guillotineur.*

Je remercie Votre Altesse.

DUNCAN, *à Macbett.*

Vous aurez tous les deux encore quelques obligations,

*xícara de chá a um ou a outro dos personagens, oferece bolinhos, etc., sempre ajudado pela aia.*

MACBETT

Eu estou comovido, Madame, de estar tão perto da senhora.

LADY DUNCAN, *contando.*

Quatro, cinco, seis, sete, dezessete, vinte e três, trinta e três, trinta e três, ah! Acho que pulei um.

*Ela continua a contar.*

DUNCAN, *a Macbett.*

Para falar de negócios, é preciso mesmo que falemos, eu te faço barão de Candor, seu camarada, Banco, será barão de Glamiss, enquanto Glamiss, por sua vez, terá sido executado.

LADY DUNCAN, *continuando seu jogo.*

Cento e dezessete... cento e dezoito, que espetáculo emocionante!

MACBETT

Eu sou grato a Vossa Alteza, Monsenhor.

LADY DUNCAN

Trezentos, é vertiginoso. Nove mil e trezentos.

DUNCAN, *a Macbett.*

Mas escute-me bem.

MACBETT

Eu sou todo ouvidos, Monsenhor.

DUNCAN

Eu ficarei com a metade das terras de Candor, assim como ficarei com a metade das terras de Glamiss, para restituí-las ao domínio da coroa.

LADY DUNCAN

Vinte mil.

BANCO, *continuando seu trabalho de guilhotinador.*

Eu agradeço Vossa Alteza.

DUNCAN, *a Macbett.*

services, impôts, à nous payer.

*Sort en courant un officier par la droite qui s'arrête au milieu du plateau.*

L'OFFICIER

Glamiss s'est évadé !

DUNCAN

Nous préciserons tout cela par la suite.

L'OFFICIER

Monseigneur, Glamiss s'est évadé.

DUNCAN, *à l'officier.*

Que dis-tu ?

L'OFFICIER

Glamiss s'est évadé ! Une partie de son armée a pu le rejoindre.

*Banco s'arrête dans son travail, s'approche. Les autres personnages se lèvent en sursaut.*

BANCO

Comment a-t-il pu s'enfuir ? Il était encerclé. Il était prisonnier. Il y a eu des complicités.

DUNCAN

Zut !

LADY DUNCAN

Zut !

MACBETT

Zut !

DUNCAN, *à Banco.*

Que ce soit votre faute ou la faute de vos subordonnés, vous ne serez pas baron de Glamiss, ni possesseur de la moitié de ses terres, avant que vous ne m'amenez Glamiss, mort ou vif, pieds et poings liés. (*Se tournant vers l'officier :*) Tu auras la tête tranchée pour nous avoir annoncé une nouvelle aussi désastreuse.

L'OFFICIER

Je n'y suis pour rien.

Vocês dois terão ainda algumas obrigações, serviços, impostos, a nos pagar.

*Sai correndo um oficial pela direita e para no meio do palco.*

OFICIAL

Glamiss escapou!

DUNCAN

Vamos definir tudo isso em seguida.

OFICIAL

Monsenhor, Glamiss escapou.

DUNCAN, *ao oficial.*

O que você está dizendo?

OFICIAL

Glamiss escapou! Uma parte de sua armada conseguiu encontrá-lo.

*Banco para seu trabalho, aproxima-se. Os outros personagens se levantam em sobressalto.*

BANCO

Como ele conseguiu fugir? Ele estava cercado. Ele era prisioneiro. Ele teve cúmplices.

DUNCAN

Droga!

LADY DUNCAN

Droga!

MACBETT

Droga!

DUNCAN, *a Banco.*

Seja culpa sua ou de seus subordinados, o senhor não será barão de Glamiss, nem dono da metade das terras dele, antes que você me traga Glamiss, morto ou vivo, pés e punhos amarrados. (*Virando-se ao oficial:*) Você terá a cabeça arrancada por nos ter anunciado uma novidade tão desastrosa.

OFICIAL

*Un soldat apparaît qui traîne l'officier vers le fond du plateau, où il y a la guillotine. L'officier crie. On lui coupe la tête.*

*Duncan sort, en musique.*

*La suivante sort également.*

*Duncan réapparaît, tandis que la musique cesse.*

*Duncan à Lady Duncan, qui se retirait à reculons, envoyant des baisers à Macbett.*

DUNCAN

Ne traînez pas, Madame.

*Il l'attrape par le col et l'emmène.*

LADY DUNCAN

J'aurais voulu voir la suite.

VOIX DE DUNCAN, à Banco.

Il me faut Glamiss d'ici demain.

*Musique.*

BANCO, se dirigeant vers Macbett.

C'est à refaire. Ça alors... Quelle catastrophe !

MACBETT

Ça alors, quelle catastrophe !

BANCO

Ça alors, quelle catastrophe !

MACBETT

Ça alors, quelle catastrophe !

\*

*Bruit du vent et de la tempête.*

*Le plateau est sombre ou dans la pénombre. On s'arrangera pour que l'on ne distingue que le visage de Macbett et, plus tard seulement, celui de la première sorcière, puis de la deuxième.*

*Entrent Banco et Macbett.*

MACBETT

Quelle tempête, Banco ! C'est effrayant. On dirait que les arbres voudraient s'arracher à la terre, avec leurs

Não tive nada a ver com isso.

*Aparece um soldado que arrasta o oficial para o fundo do palco, onde está a guilhotina. O oficial grita. Corta-se-lhe a cabeça.*

*Duncan sai, com música.*

*A aia sai igualmente.*

*Duncan reaparece, enquanto a música cessa. Duncan à Lady Duncan, que se retirava de costas, enviando beijos a Macbett.*

DUNCAN

Não se demore, Madame.

*Ele a toma pela gola e a puxa.*

LADY DUNCAN

Eu queria ter visto a continuação.

VOZ DE DUNCAN, a Banco.

Quero Glamiss aqui amanhã.

*Música.*

BANCO, dirigindo-se a Macbett.

O negócio é recomeçar. Minha nossa... Que catástrofe!

MACBETT

Minha nossa, que catástrofe!

BANCO

Minha nossa, que catástrofe!

MACBETT

Minha nossa, que catástrofe!

\*

*Barulho do vento e da tempestade.*

*O palco está escuro ou na penumbra. Deve-se cuidar para que se identifique apenas o rosto de Macbett e, mais tarde somente, o da primeira feiticeira, depois da segunda.*

*Entram Banco e Macbett.*

MACBETT

Que tempestade, Banco! É assustador. É como se as

racines. Pourvu qu'ils ne tombent pas sur nos têtes.

BANCO

L'auberge la plus proche est à dix kilomètres. Et nous n'avons pas de cheval.

MACBETT

La manie de la promenade à pied nous a entraînés trop loin.

BANCO

Et nous voilà surpris par l'orage.

MACBETT

Nous ne sommes pourtant pas là pour parler de la pluie et du mauvais temps.

BANCO

Je vais voir s'il ne passe pas sur la route un char, couvert d'une bâche, qui pourrait nous prendre.

MACBETT

Je vous attends ici.

*Banco s'en va.*

PREMIÈRE SORCIÈRE

Salut Macbett, baron de Candor !

MACBETT

Vous m'avez fait peur. Je ne savais pas qu'il y avait quelqu'un là. Ce n'est qu'une vieille femme. Elle m'a l'air d'une sorcière. (*À la sorcière :*) Comment sais-tu déjà que je suis baron de Candor ? La rumeur publique a-t-elle déjà rejoint le frémissement de la forêt ? Le vent et la tempête se sont-ils faits l'écho de cette nouvelle ?

DEUXIÈME SORCIÈRE, à Macbett.

Salut, Macbett, baron de Glamiss !

MACBETT

Baron de Glamiss ? Glamiss n'est pas mort. Et c'est à Banco que Duncan a promis son titre et ses terres. (*S'apercevant que c'est une autre sorcière qui lui a*

árvores quisessem ser arrancadas da terra, pelas raízes.

Contanto que elas não caíam nas nossas cabeças.

BANCO

O albergue mais próximo está a dez quilômetros. E nós não temos cavalo.

MACBETT

A mania do passeio a pé nos levou longe demais.

BANCO

E cá estamos nós surpreendidos pela tormenta.

MACBETT

Em todo caso, não estamos aqui para falar da chuva e do mau tempo.

BANCO

Vou ver se não passa na estrada uma biga, coberta com uma capota, que poderia nos levar.

MACBETT

Te espero aqui.

*Banco se vai.*

PRIMEIRA FEITICEIRA

Salve, Macbett, barão de Candor!

MACBETT

Você me assustou. Não sabia que tinha alguém aqui. É apenas uma mulher velha. Ela me parece uma feiticeira. (*À feiticeira:*) Como você já sabe que sou barão de Candor? O rumor público já se integrou ao tremor da floresta? O vento e a tempestade se fizeram eco desta novidade?

SEGUNDA FEITICEIRA, a Macbett.

Salve, Macbett, barão de Glamiss!

MACBETT

Barão de Glamiss? Glamiss não está morto. E é a Banco que Duncan prometeu o título e as terras dele.

(*Percebendo que foi outra feiticeira que falou com ele.*)

Olha, cá está uma outra...

*parlé.* ) Tiens, en voilà une autre...

PREMIÈRE SORCIÈRE

Glamiss est mort. Il vient de se noyer, avec son cheval, emporté par la crue.

MACBETT

Qu'est-ce que c'est que cette mauvaise plaisanterie ? Je vais vous faire couper la langue à toutes les deux, vieilles sorcières que vous êtes, vieilles jumelles !

PREMIÈRE SORCIÈRE

Chevalier Macbett, Duncan est très mécontent de Banco, qui a laissé échapper Glamiss.

MACBETT

Comment le savez-vous ?

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il veut profiter de cette faute. Il te donne le titre qu'il avait promis à Banco, mais toutes les terres reviendront au trône.

MACBETT

Duncan est loyal. Ce qu'il a promis, il le tient.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Tu seras archiduc, souverain de ce pays.

MACBETT

Tu mens. Je n'ai pas d'ambition. Ou plutôt je n'en ai qu'une : servir mon souverain.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Tu seras toi-même le souverain. Tu es prédestiné. Je vois l'étoile à ton front.

MACBETT

D'abord, ce n'est pas possible. Duncan a un fils, Macol, qui fait ses études à Carthage. C'est l'héritier naturel et légitime du trône.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il en a même un autre, qui est en train de terminer son diplôme supérieur à Raguse, où il a étudié l'économie

PRIMEIRA FEITICEIRA

Glamiss está morto. Ele acabou de se afogar, com seu cavalo, levado pela cheia do rio.

MACBETT

Que piada de mau gosto é essa? Vou mandar cortar as língua das duas, velhas feiticeiras que vocês são, velhas gêmeas!

PRIMEIRA FEITICEIRA

Cavaleiro Macbett, Duncan está muito descontente com Banco, que deixou escapar Glamiss.

MACBETT

Como você sabe?

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele quer se aproveitar deste erro. Ele te dá o título que tinha prometido a Banco, mas todas as terras retornarão ao trono.

MACBETT

Duncan é leal. O que ele prometeu, ele cumpre.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Você será arquiduque, soberano deste país.

MACBETT

Você mente. Eu não tenho ambição. Ou melhor, eu tenho apenas uma: servir meu soberano.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Será você mesmo o soberano. Você está predestinado. Eu vejo a estrela em sua testa.

MACBETT

Primeiro, isso não é possível. Duncan tem um filho, Macol, que estuda em Cartago. É o herdeiro natural e legítimo do trono.

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele tem até mesmo um outro, que está terminando seu curso superior em Ragusa, onde ele estudou economia e ciência da navegação. E que se chama Donalban.

et la science de la navigation. Et qui s'appelle

Donalban.

MACBETT

Je n'ai jamais entendu parler de Donalban.

PREMIÈRE SORCIÈRE, *à Macbett.*

Ne retiens pas son nom, chevalier Macbett, ce n'est pas la peine, il ne sera plus question de lui par la suite. (*À la deuxième sorcière :*) Ce n'est pas la navigation qu'il a étudiée, mais les sciences commerciales, parmi lesquelles, bien entendu, le commerce maritime.

MACBETT, *aux sorcières.*

Balivernes que tout ceci. (*Il sort son épée :*) Périssez, sorcières ! (*Il brandit son arme, la fait tournoyer, lance des coups dans le vide. On entend rire les sorcières, de leurs voix effrayantes, évidemment.*) Démoniaques créatures ! (*Elles ont disparu.*) Les ai-je bien vues, bien entendues ? Elles sont devenues la pluie et l'orage. Elles sont devenues les racines des arbres.

VOIX DE LA PREMIÈRE SORCIÈRE, *mais cette fois c'est une voix harmonieuse de femme.*

Je ne suis pas le vent. Je ne suis pas le rêve, Macbett, beau chevalier. Je te reverrai bientôt. Tu connaîtras mon pouvoir et mon charme.

MACBETT

Ça alors... ça alors... (*Il continue de faire deux ou trois moulinets, il s'arrête.*) Quelle est cette voix qu'il me semble reconnaître ? O voix, as-tu un corps ? As-tu un visage ? Où es-tu ?

LA VOIX, *mélodieuse.*

Je suis tout près, je suis tout près. Et je suis loin. Au revoir, Macbett.

MACBETT

Je frémis. Est-ce le froid ? Est-ce la pluie qui me pénètre ? Est-ce la peur ? Est-ce l'horreur ? Ou bien est-

MACBETT

Nunca ouvi falar de Donalban.

PRIMEIRA FEITICEIRA, *a Macbett.*

Não guarde seu nome, cavaleiro Macbett, não vale a pena, logo não se ouvirá mais falar dele. (*À segunda feiticeira:*) Não é navegação que ele estudou, mas as ciências comerciais, entre as quais, é claro, o comércio marítimo.

MACBETT, *às feiticeiras.*

Que baboseira isso tudo. (*Ele tira sua espada:*)

Pereçam, feiticeiras! (*Ele agita sua arma, a faz rodopiar, dá golpes no vazio. Ouve-se as feiticeiras rirem, com suas vozes assustadoras, evidentemente.*)

Demoníacas criaturas! (*Elas desapareceram.*) Será que eu as vi mesmo? Elas viraram chuva e tormenta. Elas viraram as raízes das árvores.

VOZ DA PRIMEIRA FEITICEIRA, *mas desta vez é uma voz harmoniosa de mulher.*

Eu não sou o vento. Eu não sou o sonho, Macbett, belo cavaleiro. Vou revê-lo em breve. Você conhecerá meu poder e meu encanto.

MACBETT

Minha nossa... minha nossa... (*Ele continua a dar dois ou três golpes de molinete, e para.*) Que voz é essa que me parece conhecida? Oh voz, você tem um corpo? Você tem um rosto? Onde está você?

A VOZ, *melódiosa.*

Estou bem perto, estou bem perto. E estou longe. Adeus, Macbett.

MACBETT

Estou tremendo. Será o frio? Será a chuva que me penetra? Será o medo? Será o horror? Ou quem sabe será a nostalgia misteriosa que esta voz desperta em mim? Estou já enfeitado? (*Mudando de tom.*) Mas

ce la nostalgie mystérieuse que cette voix réveille en moi ? Suis-je déjà envoûté ? (*Changeant de ton.*) Mais ce n'était que d'affreuses sorcières. (*Changeant de nouveau de ton.*) Banco ! Banco ! Mais où est-il, celui-là ? As-tu trouvé la charrette ? Où es-tu ? Banco !

Banco !

*Il sort par la droite.*

*Quelques instants la scène est vide. Tempête, toujours.*

PREMIÈRE SORCIÈRE, à la deuxième sorcière.

Voici Banco qui arrive.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Quand Macbett et Banco ne sont pas ensemble, ils sont toujours l'un à la suite de l'autre. Ou bien ils se cherchent.

*La première sorcière, sans sortir de scène, se cache à la droite du plateau. La deuxième sorcière se cache également à la gauche.*

*Banco apparaît par le fond.*

BANCO

Macbett ! Macbett ! (*Il fait mine de chercher Macbett*)

Macbett ! J'ai trouvé le véhicule ! (*À lui-même :*) Je suis tout trempé. Heureusement, il pleut moins fort.

*On entend, dans le lointain, une voix qui appelle :*

LA VOIX

Banco !

BANCO

Il m'a semblé qu'il m'appelait. Il aurait dû attendre ici. Il a perdu patience.

LA VOIX

Banco ! Banco !

BANCO

Je suis là, Macbett ! Où es-tu ?

LA VOIX, *plus proche, venant de droite.*

Banco ! Banco !

eram apenas abomináveis feiticeiras. (*Mudando de novo de tom.*) Banco! Banco! Mas onde ele se meteu? Você encontrou a charrete? Onde você está? Banco! Banco! *Ele sai pela direita.*

*Cena vazia por alguns instantes. Ainda, tempestade.*

PRIMEIRA FEITICEIRA, à segunda feiticeira.

Vem aí Banco chegando.

SEGUNDA FEITICEIRA

Quando Macbet e Banco não estão juntos, eles estão sempre um após o outro. Ou melhor, eles se procuram.

*A primeira feiticeira, sem sair de cena, se esconde à direita do palco. A segunda feiticeira se esconde da mesma forma à esquerda.*

*Banco aparece pelo fundo.*

BANCO

Macbett! Macbett! (*Ele faz de conta que procura Macbett.*) Macbett! Eu encontrei o veículo! (*Para si mesmo:*) Estou todo encharcado. Felizmente, está chovendo menos.

*Escuta-se, ao longe, uma voz que chama:*

A VOZ

Banco!

BANCO

Pareceu-me que ele estava me chamando. Ele deveria ter esperado aqui. Ele perdeu a paciência.

A VOZ

Banco! Banco!

BANCO

Estou aqui, Macbett! Onde está você?

A VOZ, *mais próxima, vinda da direita.*

Banco! Banco!

BANCO

Estou indo, mas onde está você?

*Ele corre para a direita.*

BANCO

Je viens, mais où es-tu?

*Il court vers la droite.*

AUTRE VOIX, transformée, venant de la gauche.

Banco !

BANCO, se précipitant vers la gauche.

Où est-tu ? Dirige-moi !

VOIX DE LA PREMIÈRE SORCIÈRE

Banco !

BANCO

Est-ce bien Macbett qui appelle ?

VOIX DE LA DEUXIÈME SORCIÈRE

Banco !

BANCO

Ce n'est pas la voix de Macbett.

*Les deux sorcières, en sorcières, sortent en même temps de leur cachette, s'approchent très près de Banco, à droite et à gauche.*

BANCO

Que veut dire cette farce ?

PREMIÈRE SORCIÈRE

Salut, chevalier Banco, compagnon de Macbett !

DEUXIÈME SORCIÈRE

Salut, général Banco !

BANCO

Qui êtes-vous ? Hideuses créatures... que me voulez-vous ? Si vous n'aviez pas l'air d'être des sortes de femmes, vous contempleriez déjà votre tête gisant à vos pieds, sous vos yeux, pour vous être moquées de moi.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Ne vous fâchez pas, général Banco.

BANCO

Comment savez-vous mon nom ?

DEUXIÈME SORCIÈRE

OUTRA VOZ, transformada, vindo da esquerda.

Banco!

BANCO, dirigindo-se para a esquerda.

Onde está você? Me oriente!

VOZ DA PRIMEIRA FEITICEIRA

Banco!

BANCO

É mesmo Macbett quem chama?

VOZ DA SEGUNDA FEITICEIRA

Banco!

BANCO

Esta não é a voz de Macbett.

*As duas feiticeiras, como feiticeiras, saem ao mesmo tempo de seu esconderijo, chegam bem perto de Banco, à direita e à esquerda.*

BANCO

O que quer dizer esta farsa?

PRIMEIRA FEITICEIRA

Salve, cavaleiro Banco, companheiro de Macbett!

SEGUNDA FEITICEIRA

Salve, general Banco!

BANCO

Quem são vocês? Horrorosas criaturas... o que vocês querem de mim? Se vocês não parecessem ser de algum jeito mulheres, já estariam contemplando suas cabeças deitadas a seus pés, diante de seus olhos, por terem tirado sarro de mim.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Não se zangue, general Banco.

BANCO

Como você sabe meu nome?

SEGUNDA FEITICEIRA

Salve, Banco, que não será barão de Glamiss!

BANCO

Salut, Banco, qui ne seras pas baron de Glamiss !

BANCO

Comment le savez-vous que je devais l'être ? Comment savez-vous que je ne le serai pas ? La rumeur publique a-t-elle déjà rejoint le frémissement de la forêt ? Le vent et la tempête se sont-ils faits l'écho des paroles de Duncan ? Et comment êtes-vous sûres de connaître ses intentions, dont il n'a fait part à quiconque ? Et puis je ne peux être baron de Glamiss, car Glamiss est encore vivant.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Glamiss vient de se noyer avec son cheval, emporté par la crue.

BANCO

Quelle est cette mauvaise plaisanterie ? Je vais vous couper la langue à toutes les deux, vieilles sorcières que vous êtes, sans doutes, vieilles jumelles !

DEUXIÈME SORCIÈRE

Chevalier Banco, Duncan est mécontent de toi, qui as laissé échapper Glamiss.

BANCO

Comment le savez-vous ?

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il veut profiter de ta faute pour s'enrichir davantage. Il donnera le titre de baron de Glamiss à Macbett, mais toutes les terres reviendront au trône.

BANCO

Rien que le titre m'honorerait. Pourquoi Duncan voudrait-il m'en priver ? Non, Duncan est loyal. Ce qu'il a promis, il le tient. Pourquoi donnerait-il le titre à Macbett ? Pourquoi me punirait-il ? Pourquoi Macbett aurait-il toutes les faveurs et tous les privilèges ?

DEUXIÈME SORCIÈRE

Macbett est ton rival, ton rival heureux.

Como sabe que eu devia sê-lo? Como sabe que eu não o serei? O rumor público já se integrou ao tremor da floresta? O vento e a tempestade se fizeram eco das promessas de Duncan? E como vocês estão certas de conhecer suas intenções, as quais ele não compartilhou com ninguém? E depois, eu não posso ser barão de Glamiss, pois Glamiss está ainda vivo.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Glamiss acabou de se afogar com seu cavalo, levado pela cheia do rio.

BANCO

Que piada de mau gosto é essa? Vou mandar cortar as língua das duas, velhas feiticeiras que vocês são, sem dúvida, velhas gêmeas!

SEGUNDA FEITICEIRA

Cavaleiro Banco, Duncan está descontente com você, que deixou escapar Glamiss.

BANCO

Como você sabe?

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele quer se aproveitar de sua falta para enriquecer ainda mais. Ele dará o título de barão de Glamiss a Macbett, mas todas as terras retornarão ao trono.

BANCO

O título por si só me honraria. Por que Duncan iria querer me privar? Não, Duncan é leal. O que ele prometeu, ele cumpre. Por que daria ele o título a Macbett? Por que ele me puniria? Por que Macbett teria todos os favores e todos os privilégios?

SEGUNDA FEITICEIRA

Macbett é seu rival, seu rival feliz.

BANCO

Ele é meu companheiro. Meu amigo. Meu irmão. Ele é leal.

BANCO

Il est mon compagnon. Il est mon ami. Il est mon frère.

Il est loyal.

LES DEUX SORCIÈRES, *s'éloignant un peu et sautant.*

Il dit qu'il est loyal, il dit qu'il est loyal !

*Elles rient.*

BANCO, *sortant son épée.*

Je comprends qui vous êtes, monstrueuses créatures !

Vieilles sorcières immondes ! Vous êtes des espionnes envoyés par les ennemis de Duncan, notre cher et loyal souverain !

*Il essaye de pourfendre les deux sorcières, qui lui échappent et disparaissent en courant, la première à gauche, la deuxième à droite.*

PREMIÈRE SORCIÈRE, *avant de disparaître.*

C'est Macbett, qui sera souverain ! Il prendra la place de Duncan !

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il montera sur son trône.

*Elle disparaît.*

*Banco, brandissant son épée, essaye de les pourfendre en courant vers la droite et vers la gauche du plateau.*

BANCO

Où êtes-vous, maudites clochardes ? Démoniaques créatures ! ( *Il se met au milieu du plateau et rengaine son épée.* ) Les ai-je bien vues, bien entendues ? Elles sont devenues la pluie et l'orage. Elles sont devenues les racines des arbres. N'était-ce qu'une hallucination ? Macbett ! Macbett !

VOIX DE LA DEUXIÈME SORCIÈRE

Banco, écoute-moi, écoute-moi. ( *La voix de la sorcière devient fraîche et mélodieuse.* ) Écoute-moi bien : tu ne seras pas souverain. Mais tu seras plus grand que

AS DUAS FEITICEIRAS, *afastando-se um pouco e pulando.*

Ele diz que ele é leal, ele diz que ele é leal!

*Elas riem.*

BANCO, *tirando sua espada.*

Já entendi quem vocês são, monstruosas criaturas!

Velhas feiticeiras imundas! Vocês são espãs enviadas pelos inimigos de Duncan, nosso caro e leal soberano! *Ele tenta perfurar as duas feiticeiras, que escapam dele e desaparecem correndo, a primeira pela esquerda, a segunda pela direita.*

PRIMEIRA FEITICEIRA, *antes de desaparecer.*

É Macbett quem será soberano! Ele tomará o lugar de Duncan!

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele subirá ao trono.

*Ela desaparece.*

*Banco, agitando sua espada, tenta perfurá-las correndo em direção à direita e em direção à esquerda do palco.*

BANCO

Onde estão vocês, malditas maltrapilhas? Demoníacas criaturas! ( *Ele se coloca no meio do palco e embainha sua espada.* ) Será que eu as vi mesmo? Elas viraram chuva e tormenta. Elas viraram as raízes das árvores. Terá sido só uma alucinação? Macbett! Macbett!

VOZ DA SEGUNDA FEITICEIRA

Banco, escute-me, escute-me. ( *A voz da feiticeira se torna jovial e melodiosa.* ) Escute-me bem: você não será soberano. Mas você será maior que Macbett. Maior que Macbett. Você será o ancestral de uma linhagem de príncipes que reinarão mil anos em nosso país. Você será maior que Macbett, pai, avô, antepassado de reis.

BANCO

Minha nossa... minha nossa... ( *Ele continua a dar dois*

Macbett. Plus grand que Macbett. Tu seras l'ancêtre d'une lignée de princes qui régneront mille ans sur notre pays. Tu seras plus grand que Macbett, père, grand-père, aïeul de rois.

BANCO

Çà alors... çà alors... ( *Il continue de faire deux ou trois moulinets, il s'arrête.* ) Quelle est cette voix qu'il me semble reconnaître ? O voix, as-tu un corps ? As-tu un visage ? Où es-tu ?

LA VOIX

Je suis tout près et je suis loin. Mais tu me reverras. Tu connaîtras mon pouvoir et mon charme. A bientôt, Banco !

BANCO

Je frémis. Est-ce le froid ? Est-ce la pluie qui me pénètre ? Est-ce la peur ? Est-ce l'horreur ? Quelle est cette nostalgie mystérieuse que cette voix réveille en moi ?... que cette voix me rappelle ? Suis-je déjà envoûté ? ( *Changeant de ton.* ) Mais ce n'était que d'affreuses sorcières. Des espionnes, des intrigantes, des menteuses. Père de rois, moi ? Quand notre souverain bien-aimé a des fils ? Macol, qui fait ses études à Carthage, héritier naturel et légitime du trône ? Et aussi Donalban qui vient de terminer un diplôme de hautes études commerciales à Raguse ? Sornettes que tout cela. N'y pensons plus...

*On entend, à gauche, la voix de Macbett.*

VOIX DE MACBETT

Banco ! Banco !

BANCO

C'est la voix de Macbett ! Macbett, ah, voilà Macbett !

VOIX DE MACBETT

Banco !

BANCO

*ou très golpes de molinete, ele para.)* Que voz é essa que me parece conhecida? Oh voz, você tem um corpo? Você tem um rosto? Onde você está?

A VOZ

Estou bem perto e estou longe. Mas você vai me rever. Você conhecerá meu poder e meu encanto. Até breve, Banco!

BANCO

Estou tremendo. Será o frio? Será a chuva que me penetra? Será o medo? Será o horror? Que nostalgia misteriosa é essa que esta voz desperta em mim?... que esta voz me recorda? Estou já enfeitiçado? (*Mudando de tom.*) Mas eram apenas abomináveis feiticeiras. Espiãs, intrigueiras, mentirosas. Pai de reis, eu? Quando nosso soberano bem-amado tem filhos? Macol, que estuda em Cartago, herdeiro natural e legítimo do trono? E também Donalban que acaba de terminar um diploma de estudos avançados em economia em Ragusa? Que tolíce isso tudo. Não pensarei mais nisso...

*Escuta-se, à esquerda, a voz de Macbett.*

VOZ DE MACBETT

Banco! Banco!

BANCO

É a voz de Macbett! Macbett, ah, aí está Macbett!

VOZ DE MACBETT

Banco!

BANCO

Macbett!

*Ele se dirige para a esquerda, de onde vem a voz de Macbett.*

*Por algum tempo a cena fica vazia.*

*A luz muda, progressivamente, invade o palco. Vê-se ampliar, no fundo, uma espécie de lua enorme, muito luminosa, envolta por grandes estrelas. Seria bom ver*

Macbett !

*Il se précipite vers la gauche, par où vient la voix de Macbett.*

*Un certain temps la scène est vide.*

*La lumière change, progressivement, envahit le plateau. On voit s'agrandir, dans le fond, une sorte de lune énorme, très lumineuse, entourée de grandes étoiles. Il serait bien de voir aussi une Voie lactée, comme une grande grappe de raisin.*

*Le décor se précisera et s'élargira avec l'action. Ce n'est que petit à petit qu'on pourra voir, dans le fond, se profiler la tour d'un château, au milieu de laquelle nous pourrions voir une petite fenêtre éclairée. Il est important que les décors jouent avec ou sans les personnages.*

*( Ce qui suit sera gardé ou supprimé : )*

*Passe de droite à gauche Duncan, qui traverse la scène sans parler.*

*Lady Duncan apparaît, dès que l'archiduc disparaît à gauche, et traverse la scène dans le même sens. Elle disparaît.*

*Macbett traverse la scène, sans parler, en sens inverse.*

*Un officier traverse le plateau de droite à gauche, sans rien dire.*

*Toujours de droite à gauche, Banco traverse la scène sans rien dire.*

*Une femme traverse lentement la scène, en sens contraire, sans parler. ( Je suis d'avis que l'on garde la femme au moins. )*

*Scène vide un certain temps. Banco entre par le fond.*

BANCO

Ça ne se passera pas comme ça. La sorcière a dit la vérité. D'où a-t-elle tenu la nouvelle ? Qui peut la renseigner à la cour ? Et si vite ? Ou bien a-t-elle des

*também uma Via Láctea, como um grande cacho de uva.*

*O cenário se tornará mais claro e se ampliará com a ação. É apenas pouco a pouco que se poderá ver, no fundo, perfilar-se a torre de um castelo no meio da qual nós poderemos ver uma pequena janela iluminada. É importante que os cenários atuem com ou sem os personagens.*

*(O que segue poderá ser mantido ou suprimido:)*

*Passa da direita para a esquerda Duncan, que atravessa a cena sem falar.*

*Lady Duncan aparece, assim que o arquiduque desaparece à esquerda, e atravessa a cena no mesmo sentido. Ela desaparece.*

*Macbett atravessa a cena, sem falar, no sentido inverso.*

*Um oficial atravessa o palco da direita para a esquerda, sem dizer nada.*

*Ainda da direita para a esquerda, Banco atravessa a cena sem dizer nada.*

*Uma mulher atravessa lentamente a cena, no sentido contrário, sem falar. (Eu recomendo que se mantenha a mulher, pelo menos).*

*Cena vazia um certo tempo. Banco entra pelo fundo.*

BANCO

Isso não vai acontecer assim. A feiticeira disse a verdade. Onde ela conseguiu a novidade? Quem pode tê-la informado na corte? E tão rápido? Ou quem sabe tem ela poderes sobrenaturais? Ao menos inabituais? Teria ela encontrado um meio de captar as vibrações das ondas? Teria ela descoberto a via rápida da qual falam alguns mitos e que permite religar, no mesmo instante, aquele que fala àquele que escuta? Teria ela inventado os espelhos que refletem as imagens e as figuras longínquas, como se elas estivessem ali, como

pouvoirs surnaturels ? Au moins, inhabituels ? Aurait-elle trouvé le moyen de capter les vibrations des ondes ? Aurait-elle découvert la voie rapide dont parlent certains mythes et qui permet de relier, dans l'instant, celui qui parle à celui qui écoute ? Aurait-elle inventé les miroirs qui reflètent des images et des figures lointaines, comme si elles étaient là, comme si elles nous parlaient, à deux mètres devant nous ? A-t-elle des lunettes qui savent diriger la vue à des centaines ou des milliers de lieues pour capter les images et nous les apporter vivantes ? A-t-elle des instruments qui amplifient l'ouïe en lui donnant une acuité insoupçonnable ? Un officier de l'archiduc vient de m'apporter l'annonce de la mort de Glamiss, ainsi que celle de ma déposition. Macbett aurait-il intrigué pour obtenir ce titre ? Cet ami loyal, ce compagnon de lutte ne serait-il qu'un fourbe ? Duncan serait-il si ingrat, au point de mépriser mes efforts et les risques que j'ai pris, les périls que j'ai affrontés pour le défendre et le sauver ? Dois-je ne faire confiance à personne et me méfier de mon frère ? De mon chien le plus fidèle et du vin que je bois ? De l'air que je respire ? Non, non. Je connais trop Macbett pour ne pas être sûr de sa loyauté et de sa vertu. La décision de Duncan est assurément de Duncan lui-même. Elle ne lui a été inspirée par personne. Elle le démasque. Mais Macbett ne doit pas encore le savoir. Quand il saura, il refusera. (*Il se dirige vers la gauche, puis revient au milieu du plateau.*) Elles ont vu dans les espaces, ces monstrueuses filles du diable. Peuvent-elles voir dans l'avenir ? Elles m'ont prédit que je serai l'ancêtre de toute une lignée de rois. Cela est étrange et incroyable. Je voudrais que les sorcières m'en disent davantage. Peut-être savent-elles vraiment ? Je voudrais bien les

se elas nos falassem, a dois metros diante de nós? Tem ela lunetas que sabem guiar a visão a centenas ou milhares de léguas para captar as imagens e nos trazê-las vivas? Tem ela instrumentos que amplificam a audição dando-lhe uma acuidade inimaginável? Um oficial do arquiduque acaba de me trazer o anúncio da morte de Glamiss, bem como de minha desapropriação. Macbett teria feito intriga para obter este título? Este amigo leal, este companheiro de luta não passa de um farsante? Seria Duncan tão ingrato, a ponto de desprezar meus esforços e os riscos que corri, os perigos que afrontei para defendê-lo e salvá-lo? Devo não confiar em ninguém e desconfiar de meu irmão? De meu cachorro mais fiel e do vinho que bebo? Do ar que respiro? Não, não. Eu conheço demais Macbett para não estar certo de sua lealdade e de sua virtude. A decisão de Duncan é certamente do próprio Duncan. Ela não lhe foi inspirada por ninguém. Ela o desmascara. Mas Macbett ainda não deve sabê-lo. Quando ele souber, ele vai recusar. (*Ele se dirige para a esquerda, depois retorna ao centro do palco.*) Elas viram nos espaços, essas monstruosas filhas do diabo. Podem elas ver no futuro? Elas previram que eu serei o ancestral de toda uma linhagem de reis. Isso é estranho e inacreditável. Eu gostaria que as feiticeiras me dissessem mais. Será que elas sabem de verdade? Eu gostaria de vê-las. Eu não as vejo. Elas estavam aqui, no entanto.

*Ele sai pela esquerda.*

*Macbett entra pela direita. Antes da entrada de Macbett, escuta-se este último grito:*

VOZ DE MACBETT

Banco! Banco! (*Ele se adianta, chama uma vez, duas vezes:)* Banco!

MACBETT

voir. Je ne les vois pas. Elles étaient là, pourtant.

*Il sort par la gauche.*

*Macbett entre par la droite. Avant l'entrée de Macbett, on entend ce dernier crier :*

VOIX DE MACBETT

Banco ! Banco ! ( *Il s'avance, il appelle une fois, deux fois :* ) Banco !

MACBETT

Où a-t-il bien pu se fourrer, l'animal ? On m'avait pourtant signalé sa présence dans les parages. J'aurais voulu lui parler. Un envoyé de l'archiduc m'a appelé à la cour. Le souverain m'a appris que Glamiss était mort et que j'héritais de son titre, sans les terres. Ce que m'ont dit les sorcières se vérifie. J'ai essayé de dire à Duncan que je ne voudrais pas qu'il dépossédât Banco en ma faveur. J'ai essayé de lui dire que nous étions de trop bons amis et que Banco n'a pas démerité, qu'il a bien servi son souverain. Il n'a rien voulu entendre. Si j'accepte ce titre, je risque de perdre l'amitié de mon cher compagnon Banco. Si je refuse, je déplais à l'archiduc. Ai-je le droit de lui désobéir ? Je ne désobéis pas quand il m'envoie à la guerre, je ne peux désobéir quand il me récompense. Ce serait l'humilier. Je dois expliquer à Banco... en somme baron de Glamiss, ce n'est qu'un titre, ce n'est pas de la fortune, puisque Duncan rattache les terres de Glamiss à la couronne. En vérité, je veux voir Banco et je voudrais en même temps attendre un peu. Ma situation est difficile. Comment les sorcières ont-elles pu savoir ? Les choses qu'elles ont encore prédites s'accompliront-elles ? Cela me semble impossible. Je voudrais bien savoir quelle est la logique de leurs prédictions. Comment expliquent-elles les enchaînements des causes et des effets qui me conduiraient sur le trône ? Je voudrais

Onde ele se conseguiu se meter, o animal? Me disseram tê-lo visto nas redondezas. Eu queria ter falado com ele. Um enviado do arquiduque me chamou na corte. O soberano me informou que Glamiss estava morto e que eu herdaria seu título, sem as terras. O que as feiticeiras me disseram se comprova. Eu tentei dizer a Duncan que eu não gostaria que ele desempossasse Banco em meu favor. Eu tentei dizer a ele que nós éramos muito bons amigos e que Banco não desmereceu, que ele serviu bem seu soberano. Ele não quis ouvir nada. Se eu aceitar este título, arrisco perder a amizade de meu caro companheiro Banco. Se eu recusar, desagrado o arquiduque. Tenho eu o direito de desobedecê-lo? Eu não desobedeço quando ele me envia à guerra, não posso desobedecer quando ele me recompensa. Isso seria humilhá-lo. Devo explicar a Banco... em suma, barão de Glamiss, isso é apenas um título, não é uma fortuna, já que Duncan vai restituir as terras de Glamiss à coroa. Na verdade, quero ver Banco e gostaria ao mesmo tempo de esperar um pouco. Minha situação é difícil. Como as feiticeiras puderam saber? As outras coisas que elas também profetizaram se cumprirão? Isso me parece impossível. Eu gostaria mesmo de saber qual é a lógica das profecias delas. Como elas explicam os encadeamentos de causas e de efeitos que me conduziriam ao trono? Eu gostaria de saber o que elas têm a dizer sobre isso. Em suma, só para zombar delas.

*Ele sai pela esquerda.*

*Por alguns instantes a cena fica vazia.*

*Um caçador de borboletas, de rede na mão, vestido com um figurino claro, na cabeça um chapéu palheta, entra pela esquerda. Ele tem um bigodinho preto, usa um pince-nez, corre atrás de uma ou duas borboletas e sai à direita, correndo atrás de uma terceira.*

bien savoir ce qu'elles en disent. En somme, c'est pour me moquer d'elles.

*Il sort par la gauche.*

*Quelques instants, la scène est vide.*

*Un chasseur de papillons, son épuiette à la main, vêtu d'un costume clair, coiffé d'un canotier, entre par la gauche. Il a une petite moustache noire, il porte des lorgnons, il court après un ou deux papillons et sort à droite, en courant après un troisième.*

*Banco entre par la droite.*

BANCO

Où sont-elles ces sorcières ? Elles m'ont prédit la mort de Glamiss : cela s'est vérifié. Elles m'ont prédit que je serai dépossédé du titre de baron de Glamiss, qui me revient de droit. Elles m'ont prédit que je serai l'ancêtre de toute une lignée de princes et de rois. Comment les sorcières ont-elles pu savoir ? Ce qu'elles ont prédit sur l'avenir de ma race s'accomplira-t-il comme le reste ? Je voudrais bien savoir quelle est la logique de leurs prédictions. Comment expliquent-elles l'enchaînement des causes et des effets qui conduiraient ma postérité sur le trône ? Je voudrais bien savoir ce qu'elles en disent. En somme, c'est pour me moquer d'elles.

*Il sort par la gauche.*

*Scène vide quelques instants. Entre Macbett par la gauche. La première sorcière, que l'on n'a pas vue entrer, se tenait cachée côté droit.*

LA SORCIÈRE, *d'une voix rauque, s'adresse à Macbett.*

Macbett, tu voulais me voir.

*L'éclairage fait que la sorcière apparaît. Elle est habillée en sorcière, elle est voûtée, elle a une voix âpre. Elle s'appuie sur une grande canne. Elle a des cheveux blancs, sales, mal peignés.*

*Banco entra pela direita.*

BANCO

Onde estão estas feiticeiras? Elas profetizaram a morte de Glamiss: isso se comprovou. Elas profetizaram que eu seria desempossado do título de barão de Glamiss, que seria meu por direito. Elas profetizaram que serei o ancestral de toda uma linhagem de príncipes e reis.

Como as feiticeiras puderam saber? O que elas profetizaram sobre o futuro de minha estirpe se cumprirá como o resto? Gostaria mesmo de saber qual é a lógica das profecias delas. Como explicam o encadeamento de causas e de efeitos que conduziram minha posteridade ao trono? Gostaria mesmo de saber o que elas dizem. Em suma, só para zombar delas.

*Ele sai pela esquerda.*

*Cena vazia por alguns instantes. Entra Macbett pela esquerda. A primeira feiticeira, que não vimos entrar, fica escondida no lado direito.*

FEITICEIRA, *com uma voz rouca, dirige-se a Macbett.*  
Macbett, você queria me ver.

*A claridade faz com que a feiticeira apareça. Ela está vestida como feiticeira, está arqueada, tem uma voz áspera. Ela se apoia sobre uma grande bengala. Tem os cabelos brancos, sujos, mal penteados.*

Eu te saúdo, Macbett.

MACBETT, *sobressaltando-se e colocando instintivamente a mão na guarda de sua espada.*

Você estava aqui, maldita.

FEITICEIRA

Respondi ao seu chamado.

MACBETT

Eu jamais tive medo em um campo de batalha. Não temo nenhum ás da cavalaria. As balas se deixam abater perto de mim. Eu atravessei florestas em chamas. Do

Je te salue, Macbett.

MACBETT, *sursautant et mettant instinctivement la main sur la garde de son épée.*

Tu étais là, maudite.

LA SORCIÈRE

J'ai répondu à ton appel.

MACBETT

Je n'ai jamais eu peur sur un champ de bataille. Je ne crains aucun as de la chevalerie. Les boulets se sont abattus près de moi. J'ai traversé des forêts en flammes. Du bateau amiral qui coulait, je me suis jeté dans la mer parmi des requins, dont j'ai tailladé les gorges tout en nageant, et je n'ai pas eu peur. Mais dès que j'aperçois l'ombre de cette femme ou que je l'entends s'adresser à moi, mes cheveux se hérissent sur la tête. On dirait qu'une odeur de soufre se répand et si je mets la main sur mon épée, c'est parce qu'elle est plus qu'une arme, elle est une croix. ( À la sorcière. ) Tu as deviné que je voulais te voir.

*La sorcière est suivie de la deuxième sorcière, qui apparaîtra derrière la première au cours des répliques qui vont suivre. La deuxième sorcière pas très loin de la première, mais tout de même il faut qu'il y ait un certain décalage entre les lieux d'apparition de l'une et de l'autre.*

*Ainsi la deuxième sorcière devra se mouvoir lentement de la gauche vers la droite, pour arriver jusqu'au centre lumineux derrière la première.*

*L'apparition de la première sorcière aura dû se faire subitement, le projecteur étant braqué sur elle pour la sortir de l'obscurité.*

*L'autre, avant de faire les quelques pas pour arriver auprès des autres personnages, devra apparaître : on apercevra d'abord sa tête, ensuite les épaules, le reste*

navio-almirante que afundava, me joguei no mar entre os tubarões, cujas gargantas eu talhei enquanto nadava, e eu não tive medo. Mas assim que eu percebo a sombra desta mulher ou a ouço se dirigir a mim, meus cabelos se arrepiam na cabeça. Poderíamos dizer que um odor de enxofre se espalha e, se coloco a mão sobre minha espada, é porque ela é mais do que uma arma, ela é uma cruz. (À feiticeira.) Você adivinhou que eu queria te ver.

*A feiticeira é seguida da segunda feiticeira, que aparecerá atrás da primeira ao longo das réplicas que vão se seguir. A segunda feiticeira não está muito longe da primeira, mas de todo modo é preciso que haja mesmo assim uma diferença entre os lugares de aparecimento de uma e de outra.*

*Assim, a segunda feiticeira deverá se mover lentamente da esquerda para a direita, para chegar até o centro luminoso atrás da primeira.*

*A aparição da primeira feiticeira deverá ter acontecido subitamente, o holofote está apontado para ela para fazê-la sair da obscuridade.*

*A outra, antes de dar alguns passos para chegar perto dos outros personagens, deverá aparecer: nós perceberemos primeiro sua cabeça, em seguida os ombros, o resto do corpo e sua bengala. Sua sombra, aumentada pelos efeitos da luz, será projetada sobre o cenário do fundo.*

PRIMEIRA FEITICEIRA, *a Macbett.*

Eu te ouvi. Eu escuto seus pensamentos tão bem quanto os leio. Eu sei o que você pensa agora, tudo o que você acaba de pensar em voz baixa. Você queria acreditar que é para rir que você insistia em me encontrar. Você confessou a si mesmo que você tinha medo. Tenha coragem, diabos! grande capitão. O que quer saber de

*du corps et son bâton. Son ombre, agrandie par les effets de la lumière, sera projetée sur le décor du fond.*

PREMIÈRE SORCIÈRE, à Macbett.

Je t'ai entendu. J'écoute les pensées aussi bien que je les lis. Je sais ce que tu penses maintenant, tout ce que tu viens de penser à voix basse. Tu voulais croire que c'est pour rire que tu tenais à me rencontrer. Tu t'es avoué à toi-même que tu avais peur. Du courage, par le diable ! grand capitaine. Que veux-tu que je t'apprenne?

MACBETT

Tu dois le savoir mieux que moi, d'après ce que tu dis.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il y a des choses que je connais, mais je ne connais pas tout. Même notre savoir est limité. Mais je lis suffisamment en toi pour comprendre que l'ambition vient de naître dans ton coeur à ton insu et malgré toutes les explications que tu peux te donner, et qui sont fausses, et qui ne sont que des masques.

MACBETT

Je ne désire qu'une chose, servir mon souverain.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Quelle farce que tu te joues à toi-même !

MACBETT

Tu veux me faire croire que je suis un autre que moi-même, tu ne réussiras pas.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Si tu ne lui étais pas utile, il voudrait ta mort.

MACBETT

Il est maître de ma vie.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Tu n'est que son instrument. Tu as bien vu comme il t'a fait combattre Candor et Glamiss.

MACBETT

Il avait raison, c'était des rebelles.

mim?

MACBETT

Você deve saber melhor do que eu, de acordo com o que diz.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Há coisas que eu conheço, mas eu não conheço tudo. Até mesmo nosso saber é limitado. Mas eu leio suficientemente em você para entender que a ambição acabou de nascer em seu coração à tua revelia e apesar de todas as explicações que você pode se dar, que são falsas e que são apenas máscaras.

MACBETT

Eu desejo apenas uma coisa, servir meu soberano.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Que farsa você interpreta a si mesmo!

MACBETT

Você quer me fazer acreditar que sou um outro que não eu mesmo, mas você não vai conseguir.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Se você não lhe fosse útil, ele iria querer sua morte.

MACBETT

Ele é mestre de minha vida.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Você não passa de seu instrumento. Você bem viu como ele te fez derrotar Candor e Glamiss.

MACBETT

Ele tinha razão, eram rebeldes.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele tomou todas as terras de Glamiss e a metade das de Candor.

MACBETT

Tudo pertence ao soberano. O soberano e tudo o que ele tem nos pertence também. Ele gerencia para todos.

PRIMEIRA FEITICEIRA

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il a pris toutes les terres de Glamiss, la moitié de celles de Candor.

MACBETT

Tout appartient au souverain. Le souverain et tout ce qu'il a nous appartient également. Il gère pour tous.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il fait tenir la comptabilité par ses serviteurs.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Hi, hi, hi, hi !

MACBETT, *aperçoit la deuxième sorcière.*

D'où sort-elle, celle-là?

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il ne sait pas tenir une cognée. Il ne sait pas se servir d'une faux.

MACBETT

Qu'est-ce que tu en sais?

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il envoie au combat, mais ne sait pas combattre.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il aurait trop peur.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il sait prendre les femmes des autres.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Font-elles partie aussi du domaine public, c'est-à-dire celui du prince ?

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il ne sait pas servir, mais il sait se faire servir.

MACBETT

Je ne suis pas venu pour entendre vos mensonges et vos calomnies.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Si nous ne savons pas autre chose, pourquoi es-tu venu à ma rencontre?

Ele sustenta a contabilidade através de seus servidores.

SEGUNDA FEITICEIRA

Hi, hi, hi, hi!

MACBETT, *percebe a segunda feiticeira.*

De onde surgiu essa aí?

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele não sabe sustentar um machado. Ele não sabe se servir de uma foice.

MACBETT

O que é que você sabe disso?

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele envia ao combate, mas não sabe combater.

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele teria medo demais.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele sabe usar as mulheres dos outros.

SEGUNDA FEITICEIRA

Elas também fazem parte do domínio público, quer dizer, do príncipe?

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele não sabe servir, mas sabe se fazer servir.

MACBETT

Eu não vim para ouvir suas mentiras e suas calúnias.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Se nós não sabemos de nada, por que você veio ao meu encontro?

MACBETT

Estou me perguntando. É um erro.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Então, vá embora, Macbett...

SEGUNDA FEITICEIRA

Se isso não te interessa...

PRIMEIRA FEITICEIRA

Vejo que você hesita, vejo que você fica.

MACBETT

Je me le demande. C'est une erreur.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Alors, va-t'en, Macbett...

DEUXIÈME SORCIÈRE

Si cela ne t'intéresse pas...

PREMIÈRE SORCIÈRE

Je vois que tu hésites, je vois que tu restes.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Si cela t'arrange mieux...

PREMIÈRE SORCIÈRE

Si c'est plus facile pour toi...

DEUXIÈME SORCIÈRE

Nous pouvons disparaître.

MACBETT

Restez encore, filles de Satan, je veux en savoir davantage.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Sois le maître de toi-même. Maintenant tu ne l'es pas.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il jette aux ordures l'outil qui est usé. Tu l'as assez servi.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il méprise ses fidèles.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il les prend pour des lâches.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Ou pour des imbéciles.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il respecte ceux qui lui résistent.

MACBETT

Il les combat aussi. Il a vaincu Glamiss et Candor, les rebelles.

PREMIÈRE SORCIÈRE

SEGUNDA FEITICEIRA

Se assim fica melhor...

PRIMEIRA FEITICEIRA

Se é mais fácil para você...

SEGUNDA FEITICEIRA

Nós podemos desaparecer.

MACBETT

Fiquem aqui, filhas de Satã, eu quero saber mais.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Seja o mestre de si mesmo. Agora você não o é.

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele joga no lixo o instrumento usado. Você o serviu o suficiente.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele despreza seus fiéis.

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele os toma por frouxos.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ou por imbecis.

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele respeita aqueles que lhe fazem resistência.

MACBETT

Ele os combate também. Ele venceu Glamiss e Candor, os rebeldes.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Foi Macbett quem os venceu, não foi ele.

SEGUNDA FEITICEIRA

Glamiss e Candor tinham sido seus servidores fiéis e generais antes de você.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele detestava a independência deles.

SEGUNDA FEITICEIRA

E recuperou aquilo que havia dado a eles.

PRIMEIRA FEITICEIRA

C'est Macbett qui les a vaincus, ce n'est pas lui.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Glamiss et Candor avaient été ses serviteurs fidèles et ses généraux avant toi.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il détestait leur indépendance.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Il a repris ce qu'il leur avait donné.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Voici un bel exemple de sa générosité.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Glamiss et Candor étaient fiers.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Et nobles. Duncan ne pouvait supporter cela.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Et courageux.

MACBETT

Je ne serai pas un autre Glamiss. Ni un autre Candor. Il n'y a pas un autre Macbett pour les vaincre.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Tu commences à comprendre.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Hi, hi, hi, hi !

PREMIÈRE SORCIÈRE

Si tu ne prends garde, il attendra tout le temps qu'il faudra. Et puis il en trouvera un autre, Macbett.

MACBETT

Je n'ai pas failli à l'honneur. J'ai obéi à mon souverain.

Cette loi nous vient du ciel.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Tu as failli à l'honneur en combattant tes pairs.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Mais leur mort te sera utile.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Aqui está um belo exemplo de sua generosidade.

SEGUNDA FEITICEIRA

Glamiss e Candor eram orgulhosos.

PRIMEIRA FEITICEIRA

E nobres. Duncan não conseguia suportar isso.

SEGUNDA FEITICEIRA

E corajosos.

MACBETT

Eu não serei outro Glamiss. Nem outro Candor. Não há outro Macbett para vencê-los.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Você começa a entender.

SEGUNDA FEITICEIRA

Hi, hi, hi, hi!

PRIMEIRA FEITICEIRA

Se você não tomar cuidado, ele vai esperar todo o tempo que for preciso. E depois ele encontrará um outro, Macbett.

MACBETT

Eu não faltei com a honra. Eu obedeci a meu soberano.

Esta lei nos vem do céu.

SEGUNDA FEITICEIRA

Você faltou com a honra combatendo seus pares.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Mas a morte deles te será útil.

SEGUNDA FEITICEIRA

Ele teria se servido deles contra você.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Não há mais obstáculo entre você e o trono.

SEGUNDA FEITICEIRA

Você deseja o trono, confesse.

MACBETT

Não.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Il se serait servi d'eux contre toi.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il n'y a plus d'obstacle entre toi et le trône.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Tu désires le trône, avoue-le.

MACBETT

Non.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Ne te le cache pas. Tu es digne de régner.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Tu es fait pour cela, les étoiles le disent.

MACBETT

C'est plutôt la pente glissante de la tentation que vous évoquez. Qui êtes-vous et quel est votre but ? J'allais succomber à vos pièges. Je me ressaisis. Arrière !

*Les deux sorcières s'écartent.*

PREMIÈRE SORCIÈRE

C'est pour t'ouvrir les yeux que nous sommes là.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Ce n'est que pour t'aider.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Nous ne voulons que ton bien.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Et que règne la justice.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Pour que règne la vraie justice.

MACBETT

Cela me semble de plus en plus étrange.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Hi, hi, hi, hi !

MACBETT

Est-ce vraiment mon bien que vous voulez ? Vous tenez à ce point à la justice ? Vous, vieux laiderons, laides de la laideur de tous les vices, cyniques

Não se esconda. Você é digno de reinar.

SEGUNDA FEITICEIRA

Você foi feito para isso, as estrelas dizem.

MACBETT

É mesmo a ladeira escorregadia da tentação que vocês evocam. Quem são vocês e qual é seu objetivo? Eu ia sucumbir às suas armadilhas. Me recompus. Para trás!

*As duas feiticeiras se afastam.*

PRIMEIRA FEITICEIRA

É para te abrir os olhos que nós estamos aqui.

SEGUNDA FEITICEIRA

É apenas para te ajudar.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Nós só queremos o seu bem.

SEGUNDA FEITICEIRA

E que reine a justiça.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Para que reine a verdadeira justiça.

MACBETT

Isso me parece cada vez mais estranho.

SEGUNDA FEITICEIRA

Hi, hi, hi, hi!

MACBETT

É realmente meu bem que vocês querem? Vocês defendem a este ponto a justiça? Vocês, velhas feias, feias da feiúra de todos os vícios, cínicas velhacas, vocês poderiam sacrificar sua vida pela minha felicidade, não é? Ha, ha, ha!

SEGUNDA FEITICEIRA

Mas sim, hi, hi, hi! mas sim!

PRIMEIRA FEITICEIRA, *com uma voz que começa a mudar.*

É porque nós te amamos, Macbett.

SEGUNDA FEITICEIRA

vieillardes, vous pourriez sacrifier votre vie pour mon bonheur, n'est-ce pas ? Ha, ha, ha !

DEUXIÈME SORCIÈRE

Mais oui, hi, hi, hi ! mais oui !

PREMIÈRE SORCIÈRE, *d'une voix qui commence à changer.*

C'est parce que nous t'aimons, Macbett.

DEUXIÈME SORCIÈRE

C'est parce qu'elle t'aime. (*La voix change.*) Autant que le pays, autant que la justice, autant que le bien-être de la population.

PREMIÈRE SORCIÈRE, *d'une voix mélodieuse.*

C'est pour aider les pauvres. C'est pour établir la paix dans ce pays qui a tant souffert.

MACBETT

Il me semble que je connais cette voix.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Tu nous connais, Macbett.

MACBETT, *sortant son épée.*

Une dernière fois, je vous commande de me dire qui vous êtes, ou je vous tranche la gorge.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Ce ne sera pas la peine.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Tu le sauras, Macbett.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Rengaine. (*Macbett s'exécute.*) Et maintenant regarde bien, Macbett, regarde bien : ouvre tes yeux, ouvre tes oreilles.

*La deuxième sorcière tourne autour de la première sorcière comme pour un acte magique.*

*Elle tourne en sautant deux ou trois fois, puis les sauts et sautilllements deviendront une danse gracieuse à mesure que se dévoileront les nouvelles apparences des*

É porque ela te ama. (*A voz muda.*) Tanto quanto o país, tanto quanto a justiça, tanto quanto o bem-estar da população.

PRIMEIRA FEITICEIRA, *com uma voz melodiosa.*

É para ajudar os pobres. É para estabelecer a paz neste país que tanto sofreu.

MACBETT

Parece que eu conheço esta voz.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Você nos conhece, Macbett.

MACBETT, *tirando sua espada.*

Uma última vez, eu lhes ordeno que me digam quem são, ou lhes corto a garganta.

SEGUNDA FEITICEIRA

Não vai valer a pena.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Você saberá, Macbett.

SEGUNDA FEITICEIRA

Guarde-a. (*Macbett cumpre.*) E agora olhe bem,

Macbett, olhe bem: abra seus olhos, abra seus ouvidos.

*A segunda feiticeira gira ao redor da primeira feiticeira como para um ritual de mágica.*

*Ela gira pulando duas ou três vezes, depois os saltos e saltitamentos se transformarão em uma dança graciosa à medida que se revelarão as novas aparências das duas feiticeiras. Perto do fim, a dança será lenta.*

SEGUNDA FEITICEIRA, *girando ao redor da primeira.*

Quis, quid, ubi... quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.

Felix qui potuit regni cognoscere causas. Fiat lux hic et nunc et fiat voluntas tua. Ad augusta per angusta, ad augusta per angusta. (*A segunda feiticeira pega a bengala da primeira feiticeira e a joga longe.*) Alter ego surge, alter ego surge.

*deux sorcières. Vers la fin, la danse sera lente.*

DEUXIÈME SORCIÈRE, *tournant autour de la première.*

Quis, quid, ubi... quibus auxiliis, cur, quomodo, quando. Felix qui potuit regni cognoscere causas. Fiat lux hic et nunc et fiat voluntas tua. Ad augusta per angusta, ad augusta per angusta. ( *La deuxième sorcière prend le bâton de la première sorcière et le jette au loin.* ) Alter ego surge, alter ego surge.

*La première sorcière qui était voûtée, se redresse. Dans cette scène, qui est une scène de la transformation, la première sorcière est au centre du plateau, très éclairé par un projecteur.*

*La deuxième sorcière passe en tournant par des zones de lumière quand elle se trouve devant la première sorcière et par des zones d'ombre quand elle se trouve derrière elle.*

*Macbett, un peu à l'écart, se trouve dans l'ombre ou la pénombre. On l'aperçoit vaguement sursauter à mesure que se déroule la sorcellerie.*

*La deuxième sorcière utilise son bâton comme si c'était un bâton magique. Chaque fois qu'elle touche de son bâton la première sorcière, une transformation de celle-ci est obtenue.*

*Toute cette scène de sorcellerie doit se faire, bien entendu, en musique. C'est, pour le début du moins, une musique saccadée qui conviendrait.*

DEUXIÈME SORCIÈRE, *même jeu.*

Ante, apud, ad, adversus...

*Elle touche du bâton la première sorcière et celle-ci laisse tomber son vieux manteau. Mais elle a un autre vieux manteau sur elle.*

Circum, circa, citra, cis...

*Elle touche de nouveau la première sorcière qui laisse*

*A primeira feiticeira, que estava arqueada, recompõe-se.*

*Nesta cena, que é uma cena da transformação, a primeira feiticeira está no centro do palco, muito iluminado por um holofote.*

*A segunda feiticeira passa girando por zonas de luz quando ela se encontra em frente à primeira feiticeira e por zonas de sombra quando ela se encontra atrás dela. Macbett, um pouco afastado, encontra-se na sombra ou na penumbra. Percebe-se vagamente que ele se sobressalta na medida em que se desenvolve a feitiçaria.*

*A segunda feiticeira utiliza sua bengala como se fosse uma varinha mágica. Cada vez que ela toca a primeira feiticeira com sua bengala, obtém-se uma transformação desta.*

*Toda essa cena de feitiçaria deve se fazer, é claro, com música. Pelo menos para o começo, conviria uma música sincopada.*

SEGUNDA FEITICEIRA, *mesmo jogo.*

Ante, apud, ad, adversus...

*Ela toca com a bengala a primeira feiticeira e esta deixa cair seu velho manto. Mas ela tem outro velho manto sobre si.*

Circum, circa, citra, cis...

*Ela toca de novo a primeira feiticeira que deixa cair outro manto. Ela ainda tem um velho xale em torno do pescoço, caindo até seus pés.*

Contra, erga, extra, infra...

*A segunda feiticeira endireita o corpo por sua vez.*

Inter, intra, juxta, ob...

*Passando diante da primeira feiticeira, ela lhe arranca os óculos, girando em torno dela.*

Penes, pone, post et praeter...

*tomber un autre manteau. Elle a encore un vieux châle autour du cou, lui tombant jusqu'aux pieds.*

Contra, erga, extra, infra...

*La deuxième sorcière redresse le corps à son tour.*

Inter, intra, juxta, ob...

*En passant devant la première sorcière, elle lui arrache les lunettes, lui tournant autour.*

Penes, pone, post et praeter...

*Elle arrache le vieux châle à la première : sous le châle apparaît une robe très belle avec des ors et des pierres étincelantes.*

Prope, propter, per, secundum...

*Musique plus liée et plus mélodieuse. Elle lui enlève le faux menton pointu.*

Supra, versus, ultra, trans...

*La première sorcière entonne quelques notes et trille.*

*Lumière suffisante pour qu'on voie le visage et la bouche de la première sorcière chantant. Elle s'arrête.*

*La deuxième sorcière, profitant qu'elle passe une seconde derrière la première, jette sa canne.*

DEUXIÈME SORCIÈRE

Video meliora, deteriora sequor.

MACBETT, *pris dans la transe et le mouvement.*

Video meliora, deteriora sequor.

*La deuxième sorcière tourne autour de la première.*

PREMIÈRE SORCIÈRE et MACBETT, *ensemble.*

Video meliora, deteriora sequor.

PREMIÈRE SORCIÈRE et DEUXIÈME SORCIÈRE

Video meliora, deteriora sequor.

PREMIÈRE SORCIÈRE, DEUXIÈME SORCIÈRE et MACBETT

Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor.

*La deuxième sorcière enlève le reste du masque de la*

*Ela arranca o velho xale da primeira: sob o xale aparece um vestido muito bonito com ouro e pedras cintilantes.*

Prope, propter, per, secundum...

*Música mais contínua e mais melodiosa. Ela retira-lhe o falso queixo pontudo.*

Supra, versus, ultra, trans...

*A primeira feiticeira entoa algumas notas e trina.*

*Luz suficiente para que se veja o rosto e a boca da primeira feiticeira cantando. Ela para.*

*A segunda feiticeira, aproveitando que passa um segundo atrás da primeira, joga fora sua bengala.*

SEGUNDA FEITICEIRA

Video meliora, deteriora sequor.

MACBETT, *tomado em transe e no movimento.*

Video meliora, deteriora sequor.

*A segunda feiticeira gira em torno da primeira.*

PRIMEIRA FEITICEIRA e MACBETT, *juntos.*

Video meliora, deteriora sequor.

PRIMEIRA FEITICEIRA e SEGUNDA FEITICEIRA

Video meliora, deteriora sequor.

PRIMEIRA FEITICEIRA, SEGUNDA FEITICEIRA e MACBETT

Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor.

*A segunda feiticeira tira o restante da máscara da primeira feiticeira, quer dizer o nariz pontudo e o que prendia os cabelos da primeira feiticeira.*

*Ela coloca, ainda girando, um cetro na mão e a coroa na cabeça da primeira feiticeira, que aparece sob os holofotes como em uma auréola de luz.*

*Passando por trás, ela retira, de uma só vez, suas roupas velhas e sua máscara. Aparecendo em sua beleza, a primeira feiticeira se torna Lady Duncan.*

*première sorcière, c'est-à-dire le nez pointu et ce qui retenait les cheveux de la première sorcière.*

*Elle met, en tournant encore, un sceptre dans la main et la couronne sur la tête de la première sorcière, qui apparaît sous les projecteurs comme dans une auréole de lumière.*

*Passant par-derrière, elle enlève, d'un geste, ses vieux vêtements et son masque. Apparue dans sa beauté, la première sorcière devient Lady Duncan.*

*La deuxième sorcière apparaît comme sa suivante, belle jeune femme également.*

MACBETT

Oh, Majesté !

Il tombe à ses genoux.

*Si un escabeau, et cela serait bien préférable, ne peut être mis par la deuxième sorcière, c'est-à-dire, dès maintenant, la suivante de Lady Duncan, derrière Lady Duncan pour qu'elle y monte, Lady Duncan pourra faire quelques pas vers la droite où se trouvera un escabeau sur lequel elle monte, à reculons et progressivement, lentement.*

*La suivante portera la traîne de Lady Duncan, Lady Duncan toujours enveloppée dans cette sorte d'aura. Macbett se lèvera et se jettera de nouveau aux pieds de Lady Duncan.*

MACBETT

Mirabile visu ! Oh, Madame !

*La suivante arrache d'un coup les vêtements somptueux de Lady Duncan, et celle-ci apparaît en bikini étincelant, ayant sur le dos une cape noire et rouge, tenant d'une main un sceptre et de l'autre un poignard que la suivante lui remet.*

LA SUIVANTE, montrant Lady Duncan.

In naturalibus.

*A segunda feiticeira aparece como sua aia, uma bela moça também.*

MACBETT

Oh, Majestade!

*Ele cai a seus joelhos.*

*Se uma escadinha, o que seria preferível, não puder ser colocada pela segunda feiticeira, quer dizer, a partir de agora, a aia de Lady Duncan, atrás de Lady Duncan para que ela a suba, Lady Duncan poderá dar alguns passos para a direita onde se encontrará uma escadinha sobre a qual ela sobe, de costas e progressivamente, lentamente.*

*A aia carregará a cauda de Lady Duncan, Lady Duncan sempre envolvida nessa espécie de aura.*

*Macbett se levantará e se jogará novamente aos pés de Lady Duncan.*

MACBETT

Mirabile visu! Oh, Madame!

*A aia arranca de um golpe as vestimentas suntuosas de Lady Duncan, e esta aparece em um biquíni cintilante, tendo sobre as costas uma capa preta e vermelha, segurando com uma mão o cetro e com a outra um punhal que a aia lhe entrega.*

*A AIA, mostrando Lady Duncan.*

In naturalibus.

MACBETT

Eu gostaria de ser seu escravo.

LADY DUNCAN, a Macbett, estendendo-lhe o punhal.

Só depende de você que seja eu sua escrava. Você quer? Aqui está o instrumento de sua ambição e de nossa ascensão. (Com uma voz de sereia:) Tome-o, se você o quer, se você me quer. Mas seja firme. Ajude a si mesmo, o inferno te ajudará. Veja em si mesmo como o desejo cresce e como a ambição escondida se revela e te

MACBETT

Je voudrais être votre esclave.

LADY DUNCAN, *à Macbett, lui tendant le poignard.*

Il ne tient qu'à toi que je sois, moi, ton esclave. Le veux-tu ? Voici l'instrument de ton ambition et de notre ascension. (*Avec une voix de sirène :*) Prends-le, si tu le veux, si tu me veux. Mais agis résolument. Aide-toi, l'enfer t'aidera. Regarde en toi-même comme le désir monte et comme l'ambition cachée se dévoile et t'enflamme. C'est avec ce poignard que tu vas tuer Duncan. Tu prendras sa place auprès de moi. Je serai ta maîtresse. Tu seras mon souverain. Une tache de sang indélébile marquera cette lame pour que tu te souviennes de ton succès et pour que cela t'encourage dans l'accomplissement d'autres exploits plus grands encore, que nous réaliserons, dans une même gloire.

*Elle le relève.*

MACBETT

Madame... Sire... ou plutôt ma sirène...

LADY DUNCAN

Tu hésites encore, Macbett ?

LA SUIVANTE, *à Lady Duncan.*

Décidez-le. (*À Macbett :*) Décidez-vous.

MACBETT

Madame, je ne sais quels scrupules... Est-ce que nous pouvons...

LADY DUNCAN, *à Macbett.*

Je sais que tu es brave. Les braves eux-mêmes peuvent avoir des faiblesses et des lâchetés. Surtout s'ils souffrent de culpabilité, cette maladie mortelle. Guéris-toi. Tu n'as jamais eu peur de tuer quand un autre te l'ordonnait. À présent, la peur pourrait t'accabler. Décharge-toi sur moi. Je puis te rassurer, te promettre que tu ne seras vaincu par aucun homme né d'une

inflama. É com este punhal que você vai matar Duncan. Você tomará o lugar dele junto a mim. Eu serei sua amante. Você será meu soberano. Uma mancha de sangue indelével marcará esta lâmina para que você se lembre de seu sucesso e para que isso te encoraje na realização de outras façanhas ainda maiores, que nós realizaremos, numa mesma glória.

*Ela o levanta.*

MACBETT

Madame... Serei... ou melhor, minha sereia...

LADY DUNCAN

Você ainda hesita, Macbett?

AIA, *à Lady Duncan.*

Decida. (*A Macbett:*) Decida-se.

MACBETT

Madame, não sei quais escrúpulos... Será que nós podemos...

LADY DUNCAN, *a Macbett.*

Eu sei que você é bravo. Os bravos também podem ter fraquezas e covardias. Sobretudo se eles sofrem de culpa, esta doença mortal. Cure-se. Você jamais teve medo de matar quando outro te ordenava. Neste momento, o medo poderia te subjugar. Jogue esse peso sobre mim. Eu posso te garantir, te prometer que você não será vencido por nenhum homem nascido de uma mulher, sua armada não será vencida por nenhuma outra armada, salvo se a floresta se arregimentar e avançar contra você.

AIA

O que é praticamente impossível. (*A Macbett:*) Diga a si mesmo que nós queremos salvar o país. Vocês dois vão construir uma sociedade melhor para nós, um mundo feliz e novo.

*A escuridão toma gradativamente conta do palco.*

femme, ton armée ne sera vaincue par aucune autre armée, sauf si c'est la forêt qui se fait régiment et avance contre toi.

LA SUIVANTE

Ce qui est pratiquement impossible. ( *À Macbett :* )

Dites-vous que nous voulons sauver le pays. Vous deux, vous allez nous construire une société meilleure, un monde heureux et nouveau.

*L'obscurité se fait progressivement sur le plateau.*

*Macbett roule aux pieds de Lady Duncan. On n'aperçoit plus que Lady Duncan dans sa nudité resplendissante. On entend la voix de la suivante dire :*

LA SUIVANTE

Omnia vincit amor.

*Obscurité totale sur le plateau.*

\*

*Une salle du palais.*

*Un officier et Banco.*

L'OFFICIER

Son Altesse est fatiguée. Son Altesse ne peut vous recevoir.

BANCO

Monseigneur connaît-il le but de ma démarche ?

L'OFFICIER

Je lui ai tout expliqué. Il dit que c'est chose faite. Il a donné le titre de baron de Glamiss à Macbett. Il ne peut plus le retirer. Il n'a qu'une parole.

BANCO

Enfin, tout de même...

L'OFFICIER

C'est ainsi.

BANCO

Sait-il que Glamiss est mort ? Qu'il s'est noyé ?

L'OFFICIER

*Macbett rola aos pés de Lady Duncan. Contempla-se apenas Lady Duncan em sua nudez resplandecente.*

*Ouve-se a voz da aia dizer:*

AIA

Omnia vincit amor.

*Escuridão total no palco.*

\*

*Uma sala do palácio.*

*Um oficial e Banco.*

OFICIAL

Sua Alteza está cansada. Sua Alteza não pode recebê-lo.

BANCO

Monsenhor conhece o objetivo de minha diligência?

OFICIAL

Eu expliquei tudo a ele. Ele diz que a coisa está feita.

Ele deu o título de barão de Glamiss a Macbett. Não pode mais retirá-lo. Ele é homem de uma só palavra.

BANCO

Enfim, de todo modo...

OFICIAL

É assim.

BANCO

Ele sabe que Glamiss está morto? Que ele se afogou?

OFICIAL

Eu lhe dei o recado. Ele estava a par, inclusive. Lady Duncan o sabia pela aia.

BANCO

Então não tem motivo, ele deve me dar a recompensa prometida. O título ou as terras, senão os dois.

OFICIAL

O que o senhor quer que eu faça? Eu não posso fazer nada a respeito.

BANCO, *perdendo o controle e gritando.*

Je lui ai fait la commission. Il était au courant, d'ailleurs. Lady Duncan le savait par sa suivante.

BANCO

Alors, il n'y a pas de raison, il doit me donner la récompense promise. Le titre ou les terres, sinon l'un et les autres.

L'OFFICIER

Que voulez-vous que j'y fasse ? Pour ma part, je n'y peux rien.

BANCO, *s'échauffant et criant.*

Mais ce n'est pas possible ! Il ne peut pas me faire ça, à moi !

*Entre Duncan par la droite.*

DUNCAN, à Banco.

Pourquoi tout ce tapage ?

BANCO

Monseigneur...

DUNCAN

Je n'aime pas qu'on me dérange. Que voulez-vous encore ?

BANCO

Ne m'avez-vous pas dit qu'une fois Glamiss pris, mort ou vif, vous me donneriez ma récompense ?

DUNCAN

Où est Glamiss, mort ou vif ? Je ne le vois pas.

BANCO

Vous savez bien qu'il s'est noyé.

DUNCAN

Je n'en ai pas la preuve. Ce sont des on-dit. Apportez-moi le corps.

BANCO

Le corps, gonflé, est parti au fil de l'eau, de la rivière il a rejoint le fleuve. Le fleuve l'a livré à la mer.

DUNCAN

Mas não é possível! Ele não pode fazer isso comigo!

*Entra Duncan pela direita.*

DUNCAN, a Banco.

Para que essa algazarra toda?

BANCO

Monsenhor...

DUNCAN

Não gosto que me perturbem. O que o senhor quer ainda?

BANCO

O senhor não havia me dito que uma vez Glamiss detido, morto ou vivo, o senhor me daria minha recompensa?

DUNCAN

Onde está Glamiss, morto ou vivo? Eu não o vejo.

BANCO

O senhor sabe bem que ele se afogou.

DUNCAN

Eu não tenho prova disso. São boatos. Traga-me o corpo.

BANCO

O corpo, inchado, foi levado pelo fluxo da água, do riacho ele encontrou o rio. O rio o entregou ao mar.

DUNCAN

Vá procurá-lo. Pegue um barco.

BANCO

Os tubarões o devoraram.

DUNCAN

Pegue uma faca grande, vasculhe a barriga do tubarão.

BANCO

Ele não foi comido por apenas um tubarão.

DUNCAN

Vasculhe as barrigas de vários.

BANCO

Allez le chercher. Prenez un bateau.

BANCO

Les requins l'ont consommé.

DUNCAN

Prenez un gros couteau, fouillez dans le ventre du requin.

BANCO

Il n'a pas été mangé par un seul requin.

DUNCAN

Fouillez dans le ventre de plusieurs.

BANCO

J'ai risqué ma vie pour vous défendre contre les rebelles.

DUNCAN

Vous ne l'avez pas perdue.

BANCO

J'ai massacré tous vos ennemis.

DUNCAN

Vous avez eu ce plaisir.

BANCO

J'aurais pu m'en passer.

DUNCAN

Vous ne l'avez pas fait.

BANCO

Mais, Monseigneur, voyons...

DUNCAN

Je ne vois rien, je ne veux rien voir, je ne vois pas Glamiss, je n'ai pas de « corpus delicti ».

BANCO

La mort de Glamiss est de notoriété publique. Vous avez donné son titre à Macbett.

DUNCAN

Me demanderiez-vous des comptes ?

BANCO

Eu arrisquei minha vida para defender o senhor contra os rebeldes.

DUNCAN

Você não a perdeu.

BANCO

Eu massacrei todos os seus inimigos.

DUNCAN

Você teve esse prazer.

BANCO

Eu poderia ter passado sem essa.

DUNCAN

Você não o fez.

BANCO

Mas, Monsenhor, vejamos...

DUNCAN

Eu não vejo nada, eu não quero ver nada, eu não vejo Glamiss, eu não tenho “corpus delicti”.

BANCO

A morte de Glamiss é pública e notória. Você deu o título dele a Macbett.

DUNCAN

Você está me pedindo para prestar contas?

BANCO

É uma injustiça.

DUNCAN

O juiz sou eu. Nós encontraremos outros barões rebeldes para desempossar. Vai haver sempre algo no futuro para o senhor.

BANCO

Monsenhor, não quero mais acreditar no senhor.

DUNCAN

Como ousa me insultar?

BANCO

Ah, minha nossa! minha nossa...

C'est une injustice.

DUNCAN

C'est moi, le juge. Nous trouverons d'autres barons rebelles à déposséder. Il y aura toujours quelque chose pour vous à l'avenir.

BANCO

Monseigneur, je ne veux plus vous croire.

DUNCAN

Comment osez-vous m'insulter ?

BANCO

Ah, çà alors ! çà alors...

DUNCAN, à l'officier.

Conduis monsieur à la sortie.

*L'officier fait mine de se précipiter sur Banco avec violence en disant :*

L'OFFICIER

Ouste !

DUNCAN, à l'officier.

Ne le bousculez pas. Banco est de nos amis. Il est un peu nerveux, aujourd'hui. Çà lui passera. Il aura sa chance.

BANCO *sort, en disant.*

Çà alors ! çà alors, c'est trop fort. Çà alors...

DUNCAN, à l'officier.

Je ne sais pas ce qui m'a pris. J'aurais dû le faire baron. Mais il voulait aussi les richesses. Elles reviennent de droit à la couronne. Enfin, c'est comme ça. Mais, s'il devient dangereux, il faudra faire attention. Très attention.

L'OFFICIER, *mettant la main sur la garde de son épée.*

Je vous comprends, Monseigneur.

DUNCAN, à l'officier.

Non, non, pas si vite. Pas tout de suite. Plus tard. S'il devient dangereux... Voudrais-tu la moitié de son

DUNCAN, *ao oficial.*

Conduza o senhor à saída.

*O oficial faz menção de se lançar sobre Banco com violência dizendo:*

OFICIAL

Xô!

DUNCAN, *ao oficial.*

Não o empurre. Banco é um de nossos amigos. Ele está um pouco nervoso hoje. Vai passar. A hora dele vai chegar.

BANCO *sai, dizendo.*

Minha nossa! minha nossa, é demais. Minha nossa...

DUNCAN, *ao oficial.*

Eu não sei o que me aconteceu. Eu deveria ter-lhe feito barão. Mas ele queria também as riquezas. Elas retornam por direito à coroa. Enfim, é assim mesmo. Mas se ele se tornar perigoso, será preciso ficar atento. Muito atento.

OFICIAL, *colocando a mão sobre a guarda de sua espada.*

Eu entendo, Monsenhor.

DUNCAN, *ao oficial.*

Não, não, não tão rápido. Não imediatamente. Mais tarde. Se ele se tornar perigoso... Você gostaria de ter a metade de seu domínio e de seu título?

OFICIAL, *com energia.*

Sim, Monsenhor. Às suas ordens, Monsenhor.

DUNCAN

Você também é um ambiciozinho, não é? Você gostaria, sem dúvida, que eu tomasse também os títulos e as riquezas de Macbett, para te dar pelo menos uma parte.

OFICIAL, *mesmo jogo.*

Sim, Monsenhor. Às suas ordens, Monsenhor.

domaine et son titre ?

L'OFFICIER, *avec énergie.*

Oui, Monseigneur. À vos ordres, Monseigneur.

DUNCAN

Toi aussi tu es un petit ambitieux, n'est-ce pas ? Tu voudrais, sans doute, que je prenne aussi les titres et les richesses de Macbett, pour t'en donner au moins une partie.

L'OFFICIER, *même jeu.*

Oui, Monseigneur. À vos ordres, Monseigneur.

DUNCAN

Macbett aussi devient dangereux, très dangereux. Peut-être voudrait-il bien s'asseoir sur ce trône à ma place ?

Il faut faire attention avec tous ces gens-là. Des gangsters, je vous dis, tous des gangsters. Ils ne pensent qu'à l'argent, au pouvoir, à la luxure. Macbett, ça ne m'étonnerait pas qu'il veuille aussi ma femme. Sans compter mes courtisanes. (*À l'officier :*) Et toi, voudrais-tu que je te prête ma femme ?

L'OFF

Oh non, Monseigneur.

DUNCAN

Elle ne te plaît point ?

L'OFFICIER

Elle est très belle, Monseigneur. Mais l'honneur et votre honneur avant tout.

DUNCAN

Tu es un brave. Je te remercie. Je te récompenserai.

L'OFFICIER

À vos ordres, Monseigneur.

DUNCAN

Je ne suis entouré que d'ennemis cupides et d'amis dangereux. Personne n'est désintéressé. La prospérité du royaume et le bien-être de ma personne devraient

DUNCAN

Macbett também está se tornando perigoso, muito perigoso. Será que ele gostaria de se sentar neste trono em meu lugar? É preciso estar atento a toda essa gente. Gângsteres, estou te dizendo, todos gângsteres. Eles só pensam no dinheiro, no poder, na luxúria. Macbett, não me surpreenderia que ele quisesse também minha mulher. Sem contar minhas cortesãs. (*Ao oficial:*) E você, gostaria que eu te emprestasse minha mulher?

OFICIAL

Oh, não, Monsenhor.

DUNCAN

Ela não te agrada?

OFICIAL

Ela é muito bonita, Monsenhor. Mas a honra e sua honra acima de tudo.

DUNCAN

Você é valente. Eu te agradeço. Eu te recompensarei.

OFICIAL

Às suas ordens, Monsenhor.

DUNCAN

Estou cercado apenas de inimigos gananciosos e de amigos perigosos. Ninguém é desinteressado. A prosperidade do reino e o bem-estar da minha pessoa deveriam satisfazê-los. Eles não têm ideal. Não de verdade. (*Ao oficial:*) Nós saberemos nos defender.

\*

*Fanfarras e música. Canções antigas.*

*Uma sala no palácio do arquiduque. Alguns elementos, cadeiras e um pano de fundo diferente, serão suficientes para construir o cenário durante a escuridão que não deve durar mais do que meio minuto sobre o palco.*

*Entrada, na música pela direita, de Duncan, agitado, seguido de Lady Duncan, que tem certa dificuldade em*

leur suffire. Ils n'ont pas d'idéal. Pas vraiment. ( À l'officier : ) Nous saurons nous défendre.

\*

*Fanfares et musique. Airs anciens.*

*Une salle dans le palais de l'archiduc. Quelques éléments, des sièges et une toile de fond changée, suffiront pour construire le décor pendant l'obscurité qui ne doit pas durer plus d'une demi-minute sur le plateau.*

*Entrée en musique par la droite de Duncan, agité, suivi de Lady Duncan, qui a un certain mal à le suivre.*

*Duncan s'arrête brusquement au milieu du plateau. Il se tourne vers Lady Duncan.*

DUNCAN

Non, Madame, je ne le permettrai pas.

LADY DUNCAN

C'est tant pis pour vous.

DUNCAN

Puisque je vous le dis, que je ne le permettrai pas.

LADY DUNCAN

Pourquoi donc, mais pourquoi ?

DUNCAN

Permettez-moi de vous le dire franchement, avec ma franchise habituelle.

LADY DUNCAN

Franchement ou non, cela revient au même.

DUNCAN

Cela me regarde-t-il ?

LADY DUNCAN

Vous m'en parlez, ne dites pas le contraire.

DUNCAN

Si je veux. Peut-être.

LADY DUNCAN

Et moi, alors ? Que dirais-je ?

*seguí-lo.*

*Duncan para bruscamente no meio do palco. Ele se vira para Lady Duncan.*

DUNCAN

Não, Madame, eu não permitirei.

LADY DUNCAN

Vai ser pior para você.

DUNCAN

Pois eu lhe digo que eu não permitirei.

LADY DUNCAN

Por que, então, mas por quê?

DUNCAN

Permita-me dizer-lhe francamente, com minha franqueza habitual.

LADY DUNCAN

Francamente ou não, isso dá no mesmo.

DUNCAN

Isso me diz respeito?

LADY DUNCAN

Você que me falou disso, não diga o contrário.

DUNCAN

Se eu quiser. Talvez.

LADY DUNCAN

E eu, então? O que eu diria?

DUNCAN

O que lhe vier à cabeça.

LADY DUNCAN

Eu não digo as coisas que me vêm à cabeça.

DUNCAN

De onde você tira essas coisas, se elas não lhe vêm à cabeça?

LADY DUNCAN

Você dizia uma coisa, você diz outra, amanhã será uma terceira.

DUNCAN

Ce qui vous passe par la tête.

LADY DUNCAN

Je ne dis pas des choses qui me passent par la tête.

DUNCAN

Où pouvez-vous bien les prendre, ces choses, si elles ne vous passent pas par la tête ?

LADY DUNCAN

Vous disiez une chose, vous en dites une autre, demain ça sera une troisième.

DUNCAN

Inutile de vous promener au clair de la lune !

LADY DUNCAN

Mes robes ne sont pas faites pour cela.

DUNCAN

Toute la vérité n'est pas dans les avis contraires.

LADY DUNCAN

Vous avez enchaîné vos canards aux yeux d'or.

DUNCAN

Prenez-vous-en à vous-même.

LADY DUNCAN

Où trouveriez-vous un tel capharnaüm ?

DUNCAN

Madame, Madame, Madame !

LADY DUNCAN

Ce que vous pouvez être entêté ! Tous les hommes sont égoïstes.

DUNCAN

Revenons-en à l'affaire en question.

LADY DUNCAN

Vous avez beau vous fâcher, et cela me fâche aussi, mais le plus urgent est fait. Vous vous croyez plus mirobolant que vos voisins. Alors il n'y a plus d'issue. Et c'est votre faute.

DUNCAN

É inutile passear ao luar!

LADY DUNCAN

Meus vestidos não são feitos para isso.

DUNCAN

Nem toda verdade está nas opiniões contrárias.

LADY DUNCAN

Você acorrentou seus patos de olhos de ouro.

DUNCAN

Diga isso por si mesma.

LADY DUNCAN

Onde você encontraria tamanho capharnaüm?

DUNCAN

Madame, Madame, Madame!

LADY DUNCAN

Como você pode ser teimoso! Os homens são todos egoístas.

DUNCAN

Voltemos ao assunto em questão.

LADY DUNCAN

Não adianta nada se zangar, e isso me zanga também, mas o mais urgente está feito. Você se acha mais mirabolante que seus vizinhos. Agora não há mais saída. E a culpa é sua.

DUNCAN

Madame, chega de grandes palavras. E de pequenas também. Ri melhor quem rir daqui a pouco.

LADY DUNCAN

Ah, ai, ai, suas obsessões, suas ideias fixas...

DUNCAN

Vamos parar por aqui.

LADY DUNCAN

Senhor, você não quer mesmo?...

DUNCAN

DUNCAN

Madame, laissez les grands mots. Et les petits aussi.

Rira bien celui qui rira tout à l'heure.

LADY DUNCAN

Ah, là, là, vos obsessions, vos idées fixes...

DUNCAN

Brisons là.

LADY DUNCAN

Monsieur, vous ne voulez tout de même pas ?...

DUNCAN

Vous vous en repentirez.

LADY DUNCAN

Tous les oeufs n'en font plus qu'un, dans la même omelette.

DUNCAN

Vous verrez bien ce qu'il en coûte.

LADY DUNCAN

Vous me menacez ?

DUNCAN

J'en ai assez de votre mal de tête.

LADY DUNCAN

Il me menace encore.

DUNCAN

Vous allez connaître l'incurable.

LADY DUNCAN

Il me menace toujours.

DUNCAN

Je ne puis absolument pas accepter, et vous allez voir si les fleurs sont toujours dans la même boutique. Vous entendrez ce que je dirai à l'Espanhol et comment je vais lui fourrer ça dans le nez.

*Duncan sort, suivi par Lady Duncan, qui dit :*

LADY DUNCAN

Je prendrai les devants, Duncan, quand vous vous en

Você se arrependera.

LADY DUNCAN

Todos os ovos se tornam apenas um na mesma omelete.

DUNCAN

Você vai ver o que isso custa.

LADY DUNCAN

Você está me ameaçando?

DUNCAN

Já cansei da sua dor de cabeça.

LADY DUNCAN

Ele ainda me ameaça.

DUNCAN

Você vai conhecer o incurável.

LADY DUNCAN

Ele continua me ameaçando.

DUNCAN

Eu não posso aceitar de forma alguma, e você vai ver se as flores estão sempre na mesma butique. Você vai ouvir o que eu direi ao Espanhol e como eu vou enfiar isso na fuça dele.

*Duncan sai, seguido de Lady Duncan, que diz:*

LADY DUNCAN

Eu vou me adiantar, Duncan, quando você perceber será tarde demais.

*Duncan saiu pela esquerda, ainda agitado, e Lady*

*Duncan, que o segue, pronunciou esta última réplica quase correndo.*

*A cena anterior entre os dois deve ser encenada como se se tratasse de uma discussão violenta.*

*Entram Macbett e Banco pela direita. Macbett parece apreensivo. Ele está sério.*

MACBETT

Não, eu lhe digo abertamente. Eu pensava que Lady

Duncan fosse uma mulher frívola. Estava enganado. Ela

apercevrez il sera trop tard.

*Duncan est sorti par la gauche, toujours agité, et Lady Duncan, qui le suit, a prononcé cette dernière réplique en courant presque.*

*La scène précédente entre les deux doit être jouée comme s'il s'agissait d'une querelle violente.*

*Entrent Macbett et Banco par la droite. Macbett a l'air soucieux. Il est grave.*

MACBETT

Non, je vous le dis ouvertement. Je pensais que Lady Duncan était une femme frivole. Je m'étais trompé. Elle est capable de passion profonde. C'est une femme active, énergique. Vraiment. Elle est philosophe. Elle a des vues très larges sur l'avenir de l'humanité, sans tomber dans l'irréalisme utopique.

BANCO

C'est possible. Je vous crois. Les gens se révèlent difficilement. Mais une fois qu'ils vous ont ouvert le cœur... (*Il montre la ceinture de Macbett.*) Vous avez là un beau poignard.

MACBETT

Elle m'en a fait cadeau. En tout cas, je suis heureux d'avoir pu m'entretenir avec vous, depuis le temps que nous courons l'un après l'autre. Comme le chien après sa queue ou le diable après son ombre.

BANCO

C'est bien dit.

MACBETT

Elle n'est pas très heureuse dans son mariage. Duncan est dur, il la maltraite. Ça lui fait beaucoup de peine.

Elle est si délicate. Et puis, il est morose, grognon.

Lady Duncan est très enfant, elle aime jouer, s'amuser, folâtrer... Ce n'est pas que je veuille me mêler de ce qui ne me regarde pas.

é capaz de paixão profunda. É uma mulher ativa, energética. De verdade. Ela é filósofa. Ela tem grandes visões do futuro da humanidade, sem cair no irrealismo utópico.

BANCO

É possível. Eu acredito em você. As pessoas dificilmente se mostram. Mas uma vez que elas te abrem o coração... (*Ele aponta a cintura de Macbett.*) Você tem aí um belo punhal.

MACBETT

Ela me deu de presente. Em todo caso, eu estou feliz de poder conversar com você, depois de tanto tempo que corremos um atrás do outro. Como o cachorro atrás do seu rabo ou o diabo atrás da sua sombra.

BANCO

É bem isso.

MACBETT

Ela não é muito feliz no casamento. Duncan é severo, ele a maltrata. Isso a deixa muito triste. Ela é tão delicada. E, além disso, ele é mal-humorado, rabugento. Lady Duncan é tão menina, ela adora brincar, se divertir, traquinar... Não é que eu queira me meter no que não me diz respeito.

BANCO

É claro.

MACBETT

Longe de mim a ideia de querer caluniar o rei ou de difamá-lo.

BANCO

Estou entendendo.

MACBETT

O arquiduque é muito bom e muito leal e... generoso. Você sabe como sou ligado à pessoa dele.

BANCO

BANCO

Bien entendu.

MACBETT

Loin de moi l'idée de vouloir calomnier le roi ou d'en médire.

BANCO

Je vous suis.

MACBETT

L'archiduc est très bon et très loyal et... généreux. Vous savez combien je suis attaché à sa personne.

BANCO

Et moi donc ?

MACBETT

Bref, c'est un monarque parfait.

BANCO

Presque parfait.

MACBETT

Dans la mesure, évidemment, où la perfection est possible en ce monde. C'est une perfection qui n'exclut pas certaines imperfections.

BANCO

Une perfection imparfaite, perfection tout de même.

MACBETT

Personnellement, je n'ai rien à lui reprocher. Il ne peut être question de ma personne. Il ne peut s'agir que de notre cher pays. Oh, c'est un bon souverain. Il devrait pourtant prêter l'oreille à des conseillers désintéressés, comme vous, par exemple.

BANCO

Ou comme vous.

MACBETT

Comme vous et moi...

BANCO

Certainement.

E eu, então?

MACBETT

Enfim, é um monarca perfeito.

BANCO

Quase perfeito.

MACBETT

Na medida, evidentemente, em que a perfeição é possível neste mundo. É uma perfeição que não exclui certas imperfeições.

BANCO

Uma perfeição imperfeita, perfeição mesmo assim.

MACBETT

Pessoalmente, eu não tenho nada a criticar nele. Não deve importar o que minha pessoa acha. Trata-se apenas de nosso querido país. Ah, é um bom soberano. Ele deveria em todo caso dar ouvidos a conselheiros desinteressados, como você, por exemplo.

BANCO

Ou como você.

MACBETT

Como você e eu...

DUNCAN

Certamente.

MACBETT

Ele é um pouco absoluto.

DUNCAN

Muito absoluto.

MACBETT

Ele é um monarca absoluto. O absolutismo em nossa época não é sempre o melhor sistema de governar. É o que pensa, aliás, Lady Duncan, que é ao mesmo tempo muito criança e muito cabeçona. Difícil conciliar essas duas coisas, mas sua pessoa as concilia.

BANCO

MACBETT

Il est un peu absolu.

BANCO

Très absolu.

MACBETT

Il est un monarque absolu. L'absolutisme à notre époque n'est pas toujours le meilleur système de gouverner. C'est ce que pense d'ailleurs Lady Duncan qui est à la fois très gamine et forte tête. Difficile de concilier ces deux choses mais sa personne les concilie.

BANCO

C'est rare.

MACBETT

Elle pourrait lui donner des conseils, des conseils intéressants, quant à la façon de faire comprendre, à notre souverain, certains... certains principes de gouvernement qu'elle nous donnerait de façon désintéressée. Désintéressés, nous le sommes nous-mêmes.

BANCO

Il faut tout de même vivre, gagner son pain.

MACBETT

Ça, Duncan le comprend très bien.

BANCO

Il est très compréhensif pour vous, mon cher. Il vous a comblé.

MACBETT

Je n'ai rien sollicité. Il a payé, il a bien payé, il m'a plus ou moins bien payé, il ne m'a pas trop mal payé les services que je lui ai rendus, que je devais lui rendre, puisqu'il est notre seigneur.

BANCO

Et à moi il ne m'a rien payé du tout. Comme vous le savez. Il a pris les terres et vous a donné le titre de

É raro.

MACBETT

Ela poderia lhe dar conselhos, conselhos interessantes, quanto à forma de fazer nosso soberano compreender certos... certos princípios de governo que ela nos daria de maneira desinteressada. Desinteressados é o que nós mesmos somos.

BANCO

Mesmo assim é preciso viver, ganhar seu pão.

MACBETT

Isso Duncan compreende muito bem.

BANCO

Ele é muito compreensivo com você, meu caro. Ele te cobriu de honrarias.

MACBETT

Eu não supliquei nada. Ele pagou, ele pagou bem, ele me pagou mais ou menos bem, ele não me pagou tão mal os serviços que eu lhe prestei, que eu devia prestar-lhe, já que ele é nosso senhor.

BANCO

E a mim ele não pagou nada de nada. Como você sabe. Ele tomou as terras e deu a você o título de barão de Glamiss.

MACBETT

Eu sei ao que você faz alusão. Isso me surpreende em Duncan. Isso não me surpreende muito, isso me surpreende um pouco. Ele tem às vezes essas distrações. Em todo caso, eu não fiz intriga, te asseguro.

BANCO

Isso é verdade, eu admito. Não é sua culpa.

MACBETT

Não é minha culpa. Escute: a gente poderia talvez fazer alguma coisa por você. A gente poderia... Lady Duncan e eu nós poderíamos aconselhá-lo... por exemplo a

baron de Glamiss.

MACBETT

Je sais à quoi vous faites allusion. Ça m'étonne de Duncan. Ça ne m'étonne pas beaucoup, ça m'étonne un peu. Il a parfois de ces distractions. En tout cas je n'ai pas intrigué, je vous assure.

BANCO

Ça c'est vrai, je l'admets. Ce n'est pas votre faute.

MACBETT

Ce n'est pas ma faute. Écoutez : on pourrait peut-être faire quelque chose pour vous. On pourrait... Lady Duncan et moi nous pourrions lui conseiller... par exemple de vous prendre pour conseiller.

BANCO

Lady Duncan est au courant ?

MACBETT

Elle pense beaucoup à vous. Elle regrette l'étourderie de l'archiduc. Elle voudrait compenser cela et vous récompenser. Je puis vous dire qu'elle a déjà plaidé votre cause auprès de Son Altesse. Je le lui avais suggéré. Elle comptait déjà le faire. Nous sommes intervenus tous les deux.

BANCO

Si vos tentatives de m'aider ont été vaines, pourquoi essayer de nouveau ?

MACBETT

Nous utiliserions d'autres arguments. Un peu plus appuyés. Il comprendra peut-être. Sinon... on essaierait encore. Avec des arguments encore plus forts.

BANCO

Duncan est têtue.

MACBETT

Très têtue. Têtue... (*Il regarde à droite et à gauche.*)

Têtue comme un âne. Mais on peut venir à bout de tous

escolhê-lo como conselheiro.

BANCO

Lady Duncan está a par?

MACBETT

Ela pensa muito em você. Ela lamenta o descuido do arquiduque. Ela gostaria de compensar isso e recompensar você. Eu posso te dizer que ela já pleiteou sua causa junto a Sua Alteza. Eu havia sugerido a ela. Ela já contava em fazê-lo. Nós dois intervimos.

BANCO

Se suas tentativas de me ajudar foram vãs, por que tentar de novo?

MACBETT

Nós usaríamos outros argumentos. Um pouco mais embasados. Talvez ele entenda. Senão... a gente continuaria tentando. Com argumentos ainda mais fortes.

BANCO

Duncan é teimoso.

MACBETT

Muito teimoso. Teimoso... (*Ele olha para a direita e para a esquerda.*) Teimoso como um asno. Mas podemos acabar com toda a teimosia, se a gente quiser com força.

BANCO

Sim, com força.

MACBETT

Ele me deu terras, é claro. Mas ele conserva seu direito de caçar em minhas propriedades. Parece que é para as despesas do Estado.

BANCO

Diz ele.

MACBETT

O Estado é ele.

les entêtements, si on le veut avec force.

BANCO

Oui, avec force.

MACBETT

Il m'a donné des terres, bien entendu. Mais il conserve son droit de chasse sur mon domaine. Il paraît que c'est pour les dépenses de l'Etat.

BANCO

Qu'il dit.

MACBETT

L'État c'est lui.

BANCO

De mon domaine, qu'il n'a pas augmenté, il me prend dix mille volailles par an, avec leurs oeufs.

MACBETT

C'est inacceptable.

BANCO

J'ai combattu pour lui, vous le savez, à la tête de mon armée personnelle. Il veut l'intégrer dans son armée. Mes propres hommes, qu'il pourrait lancer contre moi-même.

MACBETT

Aussi contre moi-même.

BANCO

Jamais vu ça.

MACBETT

Jamais, depuis que mes ancêtres...

BANCO

Que mes ancêtres aussi.

MACBETT

Avec tous ceux qui fouillent et qui farfouillent autour de lui.

BANCO

Qui s'engraissent avec la sueur de notre front.

BANCO

Das minhas propriedades, que ele não aumentou, ele me toma dez mil galinhas por ano, com os ovos.

MACBETT

É inaceitável.

BANCO

Eu combati por ele, você sabe, à frente de minha armada pessoal. Ele quer integrá-la à sua armada. Meus próprios homens, que ele poderia lançar contra mim mesmo.

MACBETT

Também contra mim mesmo.

BANCO

Nunca vi isso.

MACBETT

Nunca, desde que meus ancestrais...

BANCO

Que meus ancestrais também.

MACBETT

Com todos os que fuçam, escarafuncham em torno dele.

BANCO

Que se sustentam com o suor de nossa frente.

MACBETT

Com o sebo de nossas galinhas.

BANCO

De nossas ovelhas.

MACBETT

De nossos porcos.

BANCO

Que porco!

MACBETT

De nosso pão.

BANCO

Com o sangue que nós derramamos por ele...

MACBETT

Avec la graisse de nos volailles.

BANCO

De nos brebis.

MACBETT

De nos cochons.

BANCO

Le cochon !

MACBETT

De notre pain.

BANCO

Avec le sang que nous avons versé pour lui...

MACBETT

Les périls dans lesquels il nous engage...

BANCO

Dix mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens... Qu'est-ce qu'il en fait ? Il ne peut pas tout manger. Le reste pourrit.

MACBETT

Et mille jeunes filles.

BANCO

Nous savons bien ce qu'il en fait.

MACBETT

Il nous doit tout.

BANCO

Bien plus encore.

MACBETT

Sans compter le reste.

BANCO

Mon honneur...

MACBETT

Ma gloire...

BANCO

Mes droits ancestraux...

MACBETT

Com os perigoso nos quais ele nos coloca...

BANCO

Dez mil galinhas, dez mil cavalos, dez mil juvenzinhos... O que ele faz? Ele não consegue comer tudo. O resto apodrece.

MACBETT

E mil juvenzinhas.

BANCO

Nós sabemos bem o que ele faz.

MACBETT

Ele nos deve tudo.

BANCO

Ainda bem mais.

MACBETT

Sem contar o resto.

BANCO

Minha honra...

MACBETT

Minha glória...

BANCO

Meus direitos ancestrais.

MACBETT

Meus bens...

BANCO

O direito de aumentar nossas riquezas.

MACBETT

Autonomia.

BANCO

Único mestre de meu espaço.

MACBETT

É preciso expulsá-lo.

BANCO

É preciso expulsá-lo de toda parte. Abaixo Duncan!

MACBETT

Mon bien...

BANCO

Le droit d'accroître nos richesses.

MACBETT

L'autonomie.

BANCO

Seul maître de mon espace.

MACBETT

Il faut l'en expulser.

BANCO

Il faut l'expulser de partout. À bas Duncan !

MACBETT

À bas Duncan!

BANCO

Il faut l'abattre.

MACBETT

J'allais vous le proposer... Nous nous partagerons la principauté. Chacun aura sa part, je prendrai le trône. Je serai votre souverain. Vous serez mon vizir.

BANCO

Le premier après vous.

MACBETT

Le troisième. Car ce que l'on va faire n'est pas facile.

Nous serons aidés. Il y a une troisième personne dans le complot : c'est Lady Duncan.

BANCO

Ça alors... ça alors... D'accord ! Heureusement.

MACBETT

Elle est indispensable.

*Entre par le fond Lady Duncan.*

BANCO

Madame !... Quelle surprise !

MACBETT, à Banco.

MACBETT

Abaixo Duncan!

BANCO

É preciso derrubá-lo.

MACBETT

Eu ia propor o mesmo... Nós partilharemos o principado. Cada um terá sua parte, eu ficarei com o trono. Serei seu soberano. Você será meu vizir.

BANCO

O primeiro depois de você.

MACBETT

O terceiro. Pois o que vamos fazer não é fácil. Nós seremos ajudados. Há uma terceira pessoa no complot: é Lady Duncan.

BANCO

Minha nossa... minha nossa... Está certo! Por sorte.

MACBETT

Ela é indispensável.

*Entra pelo fundo Lady Duncan.*

BANCO

Madame!... Que surpresa!

MACBETT, a Banco.

É minha noiva.

BANCO

A futura Lady Macbett? minha nossa... *(A um e a outro.)* Meus cumprimentos.

*Ele beija a mão de Lady Duncan.*

LADY DUNCAN

Na vida, na morte!

*Os três tiram cada um punhal, erguem os braços, cruzam os punhais.*

*Juntos:*

Juremos matar o tirano!

MACBETT

C'est ma fiancée.

BANCO

La future Lady Macbett ? çà alors... ( *À l'un et à l'autre.*

) Toutes mes félicitations.

*Il baise la main de Lady Duncan.*

LADY DUNCAN

A la vie, à la mort !

*Ils sortent tous les trois un poignard, ils lèvent les bras, croisent les poignards.*

*Ensemble :*

Jurons de tuer le tyran !

MACBETT

L'usurpateur.

BANCO

À bas le dictateur !

LADY DUNCAN

Le despote.

MACBETT

Ce n'est qu'un mécréant.

BANCO

Un ogre.

LADY DUNCAN

Un âne.

MACBETT

Une oie.

BANCO

Un pou.

LADY DUNCAN

Jurons de l'exterminer.

LES TROIS, *ensemble.*

Nous jurons de l'exterminer.

*Fanfarses. Les trois conjurés disparaissent vite par la gauche.*

*L'archiduc apparaît par la droite. Dans cette scène, au*

O usurpador.

BANCO

Abaixo o ditador!

LADY DUNCAN

O despota.

MACBETT

Não passa de um herege.

BANCO

Um ogro.

LADY DUNCAN

Um asno.

MACBETT

Uma anta.

BANCO

Um parasita.

LADY DUNCAN

Juremos exterminá-lo.

OS TRÊS, *juntos.*

Nós juramos exterminá-lo.

*Fanfarras. Os três conspiradores desaparecem rápido pela esquerda.*

*O arquiduque aparece pela direita. Nesta cena, pelo menos em sua primeira parte, Duncan deve ser realmente majestoso.*

*Entra o oficial, pelo fundo.*

OFICIAL

Monsenhor, como o primeiro de cada mês, este é o dia em que os escrofulosos, os flegmonosos, os tuberculosos, os histéricos vêm para que o senhor os cure do mal pelo dom e pela graça que lhe foram concedidos por Deus.

*Pela direita entra um monge.*

MONGE, *cumprimentando.*

Salve, Monsenhor.

*moins dans sa première partie, Duncan doit être vraiment majestueux.*

*Entre l'officier, par le fond.*

L'OFFICIER

Monseigneur, comme le premier de chaque mois, c'est le jour où les scrofuleux, les phlegmoneux, les phtisiques, les hystériques viennent pour que vous les guérissiez de leur mal par le don et la grâce que vous tenez de Dieu.

*Par la droite entre un moine.*

LE MOINE, *saluant.*

Salut, Monseigneur.

DUNCAN

Salut, moine.

LE MOINE

Que Dieu soit avec vous.

DUNCAN

Que Dieu soit avec toi.

LE MOINE

Dieu vous garde.

*Il bénit l'archiduc, qui s'incline.*

*L'officier, qui porte le manteau de pourpre, la couronne et le sceptre du souverain, se dirige vers le moine.*

*Le moine prend la couronne des mains de l'officier, après avoir béni celle-ci. Il va vers Duncan et met la couronne sur la tête de celui-ci, qui s'agenouille.*

Au nom de Notre-Seigneur tout-puissant, je te confirme dans tes pouvoirs souverains.

DUNCAN

Que Notre-Seigneur fasse que j'en sois digne.

*L'officier remet le manteau de pourpre au moine qui en revêt Duncan.*

LE MOINE

Que le Seigneur te couvre de sa protection, et que rien

DUNCAN

Salve, monge.

MONGE

Que Deus esteja convosco.

DUNCAN

Que Deus esteja com você.

MONGE

Deus vos abençoe.

*Ele benze o arquiduque, que se inclina.*

*O oficial, que carrega o manto de púrpura, a coroa e o cetro do soberano, dirige-se ao monge.*

*O monge toma a coroa das mãos do oficial, depois de tê-la benzido. Ele vai em direção a Duncan e coloca a coroa na cabeça dele, que se ajoelha.*

Em nome de Nosso Senhor todo poderoso, eu te confirmo em teus poderes soberanos.

DUNCAN

Que Nosso Senhor faça com que eu seja digno.

*O oficial entrega o manto de púrpura ao monge, que veste Duncan.*

MONGE

Que o Senhor te cubra de sua proteção, e que nada te atinja enquanto você mantiver este manto sobre si.

*Entra pela direita um criado, trazendo o cibório para a comunhão. Ele o entrega ao padre que apresenta a hóstia a Duncan.*

DUNCAN

Domine non sum dignus.

MONGE

Corpus Christi.

DUNCAN

Amen.

*O monge entrega o cibório ao criado, que sai.*

*O oficial coloca o cetro nas mãos do monge.*

ne t'atteigne tant que tu gardes sur toi ce manteau.

*Entre par la droite un servant, apportant le ciboire pour la communion. Il le remet au prêtre qui présente l'hostie à Duncan.*

DUNCAN

Domine non sum dignus.

LE MOINE

Corpus Christi.

DUNCAN

Amen.

*Le moine remet le ciboire au servant, qui sort.*

*L'officier remet le sceptre entre les mains du moine.*

LE MOINE

Je renouvelle le don de guérison que le Seigneur notre Dieu te transmet par moi, son indigne serviteur. Que Notre-Seigneur guérisse nos âmes comme il guérit les maladies de nos pauvres corps. Qu'il nous guérisse de la jalousie, de l'orgueil, de la luxure, de nos désirs malsains de puissance et qu'il nous ouvre les yeux sur l'inanité des biens du monde.

DUNCAN

Écoutez-nous, Seigneur.

L'OFFICIER, *s'agenouillant.*

Écoutez-nous, Seigneur.

LE MOINE

Seigneur, écoutez-nous. Que la haine et la colère se dissipent comme la fumée dans le vent, que l'ordre humain renverse l'ordre naturel où sévissent la souffrance et l'esprit de destruction. Que l'amour et la paix soient délivrés de leurs chaînes et que soient enchaînées les forces négatives, que la joie resplendisse dans la lumière céleste, que la lumière nous inonde et que nous baignions en elle. Ainsi soit-il.

DUNCAN *et* L'OFFICIER

MONGE

Eu renovo o dom de cura que o Senhor nosso Deus te transmite por mim, seu indigno servo. Que Nosso Senhor cure nossas almas como ele cura as doenças de nossos pobres corpos. Que ele nos cure da inveja, do orgulho, da luxúria, de nossos desejos doentios de poder e que ele nos abra os olhos para a inanidade dos bens do mundo.

DUNCAN

Escutai-nos, Senhor.

OFICIAL, *ajoelhando-se.*

Escutai-nos, Senhor.

MONGE

Senhor, escutai-nos. Que a raiva e a cólera se dissipem como a fumaça no vento, que a ordem humana subverta a ordem natural na qual assolam o sofrimento e o espírito de destruição. Que o amor e a paz fiquem livres de suas correntes e que as forças negativas sejam acorrentadas, que a alegria resplandeça na luz celeste, que a luz nos inunde e que nos banhemos nela. Que assim seja.

DUNCAN *e* OFICIAL

Que assim seja.

MONGE, *a Duncan.*

E aqui está seu cetro, que eu benzo, com o qual você tocará os doentes.

*Duncan se levanta, seguido pelo oficial, enquanto o monge, por sua vez, se ajoelha diante de Duncan, que sobe os degraus e se instala em seu trono. O oficial se mantém de pé à esquerda de Duncan. Esta cena deve ser interpretada com solenidade.*

DUNCAN

Que façam entrar os doentes.

*O monge se levanta e se coloca à direita de Duncan.*

Ainsi soit-il.

LE MOINE, à Duncan.

Et voici ton sceptre, que je bénis, avec lequel tu toucheras les malades.

*Duncan se relève, suivi par l'officier, tandis que le moine à son tour s'agenouille devant Duncan, qui monte les marches du trône et s'installe sur son trône. L'officier se tient debout à la gauche de Duncan. Cette scène doit être jouée avec gravité.*

DUNCAN

Que l'on fasse entrer les malades.

*Le moine se relève et se tient à la droite de Duncan. Arrive le premier malade, par le fond à gauche. Il est voûté, marche péniblement, un bâton à la main. Il a un capuchon sur la tête et une cape. On voit sa figure, c'est un masque ravagé comme celui d'un lépreux.*

*Duncan, au premier malade :*

Approche-toi de moi. Approche-toi davantage. N'aie pas peur.

*Le malade s'approche et s'agenouille sur une des dernières marches du trône. Il est de dos au public.*

LE PREMIER MALADE

Grâce, Monseigneur. J'arrive de loin. J'habite un pays par-delà les océans. Après il y a le continent, après il y a sept pays que l'on traverse, après il y a de nouveau la mer, après il y a les montagnes. J'habite au pied de l'autre versant, dans la vallée sombre et humide.

L'humidité a rongé mes os, je suis plein d'écrouelles et de tumeurs et de pustules qui suintent de partout. Tout mon corps n'est qu'une plaie vive. Je pue. Mes enfants, ma femme me chassent. Sauvez-moi, Seigneur.

Guérissez-moi.

DUNCAN

Je te guérirai. Crois-moi. Espère. (*Il touche du sceptre*

*Chega o primeiro doente, pelo fundo à esquerda. Ele está arqueado, caminha com dificuldade, uma bengala na mão. Tem um capuz sobre a cabeça e uma capa. Vemos sua fisionomia, tem um semblante castigado como o de um leproso.*

*Duncan, ao primeiro doente:*

Aproxime-se de mim. Aproxime-se mais. Não tenha medo.

*O doente se aproxima e se ajoelha sobre um dos últimos degraus do trono. Ele está de costas para o público.*

PRIMEIRO DOENTE

Piedade, Monsenhor. Eu venho de longe. Eu moro em um país para além dos oceanos. Depois tem o continente, depois tem sete países para se atravessar, depois tem de novo o mar, depois tem as montanhas. Eu moro no pé da outra encosta, no vale sombrio e úmido. A umidade corroeu meus ossos, estou cheio de escrófulas e de tumores e de pústulas que vazam por todos os lados. Todo meu corpo todo não é mais que uma ferida aberta. Estou fedendo. Meus filhos e minha mulher me rejeitam. Salvai-me, Senhor. Curai-me.

DUNCAN

Eu te curarei. Creia em mim. Confie. (*Ele toca com o cetro a cabeça do doente.*) Pela graça de Nosso Senhor para com todos, pelo dom e pela força de que fui investido neste dia, eu o absolvo do crime que você cometeu e que maculou sua alma e seu corpo. Que sua alma seja pura como a água límpida, como o céu do primeiro dia da criação.

*O primeiro doente se endireita, vira-se para o público, se endireita todo, deixa cair no chão sua bengala, levanta as mãos ao céu.*

*Sua figura está sorridente e revigorada. Ele emite um*

*la tête du malade.* ) De par la grâce de Notre-Seigneur à tous, de par le don et par la force dont je suis investi en ce jour, je t'absous du crime que tu as commis et qui a souillé ton âme et ton corps. Que ton âme soit pure comme l'eau limpide, comme le ciel du premier jour de la création.

*Le premier malade se redresse, il se tourne vers le public, se redresse de toute sa hauteur, laisse tomber à terre son bâton, lève les mains au ciel.*

*Sa figure est souriante et fraîche. Il pousse un cri de joie et sort en courant par la gauche.*

*Entre le deuxième malade. Celui-ci entre par la droite et s'approche du trône.*

DUNCAN

Quel est ton mal ?

LE DEUXIÈME MALADE

Monseigneur, je ne peux vivre et je ne peux mourir. Je ne puis rester assis, je ne puis rester couché, ni debout sans bouger, ou courir. J'ai des brûlures et des démangeaisons depuis la tête jusqu'à la plante des pieds. Je ne puis souffrir la maison, ni la rue. L'univers est pour moi une prison ou un bain. Regarder le monde me fait mal. Je ne puis souffrir la lumière, je ne puis supporter les ténèbres, j'ai horreur des humains et j'ai peur dans la solitude. Je détourne ma vue des arbres et des moutons, des chiens ou de l'herbe, des étoiles ou des pierres. Je ne suis heureux à aucun moment. Je voudrais pouvoir pleurer, Monseigneur, et connaître la joie.

*En disant cela il s'est approché du trône, dont il a monté les marches.*

DUNCAN

Oublie que tu existes. Souviens-toi que tu es.

*Pause. D'après le jeu des épaules du malade que l'on*

*grito de alegria e sai correndo pela esquerda.*

*Entra o segundo doente. Este entra pela direita e se aproxima do trono.*

DUNCAN

Qual é seu mal?

SEGUNDO DOENTE

Monsenhor, não posso viver e não posso morrer. Eu não posso ficar sentado, eu não posso ficar deitado, nem de pé sem me mover, ou correr. Tenho queimações e comichões da cabeça até a planta dos pés. Eu não posso suportar a casa, nem a rua. O universo é para mim uma prisão ou um cárcere. Olhar para o mundo me dói. Eu não posso suportar a luz, eu não posso suportar as trevas, tenho horror aos humanos e tenho medo na solidão. Eu desvio meu olhar das árvores e das ovelhas, dos cachorros ou da relva, das estrelas ou das pedras. Eu não sou feliz em momento nenhum. Eu gostaria de poder chorar, Monsenhor, e conhecer a alegria.

*Enquanto dizia isso, ele se aproximou do trono, cujos degraus subiu.*

DUNCAN

Esqueça que você existe. Lembre-se de que você é.

*Pausa. Depois do jogo de ombros do doente que se vê de costas, sente-se a impossibilidade que ele tem de seguir este conselho.*

Eu te ordeno. Obedeça.

*O segundo doente, que estava tenso, passa, pelo jogo das costas e dos ombros, a impressão de que se descontraí e se acalma. Lentamente ele se levanta, estende os braços para o lado, vira-se e o público pode ver o rosto tenso se descontraí e se iluminar.*

*Depois o vemos partir em direção à esquerda com um passo de animação, quase dançando.*

OFICIAL

*voit de dos, on sent l'impossibilité que celui-ci a de suivre ce conseil.*

Je te l'ordonne. Obéis.

*Le deuxième malade, qui était crispé, donne, par le jeu du dos et des épaules, l'impression qu'il se détend et se calme. Lentement il se lève, tend les bras de côté, se retourne et le public peut voir le visage crispé se détendre et s'illuminer.*

*Puis on le voit partir vers la gauche d'un pas d'allégresse, presque dansant.*

L'OFFICIER

Au suivant !

*Un troisième malade s'approche du souverain qui le guérit, de la même façon.*

*Ceci, de plus en plus vite on voit un quatrième, un cinquième, un sixième... un dixième, un onzième malade entrer par la droite, sortir par la gauche, sortir par le fond à droite, venir par le fond à droite, sortir par la gauche après s'être fait toucher par le sceptre de Duncan.*

*Chaque arrivée de chaque malade est précédée par l'annonce : « Au suivant ! » dite par l'officier.*

*Certains malades peuvent arriver soit avec des béquilles, soit dans des fauteuils à roulettes, accompagnés ou non.*

*Ce qui est indiqué ci-dessus doit, vers la deuxième moitié de la série de ces mouvements, être bien réglé, soutenu par une musique s'accélégrant de plus en plus.*

*Pendant ce temps, le moine s'est laissé tomber lentement, progressivement, plutôt assis par terre qu'à genoux, comme pour se ramasser.*

*Après le onzième malade, le mouvement s'est ralenti, en même temps que la musique s'éloigne.*

*Un avant-dernier et un dernier malade entrent, l'un par*

Próximo!

*Um terceiro doente se aproxima do soberano e ele o cura, da mesma forma.*

*Isso acontece cada vez mais rápido, vemos um quarto, um quinto, um sexto... um décimo, um décimo primeiro doente entrar pela direita, sair pela esquerda, sair pelo fundo à direita, vir pelo fundo à direita, sair pela esquerda depois de ter sido tocado pelo cetro de Duncan.*

*Cada chegada de cada doente é precedida pelo anúncio: "Próximo!", dito pelo oficial.*

*Alguns doentes podem chegar seja com muletas, seja em cadeiras de rodas, acompanhados ou não.*

*O que é indicado aqui acima deve, a partir da segunda metade da série desses movimentos, ser bem regrado, amparado por uma música que se acelera cada vez mais.*

*Durante este tempo, o monge se deixou cair lentamente, progressivamente, mais sentado no chão do que de joelhos, como para se concentrar.*

*Após o décimo primeiro doente, o movimento desacelera, ao mesmo tempo em que a música fica mais longe.*

*Um penúltimo e um último doentes entram, um pela esquerda, outro pela direita. Estes também usam longas capas e capuzes que lhes escondem os rostos.*

*O oficial que repetiu "Próximo!" não vê o último doente, que chega por suas costas.*

*Bruscamente, a música cessa. No mesmo momento, o monge tira seu capuz ou sua máscara e vemos a cabeça de Banco, que saca um longo punhal.*

DUNCAN, a Banco.

Você?

*No mesmo momento, também se revelando, Lady*

la gauche, l'autre par la droite. Ceux-là aussi portent de longues pèlerines et des capuchons qui leur cachent le visage.

L'officier qui a répété « Au suivant ! » ne voit pas le dernier malade, qui arrive dans son dos.

Brusquement, la musique se tait. Au même moment, le moine enlève son capuchon ou son masque et on voit la tête de Banco, qui sort un long poignard.

DUNCAN, à Banco.

Toi ?

Au même moment, se dévoilant aussitôt, Lady Duncan poignarde dans le dos l'officier, qui tombe.

À Lady Duncan, qui poignarde :

Vous, Madame ?

L'avant-dernier mendiant – ou Macbett – sort également un poignard.

Assassins !

BANCO, à Duncan.

Assassin !

MACBETT, à Duncan.

Assassin !

LADY DUNCAN, à Duncan.

Assassin !

Duncan échappe à Banco, il rencontre Macbett sur sa route, se dirige vers la sortie de gauche et là Lady Duncan lui barre la route, les deux bras tendus, dont l'un tient le poignard.

Lady Duncan, à Duncan :

Assassin !

DUNCAN, à Lady Duncan.

Assassine !

*Il court à gauche, rencontre Macbett.*

MACBETT

Assassin !

*Duncan apunhala nas costas o oficial, que cai.*

*À Lady Duncan, que apunhala:*

A senhora, Madame?

*O penúltimo pedinte – ou Macbett – saca igualmente um punhal.*

Assassinos!

BANCO, a Duncan.

Assassino!

MACBETT, a Duncan.

Assassino!

LADY DUNCAN, a Duncan.

Assassino!

*Duncan escapa de Banco, ele encontra Macbett no caminho, dirige-se para a saída da esquerda e lá Lady Duncan lhe barra o caminho, com os dois braços estendidos, com um deles segurando o punhal.*

*Lady Duncan, a Duncan:*

Assassino!

DUNCAN, à Lady Duncan.

Assassina!

*Ele corre para a esquerda, encontra Macbett.*

MACBETT

Assassino!

DUNCAN

Assassino!

*Ele corre para a direita, Banco o intercepta.*

BANCO, a Duncan.

Assassino!

DUNCAN, a Banco.

Assassino!

*Duncan se retira de costas em direção ao trono, os três outros o cercam avançando lentamente e estreitando o círculo.*

DUNCAN, aos três outros.

DUNCAN

Assassin !

*Il court vers la droite, Banco l'intercepte.*

BANCO, à Duncan.

Assassin !

DUNCAN, à Banco.

Assassin !

*Duncan se retire à reculons en direction du trône, les trois autres l'entourent en avançant lentement et resserrant le cercle.*

DUNCAN, aux trois autres.

Assassins !

LES TROIS, à Duncan.

Assassin !

*Lorsque Duncan arrive près de la première marche du trône, Lady Duncan arrache le manteau de Duncan.*

*Duncan monte les marches à reculons, essayant de couvrir son corps de ses bras, car il se sent comme nu et désarmé sans le manteau.*

*Il ne monte que quelques marches, car les autres le suivent, son sceptre tombe d'un côté, sa couronne de l'autre, Macbett le tire et le fait tomber.*

DUNCAN

Assassins !

*Il roule à terre. Banco lui donne le premier coup de couteau en criant.*

BANCO

Assassin !

*MACBETT, lui donne le deuxième coup de couteau, criant.*

Assassin !

*LADY DUNCAN, lui donne le troisième coup de couteau en criant.*

Assassin !

Assassinos!

OS TRÊS, à Duncan.

Assassino!

*Quando Duncan chega perto do primeiro degrau do trono, Lady Duncan arranca o manto de Duncan.*

*Duncan sobe os degraus de costas, tentando cobrir seu corpo com os braços, pois ele sente como nu e desarmado sem o manto.*

*Ele sobe apenas alguns degraus, pois os outros o seguem, seu cetro cai de um lado, sua coroa de outro, Macbett o empurra e o faz cair.*

DUNCAN

Assassinos!

*Cai no chão. Banco lhe dá o primeiro golpe de faca gritando.*

BANCO

Assassino!

*MACBETT, lhe dá o segundo golpe de faca, gritando.*

Assassino!

*LADY DUNCAN, lhe dá o terceiro golpe de faca enquanto grita.*

Assassino!

*Os três se levantam, ainda cercando Duncan.*

DUNCAN

*Assassinos! (Mais fraco.) Assassinos! (Bem fraco.)*

Assassinos!

*Os três personagens se afastam uns dos outros. Lady Duncan fica perto do corpo, que ela contempla.*

LADY DUNCAN

*Apesar de tudo, era meu marido. Morto, ele parece meu pai. Eu não gostava do meu pai.*

*Escuridão no palco.*

*Uma sala do palácio. Escutamos ao longe a multidão gritar: "Viva Macbett! Viva a noiva! Viva Macbett!"*

*Les trois se relèvent, entourent toujours Duncan.*

DUNCAN

Assassins ! ( *Moins fort.* ) Assassins ! ( *Faiblement.* )

Assassins !

*Les trois personnages s'écartent les uns des autres.*

*Lady Duncan reste près du corps, qu'elle contemple.*

LADY DUNCAN

C'était tout de même mon mari. Mort, il ressemble à mon père. Je n'aimais pas mon père.

*Obscurité sur le plateau.*

*Une salle du palais. On entend dans le lointain la foule crier : « Vive Macbett ! Vive la fiancée ! Vive Macbett !*

*Vive la fiancée ! »*

*Par le fond entrent, d'un côté un serviteur, de l'autre côté un second, qui se rejoignent au centre du plateau sur le devant de la scène. Les serviteurs peuvent être joués par deux hommes, par une femme ou un homme, éventuellement par deux femmes.*

LES DEUX SERVITEURS, *se regardant.*

Les voilà !

*Ils vont se cacher dans le fond, tandis que par la gauche apparaît la veuve de Duncan, qui sera Lady Macbett, suivie de Macbett. Ils n'ont pas encore les attributs des souverains.*

*On entend plus fort les « Hourra ! » et les cris de « Vive Macbett et sa dame », proférés par la foule.*

*Ils vont jusqu'à la sortie gauche du plateau.*

MACBETT

Madame...

LA VEUVE DE DUNCAN

Je vous remercie de m'avoir accompagnée jusqu'à mes appartements. Je vais me reposer à présent. Après tant de labeur et tant de fatigue.

MACBETT

*Viva a noiva!"*

*Pelo fundo entram, de um lado um criado, de outro lado um segundo, que se encontram no centro do palco, na frente da cena. Os criados podem ser interpretados por dois homens, por uma mulher e um homem, eventualmente por duas mulheres.*

OS DOIS CRIADOS, *olhando-se.*

Aqui estão eles!

*Eles vão se esconder no fundo, enquanto pela esquerda aparece a viúva de Duncan, que será Lady Macbett, seguida de Macbett. Eles não têm ainda os atributos de soberanos.*

*Escutam-se mais fortes os "Hurras!" e os gritos de "Viva Macbett e sua dama", proferidos pela multidão. Eles vão até a saída esquerda do palco.*

MACBETT

Madame...

A VIÚVA DE DUNCAN

Eu agradeço por ter me acompanhado até meus aposentos. Vou descansar agora. Depois de tanto trabalho e de tanta fadiga.

MACBETT

Descanse, Madame, você bem merece. Eu virei buscá-la amanhã às dez horas para a cerimônia do casamento. A entronização acontecerá ao meio-dia. À tarde, às cinco horas, será o festejo, a verdadeira boda. Nossa boda.

A VIÚVA DE DUNCAN, *dando sua mão a Macbett para ser beijada.*

Até amanhã então, Macbett.

*Ela sai. Macbett atravessa o palco para sair à direita.*

*Escutam-se ainda alguns hurras.*

*Os dois criados que estavam escondidos reaparecem no meio do palco, na frente da cena.*

PRIMEIRO CRIADO

Reposez-vous, Madame, vous le méritez bien. Je viendrai vous chercher demain à dix heures pour la cérémonie du mariage. L'intronisation aura lieu à midi. Après midi, à cinq heures, ce sera le festin, la véritable noce. Notre noce.

LA VEUVE DE DUNCAN, *donnant sa main à baiser à Macbett.*

À demain donc, Macbett.

*Elle sort. Macbett traverse le plateau pour sortir à droite. On entend encore quelques hourra.*

*Les deux servitudes qui s'étaient cachés réapparaissent de nouveau au milieu du plateau, sur le devant de la scène.*

PREMIER SERVITEUR

Tout est préparé pour la cérémonie et pour le festin.

DEUXIÈME SERVITEUR

Il y aura des vins d'Italie et de Samos.

PREMIER SERVITEUR

On n'arrête pas d'apporter des dizaines de bouteilles de bière.

DEUXIÈME SERVITEUR

Et de gin.

PREMIER SERVITEUR

Des boeufs.

DEUXIÈME SERVITEUR

Des troupeaux de cerfs.

PREMIER SERVITEUR

Et des chevreuils, que l'on va embrocher.

DEUXIÈME SERVITEUR

Ils ont été chassés en France, dans la forêt des Ardennes.

PREMIER SERVITEUR

Au péril de leur vie, des pêcheurs ont pris des requins, dont on mangera les ailerons.

Tudo está preparado para a cerimônia e para o festejo.

SEGUNDO CRIADO

Vai ter vinhos da Itália e de Samos.

PRIMEIRO CRIADO

Não param de trazer dezenas de garrafas de cerveja.

SEGUNDO CRIADO

E de gim.

PRIMEIRO CRIADO

Bois.

SEGUNDO CRIADO

Bandos de cervos.

PRIMEIRO CRIADO

E cabritos, que nós vamos espetar.

SEGUNDO CRIADO

Eles foram caçados na França, na floresta das Ardenas.

PRIMEIRO CRIADO

Colocando em perigo suas vidas, os pescadores pegaram tubarões, dos quais nós comeremos as barbatanas.

SEGUNDO CRIADO

Para as saladas e os pratos frios teremos o óleo de uma baleia, que conseguiram arrancar das ondas.

PRIMEIRO CRIADO

Vai ter pastis de Marselha.

SEGUNDO CRIADO

Vodka de Oural.

PRIMEIRO CRIADO

Vai ter uma omelete gigante, de cento e trinta mil ovos.

SEGUNDO CRIADO

Mandaram trazer crepes da China.

PRIMEIRO CRIADO

E da África mandaram trazer melões espanhóis.

SEGUNDO CRIADO

Uma festa como jamais se viu.

## DEUXIÈME SERVITEUR

Pour les salades et les mets froids il y aura l'huile d'une baleine, que l'on a réussi à arracher aux flots.

## PREMIER SERVITEUR

Il y aura du pastis de Marseille.

## DEUXIÈME SERVITEUR

De la vodka de l'Oural.

## PREMIER SERVITEUR

Il y aura une omelette géante, de cent trente mille oeufs.

## DEUXIÈME SERVITEUR

On a fait venir des crêpes de Chine.

## PREMIER SERVITEUR

Et d'Afrique on a fait venir des melons d'Espagne.

## DEUXIÈME SERVITEUR

Une fête comme on n'en a jamais vu.

## PREMIER SERVITEUR

Et de la pâtisserie viennoise.

## DEUXIÈME SERVITEUR

Le vin coulera comme des ruisseaux dans les rues.

## PREMIER SERVITEUR

Tandis que l'on écouterait une dizaine d'orchestres tziganes.

## DEUXIÈME SERVITEUR

Ce sera mieux qu'à Noël.

## PREMIER SERVITEUR

Mille fois mieux.

## DEUXIÈME SERVITEUR

Chaque habitant aura deux cent quarante-sept boudins.

## PREMIER SERVITEUR

Et un tonneau de moutarde.

## DEUXIÈME SERVITEUR

Et des saucisses de Francfort.

## PREMIER SERVITEUR

Et de la choucroute.

## PRIMEIRO CRIADO

E confeitaria vienense.

## SEGUNDO CRIADO

O vinho correrá como regatos nas ruas.

## PRIMEIRO CRIADO

Enquanto se ouvirá uma dezena de orquestras ciganas.

## SEGUNDO CRIADO

Isso vai ser melhor do que no Natal.

## PRIMEIRO CRIADO

Mil vezes melhor.

## SEGUNDO CRIADO

Cada habitante terá duzentos e quarenta e sete chouriços.

## PRIMEIRO CRIADO

E um tonel de mostarda.

## SEGUNDO CRIADO

E linguiças de Frankfurt.

## PRIMEIRO CRIADO

E chucrute.

## SEGUNDO CRIADO

E mais cerveja.

## PRIMEIRO CRIADO

E mais vinho.

## SEGUNDO CRIADO

E mais gim.

## PRIMEIRO CRIADO

Eu já estou bêbado, só de pensar nisso.

## SEGUNDO CRIADO

Só de pensar nisso, eu sinto minha pança explodir.

## PRIMEIRO CRIADO

E meu fígado que se dilata.

*Eles se abraçam pelo pescoço e saem os dois*

*cambaleando como se estivessem bêbados e gritando:*

## OS DOIS CRIADOS

DEUXIÈME SERVITEUR

Et encore de la bière.

PREMIER SERVITEUR

Et encore du vin.

DEUXIÈME SERVITEUR

Et encore du gin.

PREMIER SERVITEUR

Je suis déjà ivre, rien qu'à y penser.

DEUXIÈME SERVITEUR

Rien qu'à y penser, je sens ma panse qui éclate.

PREMIER SERVITEUR

Et mon foie qui se dilate.

*Ils se prennent par le cou et sortent tous les deux en titubant comme s'ils étaient ivres et criant :*

LES DEUX SERVITEURS

Vive Macbett et vive sa Dame !

*Banco entre en scène par la droite.*

*Il avance jusqu'au milieu de la scène et s'arrête, face au public. Il semble réfléchir quelques instants.*

*Par le fond, un peu à gauche, apparaît Macbett.*

MACBETT

Tiens, voici Banco. Que vient-il faire ici, tout seul ?

Cachons-nous. Écoutons ce qu'il va dire.

*Il fait le geste de tirer des rideaux invisibles.*

BANCO

Ainsi donc Macbett sera roi. Baron de Candor, baron de Glamiss, puis souverain, dès demain. Une à une les prédictions des sorcières se sont réalisées dans l'ordre annoncé. Elles n'avaient pas prédit l'assassinat de Duncan auquel j'ai apporté ma contribution. Mais comment Macbett serait-il devenu le chef de cet État sans que Duncan meure ou sans qu'il abdique en faveur de Macbett, ce qui était impossible constitutionnellement ? Un trône se prend par la force.

Viva Macbett e viva sua Dama!

*Banco entra em cena pela direita.*

*Ele avança até o meio da cena e para, de frente para o público. Ele parece refletir por alguns instantes.*

*Pelo fundo, um pouco à esquerda, aparece Macbett.*

MACBETT

Olha, Banco está aí. O que ele veio fazer aqui sozinho?

Vou me esconder e escutar o que ele vai dizer.

*Ele faz o gesto de puxar cortinas invisíveis.*

BANCO

Assim então Macbett será rei. Barão de Candor, barão de Glamiss, depois soberano, a partir de amanhã. Uma a uma as profecias das feiticeiras aconteceram na ordem anunciada. Elas não tinham previsto o assassinato de Duncan para o qual eu dei minha contribuição. Mas como Macbett teria se tornado o chefe deste Estado sem que Duncan morresse ou sem que ele abdicasse em favor de Macbett, o que seria impossível constitucionalmente? Um trono se toma pela força. O que mais não foi dito é que Lady Duncan se tornaria Lady Macbett. Assim, Macbett tem tudo. Eu não tenho nada. Que carreira extraordinária: a riqueza, a glória, o poder, a mulher!... Ele está realizado. Eu golpeei Duncan, eu queria fazê-lo. Mas em que isso pode me adiantar em minha realização pessoal? É verdade, Macbett me fez promessas. Ele me disse que eu serei seu vizir. Mas será que ele cumpre o que promete? Tenho dúvidas. Não havia ele prometido fidelidade a Duncan? Ele o mata. Digamos que eu agi como ele. Eu não posso negá-lo. Eu não posso esquecer. Eu tenho remorso. E eu não tenho o sucesso e a glória de Macbett para sufocá-lo. Eu não serei nem arquiduque, nem rei, declararam as feiticeiras. Mas elas previram que eu serei o ancestral de toda uma linhagem de príncipes, de

Ce qui non plus n'a pas été dit, c'est que Lady Duncan deviendrait Lady Macbett. Ainsi Macbett a tout. Je n'ai rien. Quelle carrière extraordinaire : la richesse, la gloire, le pouvoir, la femme !... Il est comblé. J'ai frappé Duncan, je lui en voulais. En quoi cela peut-il m'avancer dans ma réussite personnelle ? C'est vrai, Macbett m'a fait des promesses. Il m'a dit que je serai son vizir. Mais est-ce qu'il tient ce qu'il promet ? J'en doute. N'avait-il pas promis fidélité à Duncan ? Il le tue. On va dire que j'ai agi comme lui. Je ne puis le nier. Je ne puis oublier. J'ai des remords. Et je n'ai pas le succès et la gloire de Macbett pour les étouffer. Je ne serai ni archiduc, ni roi, ont déclaré les sorcières. Mais elles m'ont prédit que je serai l'ancêtre de toute une lignée de princes, de rois, de présidents de république, de dictateurs. J'ai cette consolation. Elles l'ont prophétisé, oui, elles l'ont prophétisé. Elles ont donné des preuves de leur clairvoyance. Je n'avais ni désir ni ambition, sauf celle de servir mon suzerain, autrefois, avant que je ne rencontre les sorcières. Et maintenant, je brûle d'envie et de jalousie. Elles ont levé le couvercle de la boîte aux ambitions. Me voici emporté, mené par une force dont je ne suis pas maître, assoiffé, avide, insatiable. Je serai le père de dizaines de souverains. C'est déjà ça. Mais je n'ai encore ni filles ni fils. Et je ne suis pas marié. Qui épouserai-je ? La suivante de Lady Macbett me plairait assez. Je vais de ce pas la demander en mariage. Elle est un peu sorcière, c'est tant mieux. Elle saura prévoir les désastres qui nous menaceraient et qu'ainsi nous pourrions éviter. Et une fois marié, une fois père, une fois vizir, je m'arrangerai pour empêcher Macbett de régner comme bon lui plaira, je serai son Éminence grise. Et qui sait, les sorcières pourraient reconsidérer leur prédiction ? Peut-

reis, de presidentes da república, de ditadores. Esse é meu consolo. Elas profetizaram isso, sim, elas profetizaram. Elas deram provas de sua clarividência. Eu não tinha nem desejo e nem ambição, salvo o de servir meu suserano, em outro tempo, antes de encontrar as feiticeiras. E agora, estou queimando de ciúmes e de inveja. Elas tiraram a tampa da caixa das ambições. Estou aqui encolerizado, guiado por uma força da qual não sou senhor, sedento, ávido, insaciável. Eu serei o pai de dezenas de soberanos. Já é algo. Mas ainda não tenho filhas e nem filhos. E não sou casado. Quem esposarei eu? A aia de Lady Macbett me aprazeria bastante. Vou agora mesmo pedi-la em casamento. Ela é um pouco feiticeira, tanto melhor. Ela saberá prever os desastres que nos ameaçariam e que, assim, nós poderíamos evitar. E, uma vez casado, uma vez pai, uma vez vizir, eu darei um jeito de impedir Macbett de reinar como ele bem entender, serei sua Eminência parda. E quem sabe as feiticeiras poderiam reconsiderar sua previsão? Talvez poderia eu de alguma maneira reinar soberanamente enquanto vivo?

*Ele sai à direita.*

MACBETT, *vindo para a frente da cena.*

Eu ouvi tudo, traidor. É assim que você quer me recompensar pela promessa que fiz de te dar o posto de vizir do principado? Eu não sabia que minha mulher e sua aia lhe haviam previsto que ele seria o pai de uma horda de reis. É estranho que elas não tenham me dito nada. É inquietante que elas me tenham escondido isso. Quem queria elas enrolar? Banco ou eu? Com qual objetivo? Banco, pai de uma linhagem de reis! Eu teria então matado Duncan, meu senhor, pela glória da raça dele? Fui tomado por uma maquinação sinistra. Ah! isso não vai acontecer desse jeito! Vamos ver se a minha

être pourrai-je tout de même régner souverainement de mon vivant ?

*Il sort à droite.*

MACBETT, *venant sur le devant de la scène.*

J'ai tout entendu, traître. C'est ainsi que tu veux me récompenser de la promesse que je t'ai faite de te donner le rang de vizir de la principauté ? Je ne savais pas que ma femme et sa suivante lui avaient prédit qu'il serait le père d'une foule de rois. C'est bizarre, qu'elles ne m'en aient rien dit. C'est inquiétant, qu'elles l'aient caché. De qui ont-elles voulu se jouer ? De Banco ou de moi ? Dans quel but ? Banco, père d'une lignée de rois ! J'aurai donc tué Duncan, mon seigneur, pour la gloire de sa race ? Je suis pris dans une machination sinistre. Ah ! ça ne se passera pas de la sorte ! Nous verrons bien si ma liberté et mon initiative peuvent déjouer les pièges de la destinée que le diable m'assigne ! Détruisons dans le germe la postérité de Banco, c'est-à-dire Banco lui-même. (*Il se dirige vers la droite. Il appelle :*) Banco ! Banco !

VOIX DE BANCO

J'arrive, Macbett, me voici !

*Banco apparaît.*

BANCO

Que me veux-tu, Macbett ?

MACBETT

Lâche, c'est donc ainsi que tu voulais me récompenser des bienfaits que j'avais l'intention de t'accorder ?

*Il enfonce le poignard dans le coeur de Banco.*

BANCO, *s'affalant.*

Ah ! mon Dieu ! Pardonnez-moi !

MACBETT

Où sont donc tous ces rois ? Ils vont pourrir avec toi et dans toi ! J'ai anéanti leur avenir. Ils gèlent déjà dans ta

liberdade e minha iniciativa podem desenrolar as armadilhas do destino que o diabo me designa! Vamos destruir pela raiz a posteridade de Banco, quer dizer,

Banco ele mesmo. (*Ele se dirige para a direita.*

*Chama:)* Banco! Banco!

VOZ DE BANCO

Estou chegando, Macbett, estou aqui!

*Banco aparece.*

BANCO

O que você quer, Macbett?

MACBETT

Covarde, é então assim que você queria me recompensar as benfeitorias que eu tinha a intenção de te conceder?

*Ele enfia o punhal no coração de Banco.*

BANCO, *desfalecendo.*

Ah! meu Deus! Perdoai-me!

MACBETT

Onde estão pois todos esses reis? Eles vão apodrecer com você e em você! Eu aniquilei o futuro deles. Eles já congelam em sua semente. Amanhã, serei coroado!

\*

*Ele sai.*

*Preto.*

*Ouvem-se os gritos:*

“Viva Macbett! Viva Lady Macbett! Viva nosso soberano bem-amado! Viva a noiva!”

*Pela esquerda entram Macbett e Lady Macbett. Eles estão com vestimentas de soberanos. Usam coroa e manto púrpura.*

*Macbett está com seu cetro na mão. Ele para no meio do palco e, enquanto se ouvem os mesmos gritos entusiasmados da multidão e que se ouvem os sinos que*

semence. Demain, je serai couronné !

\*

*Il sort.*

*Un noir.*

*On entend les cris :*

« Vive Macbett ! Vive Lady Macbett ! Vive notre souverain bien-aimé ! Vive la mariée ! »

*Par la gauche entrent Macbett et Lady Macbett. Ils sont en costumes de souverains. Ils portent couronne et manteau de pourpre.*

*Macbett a son sceptre dans la main. Il s'arrête au milieu du plateau et, tandis que l'on entend les mêmes cris enthousiastes de la foule et que l'on entend carillonner les cloches qui sonnent joyeusement, Macbett et Lady Macbett, dos au public, saluent la foule imaginaire, après être entrés majestueusement. Ils saluent à droite, ils saluent à gauche.*

*On entend la foule :*

« Hourra ! Vive l'archiduc ! Vive l'archiduchesse ! »  
*Macbett et Lady Macbett se retournent et saluent le public de la salle, en faisant des signes de la main et en envoyant des baisers. Puis Macbett et Lady Macbett se font face.*

MACBETT

Nous en reparlerons, Madame, de cette histoire.

LADY MACBETT, *parfaitement calme.*

Je t'expliquerai, mon chéri.

MACBETT

J'ai annulé l'accomplissement futur de votre prédiction. Je l'ai tué dans l'oeuf. Vous n'êtes pas la plus forte. J'ai tout appris et j'ai tout évité.

LADY MACBETT

Je ne voulais rien te cacher, mon amour. Je t'expliquerai, je te dis. Mais pas devant tout ce monde.

*soam alegremente, Macbett e Lady Macbett, de costas para o público, cumprimentam a multidão imaginária, depois de terem entrado majestosamente. Eles cumprimentam à direita, eles cumprimentam à esquerda.*

*Escuta-se a multidão:*

“Hurra! Viva o arquiduque! Viva a arquiduquesa!”

*Macbett e Lady Macbett se viram e cumprimentam o público da sala, acenando com a mão e enviando beijos. Depois Macbett e Lady Macbett ficam de frente um para o outro.*

MACBETT

Nós voltaremos a falar, Madame, sobre essa história.

LADY MACBETT, *perfeitamente calma.*

Eu te explicarei, meu querido.

MACBETT

Eu impedi a realização futura de sua predição. Eu o matei no embrião. Você não é a mais forte. Fiquei sabendo de tudo e evitei tudo.

LADY MACBETT

Eu não queria esconder nada de você, meu amor. Eu te explicarei, estou dizendo. Mas não na frente de todo mundo.

MACBETT

Nós voltaremos a falar.

*Macbett pega de novo a mão de Lady Macbett e, sorrindo à multidão imaginária, eles saem pela direita, enquanto as aclamações continuam.*

*Cena vazia, alguns instantes. Entram Lady Macbett, com a mesma vestimenta, acompanhada da aia.*

AIA

Você estava muito bonita de recém-casada. E aquela multidão que aplaudia! E sua graça! E sua majestade! E ele também tinha uma bela aparência. Rejuvenescido.

MACBETT

Nous en reparlerons.

*Macbett reprend la main de Lady Macbett et, souriant à la foule imaginaire, ils sortent par la droite, tandis que les acclamations continuent.*

*Scène vide, quelques instants. Entrent Lady Macbett, dans le même costume, accompagnée de la suivante.*

LA SUIVANTE

Vous étiez très belle en jeune mariée. Et cette foule qui applaudissait ! Et votre grâce ! Et votre majesté ! Et lui aussi avait une très belle allure. Tout rajeuni. C'était un beau couple.

LADY MACBETT

Il dort maintenant. Après l'église il a bu. Il a trop bu. Et il a encore le grand banquet de noces, pour cette nuit.

Profitons de son sommeil. Dépêche-toi.

LA SUIVANTE

Tout de suite.

*Elle prend la valise à droite dans la coulisse, elle l'apporte sur scène.*

LADY MACBETT

Aux chiens, cette couronne sacrée et bénite ! ( *Elle jette la couronne. Elle enlève le collier avec une croix qui était sur sa poitrine.* ) Elle m'a brûlée, cette croix ! J'ai une blessure sur ma poitrine. Mais je l'ai chargée de maléficaes. ( *Pendant ce temps la suivante ouvre la valise et sort les vieux effets des sorcières et l'habille.* )

Le combat de deux puissances, celle d'en haut et celle d'en bas, se livre dans la croix. Quelle sera la plus forte ? Quel champ de bataille, si réduit, mais dans lequel se condense la guerre universelle ! Aide-moi ! Dégrafe ma robe blanche, symbole d'une dérisoire virginité. Enlève-la vite, celle-là aussi me brûle. Et je crache l'hostie qui s'est heureusement arrêtée dans ma gorge ! Elle était

Era um belo casal.

LADY MACBETT

Ele está dormindo agora. Depois da igreja ele bebeu.

Ele bebeu demais. E há ainda o grande banquete de núpcias, nesta noite. Vamos aproveitar o sono dele.

Apresse-se.

AIA

Agora mesmo.

*Ela pega a mala à direita na coxia, a traz para a cena.*

LADY MACBETT

Aos cachorros, esta coroa sagrada e benzida! (*Ela joga a coroa. Tira o colar com uma cruz que estava em seu peito.*) Ela me queimou, esta cruz! Tenho uma ferida em meu peito. Mas eu a carreguei de feitiços. (*Durante este tempo a aia abre a mala e tira os velhos artificios de feiticeiras e a veste.*) O combate de duas forças, uma das trevas e uma da luz, se entregam na cruz. Qual será a mais forte? Que campo de batalha, tão reduzido, mas no qual se condensa a guerra universal! Ajude-me! Desabote meu vestido branco, símbolo de uma irrisória virgindade. Tire-o rápido, ele também me queima. E cuspo a hóstia que felizmente parou em minha garganta! Ela era espinho e brasa. Dê-me a cabaça, cheia de vodca condimentada e enfeitada. Este álcool a 90° é para mim como a água mais fresca. Duas vezes estive perto de desmaiar diante dos ícones que apareciam à minha vista e ao meu toque. Mas me segurei. Eu beijei um, eca! Como foi nojento! (*Durante todo este tempo a aia a desveste.*) Estou ouvindo um barulho, apresse-se.

AIA

Agora mesmo, minha cara, agora mesmo.

LADY MACBETT ou PRIMEIRA FEITICEIRA

Vamos, vamos, vamos! Quero de volta meus farrapos!

épine et braise. Donne-moi la gourde, pleine de vodka épicée et ensorcelée. Cet alcool de 90° est pour moi comme l'eau la plus fraîche. Deux fois j'ai failli m'évanouir devant les icônes qu'on présentait à ma vue et à mon toucher. Mais j'ai tenu bon. J'en ai baisé une, pouah ! Que c'était dégoûtant ! ( *Pendant tout ce temps la suivante la déshabille.* ) J'entends du bruit, dépêche-toi.

LA SUIVANTE

Tout de suite, ma chère, tout de suite.

LADY MACBETT Ou PREMIÈRE SORCIÈRE

Allez, allez, allez ! Que je retrouve mes frusques ! ( *Elle n'a plus sur elle qu'une sorte de chemise sale.* ) Et ma vieille robe pouilleuse. Et mon tablier avec ses vomissures. Et mes brodequins crottés, vite ! Enlève cette perruque ! Que je retrouve mes cheveux gris et sales ! Et redonne-moi mon menton ! Reprends mes dents ! Refais mon nez pointu comme il l'était, et mon bâton ferré au bout empoisonné.

*La suivante prend le bâton d'un des pèlerins qui se trouvait sur le plateau.*

*À mesure que la première sorcière ou Lady Macbett annonce « Aide-moi ! Dégrafe ma robe blanche ! » etc.,*

*la suivante fait ce que lui dit la première sorcière.*

*Comme il sera indiqué dans le texte, elle lui met sa vieille robe pouilleuse, son tablier avec les vomissures, ses vieux cheveux sales, lui enlève les dents et montre le dentier, lui met le nez pointu, etc.*

PREMIÈRE SORCIÈRE

Dépêche-toi ! Plus vite !

DEUXIÈME SORCIÈRE

Tout de suite, tout de suite, ma chère.

PREMIÈRE SORCIÈRE

On nous attend ailleurs.

(*Ela veste apenas uma espécie de camisa suja.*) E meu velho vestido piolhento. E meu avental com seus vômitos. E meus coturnos enlameados, rápido! Tire esta peruca! Quero de volta meus cabelos grisalhos e sujos! E me dê meu queixo! Retire meus dentes! Refaça meu nariz pontudo como ele era, e minha bengala de ferro com a ponteira envenenada.

*A aia pega a bengala de um dos peregrinos que se encontravam no palco.*

*Na medida em que a primeira feiticeira ou Lady Macbett anuncia: “Ajude-me! Desabote meu vestido branco!” etc., a aia faz o que lhe a diz a primeira feiticeira.*

*Como será indicado no texto, ela lhe coloca seu vestido piolhento, seu avental com os vômitos, seus velhos cabelos sujos, tira-lhe os dentes e mostra a dentadura, coloca-lhe o nariz pontudo, etc.*

PRIMEIRA FEITICEIRA

Apreste-se! Mais rápido!

SEGUNDA FEITICEIRA

Agora mesmo, agora mesmo, minha cara.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Nos aguardam em outro lugar.

*A segunda feiticeira tira um longo e velho xale da mala. Ela o coloca de uma só vez, ao mesmo tempo que uma peruca grisalha e suja.*

*As duas feiticeiras são arqueadas e zombeteiras.*

Me sinto bem melhor com minhas roupas.

SEGUNDA FEITICEIRA

Hi, hi, hi, hi!

*Ela fecha a mala. As duas montam na mala.*

PRIMEIRA FEITICEIRA

A gente não tem mais nada a fazer aqui.

SEGUNDA FEITICEIRA

*La deuxième sorcière sort un long et vieux châle de la valise. Elle le met sur elle d'un seul coup, en même temps qu'une perruque grise et sale.*

*Les deux sorcières sont voûtées et ricanantes.*

Je me sens bien mieux dans mes vêtements.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Hi, hi, hi, hi !

*Elle ferme la valise. Toutes deux se mettent califourchon sur la valise.*

PREMIÈRE SORCIÈRE

On n'a plus rien à faire ici.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Nous nous sommes bien tirées d'affaire.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Nous avons tout arrangé, nous avons tout embrouillé.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Hi, hi, hi, hi ! Macbett ne s'en tirera pas.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Le patron va être content.

DEUXIÈME SORCIÈRE

On va tout lui raconter.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Il nous attend pour nous confier une autre mission.

DEUXIÈME SORCIÈRE

Déguerpissons ! Valise, vole !

PREMIÈRE SORCIÈRE

Valise, vole ! Valise, vole !

*La première sorcière devant a l'air de faire tourner un volant — le moteur est bruyant. La deuxième sorcière étend ses bras de chaque côté pour simuler des ailes.*

*Obscurité sur le plateau. On voit la valise éclairée en projection, volant au-dessus du plateau.*

\*

*La grande salle du palais. Au fond, le trône. En face,*

Nós fizemos um bom trabalho.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Arrumamos tudo, confundimos tudo.

SEGUNDA FEITICEIRA

Hi, hi, hi, hi! Macbett não vai entender nada.

PRIMEIRA FEITICEIRA

O patrão vai ficar contente.

SEGUNDA FEITICEIRA

A gente vai contar tudo para ele.

PRIMEIRA FEITICEIRA

Ele nos espera para nos confiar outra missão.

SEGUNDA FEITICEIRA

Debandemos! Mala, voe!

PRIMEIRA FEITICEIRA

Mala, voe! Mala, voe!

*A primeira feiticeira na frente parece girar um volante — o motor faz barulho. A segunda feiticeira estica os braços de cada lado para simular asas.*

*Escuridão sobre o palco. Vemos a mala iluminada em projeção, voando por sobre o palco.*

\*

*Grande sala do palácio. Ao fundo, o trono. De frente, ligeiramente à esquerda, uma mesa com banquetas.*

*Quatro convivas já estão instalados.*

*Quatro ou cinco grandes bonecos, igualmente instalados, figuram serem outros convivas. No fundo percebem-se outras mesas com outros convivas, atrás do trono à direita e à esquerda, em transparência.*

*Macbett entra pela direita.*

MACBETT

Permaneçam sentados, meus bons amigos.

PRIMEIRO CONVIVA

*légèrement à gauche, une table avec des tabourets.*

*Quatre convives sont déjà installés.*

*Quatre au cinq grandes poupées également installées, figurent d'autres convives. Dans le fond on peut apercevoir d'autres tables avec d'autres convives, derrière le trône à droite et à gauche, en transparence. Macbett entre par la droite.*

MACBETT

Restez assis, mes bons amis.

PREMIER CONVIVE

Vive l'archiduc !

DEUXIÈME CONVIVE

Vive notre souverain !

TROISIÈME CONVIVE

Vive Macbett !

QUATRIÈME CONVIVE

Vive notre guide ! Notre grand capitaine ! Notre Macbett !

MACBETT

Merci, mes amis.

PREMIER CONVIVE

Gloire, honneur et santé à notre souveraine bien-aimée

Lady Macbett !

QUATRIÈME CONVIVE

Sa beauté et sa grâce la rendent digne de vous. Nous souhaitons que vous viviez et que vous prospériez et que le pays soit florissant, gouverné par votre sage puissance dans la grâce de Lady Macbett.

MACBETT

Merci pour moi et pour elle. Elle devrait être là.

DEUXIÈME CONVIVE

Son Altesse est pourtant toujours à l'heure.

MACBETT

Je l'ai quittée il y a quelques instants. Elle devait venir

Viva o arquiduque!

SEGUNDO CONVIVA

Viva nosso soberano!

TERCEIRO CONVIVA

Viva Macbett!

QUARTO CONVIVA

Viva nosso guia! Nosso grande capitão! Nosso Macbett!

MACBETT

Obrigado, meus amigos.

PRIMEIRO CONVIVA

Glória, honra e saúde à nossa soberana bem-amada

Lady Macbett!

QUARTO CONVIVA

A beleza e a graça dela a tornam digna do senhor.

Desejamos que vocês vivam e que prosperem e que o país seja florescente, governado por sua sábia força na graça de Lady Macbett.

MACBETT

Obrigado, por mim e por ela. Ela deveria estar aqui.

SEGUNDO CONVIVA

Sua Alteza costuma estar sempre no horário.

MACBETT

Eu a deixei faz alguns instantes. Ela devia vir com sua aia.

TERCEIRO CONVIVA

Sua Alteza teria ficado doente? Eu sou doutor.

MACBETT

Ela voltou a seu quarto para passar um batom, um pouco de pó, colocar um outro colar. Continuem bebendo enquanto esperam. Eu bebo com vocês. (*Um criado aparece.*) Não há vinho o suficiente. Traga-nos vinho!

CRIADO

Eu vou buscar, Monsenhor.

avec sa suivante.

TROISIÈME CONVIVE

Son Altesse aurait-elle été prise d'un malaise? Je suis docteur.

MACBETT

Elle est rentrée dans sa chambre pour se mettre du rouge aux lèvres, un peu de poudre, un autre collier. Continuez de boire en attendant. Je bois avec vous. (*Un servant apparaît.*) Il n'y a pas assez de vin. Apporte-nous du vin !

LE SERVANT

Je vais chercher, Monseigneur.

*In va chercher et reviendra pour en servir.*

MACBETT

A votre santé, mes amis ! Quelle joie de me trouver parmi vous ! Je me sens entouré par la chaleur de votre affection. Si vous saviez à quel point votre amitié m'est indispensable. Aussi indispensable que l'eau pour la plante et le vin pour les hommes. Vous avoir autour de moi me rassérène, me console, me rassure. Ah, si vous connaissiez... mas ne nous laissons pas aller. Une autre fois, les confidences. On voudrait faire des choses, on ne les fait pas. On en fait d'autres, qu'on n'aurait pas voulu accomplir. L'histoire est rusée. Tout vous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l'on a déclenché.

Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât.

Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements. J'étais heureux du temps où je servais fidèlement Duncan. Je n'avais pas de soucis. (*Arrive le servant. Au servant, en se tournant vers lui :*) Allons vite, nous mourons de soif ! (*Regardant un tableau qui représente le portrait d'un homme — cela peut aussi être un cadre vide.*) Qui a mis

*Ele vai buscar e voltará para servir.*

MACBETT

À saúde de vocês, meus amigos! Que alegria me encontrar entre vocês! Me sinto cercado pelo calor de vossa afeição. Se vocês soubessem a que ponto a amizade de vocês me é indispensável. Tão indispensável quanto a água para a planta e o vinho para os homens. Tê-los ao redor de mim me tranquiliza, me consola, me acalma. Ah, se vocês soubessem... mas não nos deixemos levar. As confidências ficam para uma outra vez. Gostaríamos de fazer algumas coisas, não as fazemos. Fazemos outras, que não queríamos realizar. A História é ardilosa. Tudo nos escapa. Não somos senhores daquilo que desencadeamos. As coisas se voltam contra você. Tudo o que se passa é o contrário do que se queria que acontecesse. Reinar, reinar, são os acontecimentos que reinam sobre o homem, não o homem sobre os acontecimentos. Eu era feliz no tempo em que servia fielmente Duncan. Eu não tinha problemas. (*Chega o criado. Ao criado, virando-se para ele:*) Vamos, rápido, estamos morrendo de sede! (*Olhando um quadro que representa o retrato de um homem — pode também ser uma moldura vazia.*) Quem colocou o retrato de Duncan no lugar do meu? (*Mostrando com o dedo:*) Quem teve a ideia desta farsa sinistra?

CRIADO

Eu não sei, Monsenhor, não estou vendo, Monsenhor.

MACBETT, *ao criado.*

Insolente!

*Ele o pega pela garganta, depois o larga. Vai desprender o retrato, que pode ser invisível ou uma simples moldura.*

PRIMEIRO CONVIVA

le portrait de Duncan à la place du mien ? (*Montrant du doigt :*) Qui a eu l'idée de cette farce sinistre ?

LE SERVANT

Je ne sais pas, Monseigneur, je ne vois pas, Monseigneur.

MACBETT, *au servant.*

Impudent !

*Il l'attrape par la gorge, puis le relâche. Il va décrocher le portrait, qui peut être invisible ou un simple cadre.*

PREMIER CONVIVE

Mais c'est votre portrait, Monseigneur !

DEUXIÈME CONVIVE

Ce n'est pas celui de Duncan qu'on a mis à la place du vôtre, c'est le vôtre qu'on a mis à la place du portrait de Duncan !

MACBETT

Il lui ressemble, pourtant.

TROISIÈME CONVIVE

Vous voyez mal, Monseigneur.

QUATRIÈME CONVIVE, *au premier.*

L'accession au pouvoir entraîne-t-elle la myopie ?

PREMIER CONVIVE, *au quatrième.*

Ce n'est pas une condition nécessaire.

DEUXIÈME CONVIVE

Mais cela arrive souvent.

*Le servant s'enfuit par la droite dès que Macbett a relâché sa gorge.*

MACBETT

Je me trompe, peut-être. (*Aux autres, qui s'étaient levés en même temps que lui :*) Asseyons-nous, mes amis. Un peu de vin va éclaircir mes esprits. Qu'il ressemble à Duncan ou à moi-même, brisons ce tableau. Et puis asseyons-nous et buvons. (*Il s'assoit et il boit.*) Qu'avez-vous à me regarder de la sorte ? Asseyez-vous, vous dis-je, et buvons. (*Il se relève et frappe me la table d'un*

Mas é seu retrato, Monsenhor!

SEGUNDO CONVIVA

Não é o de Duncan que foi colocado no lugar do seu, é o seu que foi colocado no lugar do retrato de Duncan!

MACBETT

Parece com o dele, no entanto.

TERCEIRO CONVIVA

O senhor enxerga mal, Monsenhor.

QUARTO CONVIVA, *ao primeiro.*

A ascensão ao poder acarreta a miopia?

PRIMEIRO CONVIVA, *ao quarto.*

Não é uma condição essencial.

SEGUNDO CONVIVA

Mas acontece com frequência.

*O criado foge pela direita assim que Macbett lhe solta a garganta.*

MACBETT

Talvez tenha me enganado. (*Aos outros, que se levantaram junto com ele:*) Sentemos, meus amigos.

Um pouco de vinho vai aclarar meu espírito. Que se pareça com Duncan ou comigo mesmo, vamos dar sumiço nesse quadro. E depois, sentemos e bebamos.

(*Ele se senta e bebe.*) O que vocês têm para estar me olhando desse jeito? Sentem-se, eu lhes digo, e bebamos. (*Ele se levanta e dá um murro na mesa.*)

Sentem-se! (*Os convivas se acomodam. Depois Macbett se acomoda também.*) Bebamos, senhores! Bebam!

Duncan não era melhor soberano que eu.

TERCEIRO CONVIVA

Nós somos da mesma opinião, Monsenhor.

MACBETT

O país precisava de um soberano mais jovem, mais enérgico e mais valente. Vocês não perderam nada com a mudança.

*coup de poing.* ) Asseyez-vous ! ( *Les convives se rassoient. Puis Macbett se rassoit lui aussi.* ) Buwons, messieurs ! Buvez ! Duncan n'était pas meilleur souverain que moi.

TROISIÈME CONVIVE

Nous sommes de votre avis, Monseigneur.

MACBETT

Le pays avait besoin d'un souverain plus jeune, plus énergique et plus vaillant. Vous n'avez rien perdu au change.

QUATRIÈME CONVIVE

C'est ce que nous pensons, Votre Altesse.

MACBETT

Que pensiez-vous de Duncan du temps de Duncan ? Et lui disiez-vous ce que vous pensiez de lui ? Disiez-vous qu'il était le plus vaillant ? Le plus énergique des capitaines ? Ou bien lui disiez-vous que je devrais prendre sa place et que le trône me conviendrait mieux qu'à lui ?

PREMIER CONVIVE

Monseigneur...

MACBETT

Moi-même je pensais qu'il en était le plus digne. Pensez-vous la même chose ? Pensez-vous autre chose ?

Répondez !

DEUXIÈME CONVIVE

Monseigneur...

MACBETT

Monseigneur, Monseigneur, Monseigneur... Et après ? C'est la suite que je veux connaître. Vous êtes devenus muets. Que celui qui ose penser que je ne suis pas le meilleur de tous les souverains, passés, présents et à venir, se lève et me le dise. Vous n'osez pas ? ( *Pause.* ) Vous n'osez pas. Le plus juste, le plus grand ? Pauvres

QUARTO CONVIVA

É o que nós achamos, Vossa Alteza.

MACBETT

O que vocês achavam de Duncan no tempo de Duncan? E vocês lhe diziam o que pensavam dele? Diziam-lhe que ele era o mais valente? O mais enérgico dos capitães? Ou ainda vocês lhe diziam que eu deveria tomar o lugar dele e que o trono me conviria melhor que a ele?

PRIMEIRO CONVIVA

Monsenhor...

MACBETT

Eu mesmo achava que ele era o mais digno. Vocês acham a mesma coisa? Acham outra coisa?

Respondam!

SEGUNDO CONVIVA

Monsenhor...

MACBETT

Monsenhor, Monsenhor, Monsenhor... E depois? É o que vem a seguir que eu quero saber. Vocês ficaram mudos. Que aquele que ousa pensar que eu não sou o melhor de todos os soberanos, passados, presentes e futuros, se levante e me diga. Vocês não ousam?

(*Pausa.*) Vocês não ousam. O mais justo, o maior?

Pobres sujeitos que vocês são, vão, embriaguem-se.

*O fundo do palco se apaga. Não se percebem mais as mesas do fundo que se viam em transparência ou pelos espelhos.*

*Aparece subitamente Banco. Ele está no vão da porta à direita no momento em que começa a falar. Ele entrará em seguida.*

BANCO

Eu ousou, Macbett!

MACBETT

types que vous êtes, allez, enivrez-vous.

*Le fond du plateau s'éteint. On n'aperçoit plus les tables du fond que l'on voyait en transparence ou dans les miroirs.*

*Apparaît subitement Banco. Il est dans l'encadrement de la porte à droite au moment où il commence à parler. Il avancera par la suite.*

BANCO

Moi, j'ose, Macbett !

MACBETT

Banco !

BANCO

Moi, j'ose te dire que tu es un traître, un fourbe, un tueur.

MACBETT, *reculant devant Banco qui avance.*

Tu n'es donc pas mort ! ( *Les quatre convives se sont levés. Macbett reculant encore.* ) Banco ! ( *Il dégaine à moitié son poignard.* ) Banco !

PREMIER CONVIVE, à Macbett.

Ce n'est pas Banco, Monseigneur !

MACBETT

C'est lui, je vous le jure.

DEUXIÈME CONVIVE

Ce n'est pas lui, en chair et en os, ce n'est que son spectre.

MACBETT

Son spectre ? ( *Il rit.* ) En effet, ce n'est qu'un spectre. Ma main passe à travers et je vois derrière son dos. Ainsi, tu es bien mort. Tu ne m'effrayes pas. Que ne puis-je te tuer une deuxième fois. Ta place n'est pas ici.

TROISIÈME CONVIVE

Il vient des Enfers.

MACBETT

Tu viens des Enfers. Tu dois y retourner. Es-tu en ordre ? Montre-moi la permission que l'adjudant de Satan t'a donnée. Es-tu libre jusqu'à minuit ? Prends la place

Banco!

BANCO

Eu ouso te dizer que você é um traidor, um pérfido, um matador.

MACBETT, *recuando diante de Banco, que avança.*

Então você não está morto! ( *Os quatro convivas se levantam. Macbett recuando ainda.* ) Banco! ( *Ele desembainha seu punhal até a metade.* ) Banco!

PRIMEIRO CONVIVA, a Macbett.

Não é Banco, Monsenhor!

MACBETT

É ele, eu te juro.

SEGUNDO CONVIVA

Não é ele, em carne e osso, é só o espectro dele.

MACBETT

O espectro? ( *Ele ri.* ) De fato, é apenas um espectro.

Minha mão passa através dele e eu vejo os trás de suas costas. Assim, você está bem morto. Você não me assusta. Quem dera pudesse te matar uma segunda vez. Seu lugar não é aqui.

TERCEIRO CONVIVA

Ele vem do Reino de Hades.

MACBETT

Você vem do Reino de Hades. Você deve voltar para lá. Você está com tudo em ordem? Mostre-me a permissão que o adjunto de Satã te deu. Você está livre até a meia-noite? Tome o lugar de honra nesta mesa. Infeliz! Você não pode nem beber, nem comer. Sente-se, entre meus bravos. ( *Os convivas se afastam, assustados.* ) O que vocês temem dele? Aproximem-se dele, mais. Deem-lhe a ilusão de que ele existe. Ele ficará ainda mais desesperado quando voltar à sua morada sombria, demasiado ardente ou demasiado úmida.

BANCO

d'honneur à cette table. Malheureux ! Tu ne peux ni boire ni manger. Assieds-toi, entre mes braves. ( *Les convives s'écartent, effrayés.* ) Que craignez-vous de sa part ?

Entourez-le, plutôt. Donnez-lui l'illusion qu'il existe. Il sera encore plus désespéré quand il retournera dans sa demeure sombre, trop brûlante ou trop humide.

BANCO

Canaille ! Hélas, je ne puis rien faire d'autre que de te maudire.

MACBETT

Tu ne pourras me faire avoir des remords. Si je ne t'avais pas tué, tu m'aurais tué, ainsi que tu l'as fait avec Duncan. N'as-tu pas enfoncé le premier le poignard dans son cœur ? Je voulais te faire grand vizir, tu voulais prendre ma place.

BANCO

Comme tu as pris la place de Duncan, qui t'avait fait deux fois baron.

MACBETT, *aux convives.*

Ne tremblez pas, vous autres. Qu'est-ce que vous avez donc ? Dire que j'ai choisi mes généraux parmi des pleutres !

BANCO

J'ai eu confiance en toi, je t'ai suivi et puis c'est toi et tes sorcières qui m'avez envoûté.

MACBETT

Tu voulais substituer ta postérité à la mienne. Tu es bien avancé. Tous tes fils, tes petits-fils, tes petits-petits-fils sont morts dans ton sperme avant de naître. Et pourquoi m'appelles-tu canaille ? J'ai pris les devants, j'ai fait plus vite.

BANCO

Tu auras des surprises, Macbett. Tu ne t'en doutes pas. Tu paieras.

Canalha! Argh, não posso fazer nada além de te maldizer.

MACBETT

Você não conseguirá me fazer sentir remorso. Se eu não tivesse te matado, você teria me matado, assim como fez com Duncan. Não foi você quem apunhalou primeiro o coração dele? Eu queria te fazer grão-vizir, você queria tomar meu lugar.

BANCO

Como você tomou o lugar de Duncan, que tinha te feito duas vezes barão.

MACBETT, *aos convivas.*

Não tremam, vocês aí. O que é que vocês têm? Pelo jeito escolhi um bando de frouxos como meus generais!

BANCO

Eu confiei em você, eu te segui e depois você e suas feiticeiras me embruxaram.

MACBETT

Você queria substituir minha posteridade pela sua. Você se deu mal. Todos seus filhos, seus netos, seus bisnetos estão mortos em seu esperma antes de nascer. E por que você me chama de canalha? Eu me adiantei, eu fui mais rápido.

BANCO

Você terá surpresas, Macbett. Não tenha dúvidas. Você pagará.

MACBETT

Ele me faz rir. Eu digo *ele*, e na verdade aí estão só alguns restos, alguns refugos de sua antiga pessoa... resíduos, um autômato.

*Banco desaparece.*

*Exatamente neste momento aparece, perto do trono e se instalando nele, Duncan.*

QUARTO CONVIVA

MACBETT

Il me fait rire. Je dis *il*, en réalité ce ne sont là que quelques restes, quelques déchets de son ancienne personne... des résidus, un automate.

*Banco disparaît.*

*Juste à ce moment apparaît, près du trône et s'y installant, Duncan.*

QUATRIÈME CONVIVE

L'archiduc ! Regardez, regardez, l'archiduc !

DEUXIÈME CONVIVE

L'archiduc.

MACBETT

Il n'y a d'archiduc ici que moi ! Vous vous adressez à moi, mais vos regards sont tournés ailleurs.

TROISIÈME CONVIVE

L'archiduc.

*Il montre du doigt.*

MACBETT *se retourne.*

Ils se sont tous donné rendez-vous ici ?

*Les convives s'approchent précautionneusement de Duncan, s'arrêtent à une certaine distance. Le premier et le deuxième convive s'agenouillent à la droite et à la gauche du trône. Les deux autres, plus loin, encadrent, toujours à une certaine distance, Macbett.*

*Les trois derniers sont de dos à la salle, les deux premiers de profil. Duncan, sur son trône, face au public.*

PREMIER et TROISIÈME CONVIVE, à l'archiduc.

Monseigneur...

MACBETT

Vous n'aviez pas cru à la réalité de Banco. Vous avez l'air de croire que Duncan existe et qu'il est là sur ce trône.

Est-ce parce qu'il était votre souverain et que vous aviez pris l'habitude de plier devant lui et de le craindre ? À moi de vous dire maintenant : ce n'est qu'un spectre. ( *À*

O arquiduque! Olhem, olhem, o arquiduque!

SEGUNDO CONVIVA

O arquiduque.

MACBETT

Não há outro arquiduque aqui além de mim! Vocês se dirigem a mim, mas seus olhares se voltam para outro lugar.

TERCEIRO CONVIVA

O arquiduque.

*Ele mostra com o dedo.*

MACBETT *se vira.*

Eles todos resolveram bater ponto aqui?

*Os convivas se aproximam com precaução de Duncan, parando a certa distância. O primeiro e o segundo convivas se ajoelham à direita e à esquerda do trono. Os dois outros, mais longe, enquadram, sempre a certa distância, Macbett.*

*Os três últimos estão de costas para a sala, os dois primeiros, de perfil. Duncan, sobre o trono, de frente para o público.*

PRIMEIRO e TERCEIRO CONVIVAS, ao arquiduque.

Monsenhör...

MACBETT

Vocês não acreditaram na realidade de Banco. Vocês parecem acreditar que Duncan existe e que ele está aqui sobre este trono. É porque ele era seu soberano e vocês tinham o hábito de se dobrar diante dele e de temê-lo? É minha vez de dizer-lhes agora: é apenas um espectro. (*A Duncan:*) E é assim. Eu tomei seu trono. Eu tomei sua mulher. Eu te servia tão bem e, no entanto, você desconfiava de mim. (*Aos convivas:*) Retornem aos seus lugares. (*Ele saca seu punhal.*) Retornem logo aos seus lugares, vocês não têm outro soberano aqui além de

*Duncan :* ) Et c'est ainsi. J'ai pris ton trône. J'ai pris ta femme. Je t'avais pourtant bien servi et tu te méfiais de moi. (*Aux convives :* ) Retournez à vos places. (*Il sort son poignard.* ) Retournez vite à vos places, vous n'avez d'autre souverain ici que moi-même. C'est devant moi que vous devez vous courber, à présent. (*Les convives reculent, effrayés.* ) Et appelez-moi Monseigneur. Dites...  
 LES QUATRE CONVIVES, *ensemble, courbant les échine.*

Monseigneur, nous vous obéissons. Notre bonheur est de nous soumettre.

QUATRIÈME CONVIVE

Notre plus grand bonheur est de vous obéir.

MACBETT

Je vois que vous avez compris. (*À Duncan :* ) Ne reviens plus, avant que tu ne sois pardonné par les milliers de guerriers que j'ai tués en ton nom, et qu'ils ne soient eux-mêmes pardonnés par les milliers de femmes qu'ils ont violées, par les milliers d'enfants et de braves laboureurs qu'ils ont tués.

DUNCAN

J'ai tué et j'ai fait tuer des dizaines de milliers d'hommes et de femmes, militaires et civils. J'ai fait brûler d'innombrables chaumières. C'est vrai. C'est bien vrai. Mais il y a une chose fautive parmi les vraies que tu as dites : tu n'as pas pris ma femme.

*Rire sardonique.*

MACBETT

Tu es fou ? (*Aux quatre convives :* ) Sa propre mort l'a rendu fou. N'est-ce pas, messieurs ?

LES CONVIVES, *l'un à la suite de l'autre.*

Oui, Monseigneur.

MACBETT, *à Duncan.*

Va-t'en, disparais, revenant idiot !

mim. É diante de mim que vocês devem se curvar agora. (*Os convivas recuam, assustados.*) E chamem-me de Monsenhor. Digam...

OS QUATRO CONVIVAS, *juntos, curvando-se profundamente.*

Monsenhor, nós lhe obedecemos. Nossa felicidade é nos submeter.

QUARTO CONVIVAS

Nossa maior felicidade é obedecer-lhe.

MACBETT

Vejo que vocês entenderam. (*A Duncan:*) Não volte mais até que você seja perdoado pelos milhares de guerreiros que eu matei em seu nome, e que eles mesmos sejam perdoados pelas milhares de mulheres que eles estupraram, pelas milhares de crianças e de bravos trabalhadores que eles mataram.

DUNCAN

Eu matei e mandei matar dezenas de milhares de homens e de mulheres, militares e civis. Eu mandei queimar inúmeras cabanas. É verdade. É bem verdade. Mas há uma coisa falsa entre as verdadeiras que você disse: você não tomou minha mulher.

*Riso sardônico.*

MACBETT

Você está louco? (*Aos quatro convivas:*) Sua própria morte o deixou louco. Não é, senhores?

OS CONVIVAS, *um atrás do outro.*

Sim, Monsenhor.

MACBETT, *a Duncan.*

Vai-te, desapareça, assombração idiota!

*Duncan desaparece atrás do trono. Ele acabara de se levantar e preparava sua saída.*

UMA CRIADA

Monsenhor, Monsenhor! Sua Alteza desapareceu!

*Duncan disparaît derrière le trône. Il venait de se lever et préparait sa sortie.*

UNE SERVANTE

Monseigneur, Monseigneur ! Son Altesse a disparu !

MACBETT

Quelle Altesse ?

LA SERVANTE

Votre auguste épouse, Monseigneur, Lady Macbett.

MACBETT

Qu'est-ce que tu dis ?

LA SERVANTE

Je suis entrée dans sa chambre. La chambre était vide, ses bagages n'étaient pas là et la suivante non plus.

MACBETT

Va la chercher et amène-la-moi. Elle avait une migraine.

Elle doit se promener dans le parc pour prendre un peu d'air avant de nous rejoindre au festin.

LA SERVANTE

Nous l'avons cherchée, nous l'avons appelée. L'écho nous a répondu.

MACBETT, *aux quatre convives.*

Battez les forêts ! Battez la campagne ! Amenez-la-moi !

( *À la servante :* ) Et toi, va chercher, dans les greniers du palais, dans les oubliettes, dans la cave. Peut-être l'y a-t-on enfermée ? Va vite, ne traîne pas. ( *La servante sort.* )

Et vous ? Ne traînez pas non plus, prenez vos chiens policiers, entrez dans chaque chaumière, donnez l'ordre qu'on ferme les frontières. Que tous les patrouilleurs de notre marine explorent les mers, qu'ils poussent au-delà des limites territoriales. Que les phares puissants fouillent les flots de leur lumière. Que l'on prenne contact avec les pays voisins pour qu'ils l'expulsent de chez eux, si elle s'y trouve, et qu'ils nous la ramènent. Si un pays invoque le droit d'asile ou s'il nous répond qu'il n'a pas signé avec

MACBETT

Que Alteza?

CRIADA

Sua augusta esposa, Mosenhor, Lady Macbett.

MACBETT

O que você está dizendo?

A CRIADA

Eu entrei no quarto dela. O quarto estava vazio, as bagagens não estavam lá e a aia também não.

MACBETT

Vá procurá-la e traga-a a mim. Ela estava com uma enxaqueca. Deve ter ido passear no parque para tomar um pouco de ar antes de se juntar a nós no festejo.

CRIADA

Nós a procuramos, a chamamos. O eco nos respondeu.

MACBETT, *aos quatro convivas.*

Vasculhem as florestas! Vasculhem os campos!

Tragam-na até mim! (*À criada.*) E você, vai procurar nos sótãos do palácio, nas masmorras, no porão. Talvez ela tenha sido trancada lá? Vá rápido, não se enrole. (*A criada sai.*) E vocês? Também não se enrolem, peguem seus cães policiais, entrem em cada cabana, deem ordem para que se fechem as fronteiras. Que todos os patrulheiros de nossa marina explorem os mares, que eles passem além dos limites territoriais. Que os faróis poderosos varram as ondas com sua luz. Que se estabeleça contato com os países vizinhos para que eles a expulsem de seu território, se ela estiver lá, e que eles a tragam de volta. Se um país invocar o direito de asilo ou se nos responder que não assinou conosco um tratado de extradição, que se declare guerra a esse país. A cada quinze minutos, enviem-me mensageiros para me atualizarem do resultado de suas buscas. Prendam todas as velhas que tenham aparência de feiticeira,

nous un traité d'extradition, qu'on fasse la guerre à ce pays. De quart d'heure en quart d'heure, envoyez-moi des estafettes pour me tenir au courant du résultat de vos recherches. Arrêtez toutes les vieilles femmes ayant des allures de sorcières, cherchez dans toutes les cavernes.

*Entre par le fond la servante.*

*Les quatre convives qui étaient en train de mettre fébrilement les ceinturons avec les épées qu'ils avaient accrochées aux murs, tout en se trompant un peu d'épée et de ceinturon, s'arrêtent brusquement dans leur mouvement et se tournent du côté de la servante.*

LA SERVANTE

Voici Lady Macbett !

*Lady Duncan apparaît.*

Elle venait du sous-sol, montait les escaliers.

*La servante sort.*

*Apparaît Lady Macbett. Lady Macbett, ou plutôt Lady Duncan, est un peu différente de celle qu'on avait vue tout à l'heure, c'est-à-dire qu'elle ne porte pas de couronne. Sa robe est un peu froissée.*

PREMIER et DEUXIÈME CONVIVE, *ensemble.*

Lady Macbett !

TROISIÈME et QUATRIÈME CONVIVE, *ensemble.*

Lady Macbett !

QUATRIÈME CONVIVE

Lady Macbett !

MACBETT

Madame, vous avez bien tardé. J'ai mis tout le pays en branle pour vous chercher. Où étiez-vous pendant ce temps ? Vous me donnerez des explications tout à l'heure. (*Aux quatre convives :*) Rasseyez-vous, messieurs. Le repas de noces peut commencer.

Mangeons et buvons ! (*À Lady Macbett :*) J'oublie le malentendu qu'il a pu y avoir entre nous ; pardonnez-

procurem em todas as cavernas.

*Entra pelo fundo a criada.*

*Os quatro convivas que estavam colocando febrilmente os cinturões com as espadas que eles haviam pendurado nas paredes, confundindo-se um pouco de espada e de cinturão, param bruscamente seus movimentos e se viram na direção da criada.*

A CRIADA

Eis aqui Lady Macbett!

*Lady Macbett aparece.*

Ela estava vindo do subsolo, subindo as escadas.

*A criada sai.*

*Aparece Lady Macbett. Lady Macbett, ou melhor, Lady Duncan, está um pouco diferente da que foi vista um pouco antes, quer dizer, ela não está usando a coroa. Seu vestido está um pouco amassado.*

PRIMEIRO e SEGUNDO CONVIVAS, *juntos.*

Lady Macbett!

TERCEIRO e QUARTO CONVIVAS, *juntos.*

Lady Macbett!

QUARTO CONVIVA

Lady Macbett!

MACBETT

Madame, a senhora se atrasou muito. Eu mobilizei todo o país para procurá-la. Onde você estava durante este tempo? Você me dará explicações logo mais. (*Aos quatro convivas:*) Acomodem-se, senhores. A refeição de núpcias pode começar. Comamos e bebamos! (*À Lady Macbett:*) Já esqueci o mal-entendido que possa ter havido entre nós; perdoe-me, eu a perdoo. Você está aqui, minha querida, é o principal. Festejemos e regozijemo-nos com nossos caros amigos que a amam como eu e a esperaram.

*Novamente aparecem no fundo, por transparência ou*

moi, je vous pardonne. Vous êtes là, ma chérie, c'est le principal. Festoyons et réjouissons-nous avec nos chers amis qui vous aiment comme moi et vous ont attendue.

*De nouveau apparaissent dans le fond, par transparence ou par des jeux de miroirs, les tables et les convives qu'on voyait tout à l'heure.*

PREMIER *et* DEUXIÈME CONVIVE

Vive Lady Macbett !

TROISIÈME *et* QUATRIÈME CONVIVE

Vive Lady Macbett !

MACBETT, à *Lady Macbett*.

Prenez la place d'honneur.

QUATRIÈME CONVIVE

Vive Lady Macbett, notre souveraine bien-aimée !

LADY MACBETT *ou* LADY DUNCAN

Bien-aimée ou non, je suis votre souveraine. Mais je ne suis pas Lady Macbett. Je suis Lady Duncan, la veuve malheureuse mais fidèle de notre souverain légitime, l'archiduc Duncan.

MACBETT, à *Lady Duncan*.

Vous êtes folle ?

*Chanté, opéra<sup>107</sup>.*

PREMIER CONVIVE

Elle est folle.

DEUXIÈME CONVIVE

Est-ce qu'elle est folle ?

TROISIÈME CONVIVE

Elle a perdu la tête.

QUATRIÈME CONVIVE

Elle ne sait plus ce qu'elle a fait.

*Fin du passage chanté.*

*por jogo de espelhos, as mesas e os convivas que víamos ainda há pouco.*

PRIMEIRO *e* SEGUNDO CONVIVAS

Viva Lady Macbett!

TERCEIRO *e* QUARTO CONVIVAS

Viva Lady Macbett!

MACBETT, à *Lady Macbett*.

Ocupe o lugar de honra.

QUARTO CONVIVA

Viva Lady Macbett, nossa soberana bem-amada!

LADY MACBETT *ou* LADY DUNCAN

Bem-amada ou não, eu sou sua soberana. Mas não sou Lady Macbett. Eu sou Lady Duncan, a viúva miserável mais fiel de nosso soberano legítimo, o arquiduque Duncan.

MACBETT, à *Lady Duncan*.

Você está louca?

*Cantado, ópera<sup>1</sup>:*

PRIMEIRO CONVIVA

Ela está louca.

SEGUNDO CONVIVA

Será que está louca?

TERCEIRO CONVIVA

Ela perdeu a cabeça.

QUARTO CONVIVA

Ela não sabe mais o que fez.

*Fim do trecho cantado.*

PRIMEIRO CONVIVA

Nós assistimos a seu casamento!

MACBETT, à *Lady Duncan*.

Você é minha esposa. Haveria esquecido? Eles todos

<sup>107</sup> Ou parlé, selon la mise en scène. Dans ce cas, comme à la création, seul Macol chantera, à la fin. / Ou falado, de acordo com a encenação. Neste caso, como na concepção, somente Macol cantará, no fim.

PREMIER CONVIVE

Nous avons assisté à son mariage !

MACBETT, *à Lady Duncan.*

Vous êtes mon épouse. L'auriez-vous oublié ? Ils ont tous assisté à notre mariage.

LADY DUNCAN

Ce n'est pas à mon mariage que vous avez assisté. Vous avez assisté au mariage de Macbett avec la sorcière qui a pris les traits de mon visage, les formes de mon corps et le son de ma voix. Elle m'a précipitée dans les prisons de ce palais et m'a enchaînée. Aujourd'hui les chaînes se sont défaites et les verrous se sont ouverts par magie. Je n'ai rien à faire avec toi, Macbett. Je ne suis pas ta complice, assassin de ton maître et de tes amis, usurpateur et imposteur !

MACBETT

Mais comment êtes-vous au courant de ce qui s'est passé ?

PREMIER CONVIVE, *chanté.*

En effet, comment le sait-elle ?

DEUXIÈME CONVIVE, *chanté.*

Elle ne pouvait pas savoir, puisqu'elle était enfermée.

TROISIÈME CONVIVE, *chanté.*

Elle ne pouvait pas savoir.

LES QUATRE CONVIVES, *chantant.*

Elle ne pouvait pas savoir.

LADY DUNCAN, *parlé.*

J'ai tout appris par le télégraphe des prisonniers. Mes voisins de cellule tapaient des coups dans le mur. Les coups étaient codés. Je savais tout. Va donc la chercher, ta belle mariée, la vieille sorcière !

MACBETT, *chantant.*

Hélas, hélas, hélas ! Cette fois ce n'est pas un spectre qui m'apparaît, ce n'est pas un spectre qui m'apparaît, cette

assistiram a nosso casamento.

LADY DUNCAN

Não foi a meu casamento que vocês assistiram. Vocês assistiram ao casamento de Macbett com a feiticeira que tomou os traços do meu rosto, as formas de meu corpo e o som de minha voz. Ela me jogou na prisão deste palácio e me acorrentou. Hoje as correntes se desfizeram e as fechaduras se abriram por mágica. Eu não tenho nada com você, Macbett. Eu não sou sua cúmplice, assassino de seu senhor e de seus amigos, usurpador e impostor!

MACBETT

Mas como você está sabendo do que se passou?

PRIMEIRO CONVIVA, *cantado.*

De fato, como sabe ela?

SEGUNDO CONVIVA, *cantado.*

Ela não podia saber, pois ela estava confinada.

TERCEIRO CONVIVA, *cantado.*

Ela não podia saber.

QUATRO CONVIVAS, *cantando.*

Ela não podia saber.

LADY DUNCAN, *falado.*

Eu soube de tudo pelo telégrafo dos prisioneiros. Meus vizinhos de cela davam socos na parede. Os socos eram, codificados. Eu sabia tudo. Vá então buscá-la, sua bela noiva, a velha feiticeira!

MACBETT, *cantando.*

Argh, argh, argh! Desta vez não é um espectro que me aparece, não é um espectro que me aparece, desta vez. (*Fim da parte cantada.*) Sim, aquela velha feiticeira. Eu gostaria de encontrá-la. Ela tomou os traços de seu rosto e as linhas de seu corpo e os tornou mais belos. Ela se deu uma voz mais bela que a sua. E tudo isso para mim. Onde encontrá-la? Ela deve ter desaparecido no vapor

fois. (*Fin de la partie chantée.*) Oui, cette vieille sorcière. Je voudrais bien la retrouver. Elle a pris les traits de votre visage et les lignes de votre corps qu'elle a rendus plus beaux. Elle s'est fait une voix plus belle que la vôtre. Et tout cela pour moi. Où la retrouver ? Elle doit avoir disparu dans les vapeurs ou dans les airs. Nous n'avons pas de machines volantes pour la retrouver, ni des appareils qui détectent les corps inconnus à distance.

LES QUATRE CONVIVES, *ensemble, chantant.*

Vive Macbett, à bas Macbett ! Vive Macbett, à bas Macbett ! Vive Lady Duncan, à bas Lady Duncan ! Vive Lady Duncan, à bas Lady Duncan !

LADY DUNCAN, *à Macbett.*

Elle ne veut plus t'aider, ta sorcière. Elle t'a abandonné à ton malheur.

MACBETT

Quel malheur ? Est-ce un malheur, d'être le souverain de ce pays ? Je n'ai besoin de personne pour m'assister dans mon règne. (*Aux convives :*) Sortez, esclaves !

*Ils sortent.*

LADY DUNCAN

Tu ne t'en sortiras pas. Tu ne régneras pas. Macol, le fils de Duncan, vient de débarquer de Carthage. Il a levé une armée puissante et nombreuse. Le pays est contre toi. Tu n'as plus d'amis, Macbett.

*On entend crier :* À bas Macbett ! Vive Macol ! À bas Macbett ! Vive Macol ! *Disparition de Lady Duncan.*

MACBETT, *l'épée au clair en direction de la foule invisible qui crie — à droite.*

Je n'ai besoin de personne ! (*À gauche :*) Je n'ai peur de personne ! (*Vers la salle :*) Je n'ai peur de personne ! De personne !

*Fanfares. Macol entre par le fond.*

MACOL, *à Macbett qui se retourne.*

ou no ar. Nós não temos máquinas voadoras para encontrá-la, nem aparelhos que detectem corpos desconhecidos à distância.

OS QUATRO CONVIVAS, *juntos, cantando.*

Viva Macbett, abaixo Macbett! Viva Macbett, abaixo Macbett! Viva Lady Duncan, abaixo Lady Duncan! Viva Lady Duncan, abaixo Lady Duncan!

LADY DUNCAN, *a Macbett.*

Ela não quer mais te ajudar, tua feiticeira. Ela te abandonou em sua desgraça.

MACBETT

Qual desgraça? É uma desgraça ser o soberano deste país? Eu não preciso de ninguém para me assistir em meu reino. (*Aos convivas:*) Saíam, escravos!

*Eles saem.*

LADY DUNCAN

Você não sairá dessa. Você não reinará. Macol, o filho de Duncan, acaba de desembarcar de Cartago. Ele levantou uma armada poderosa e numerosa. O país está contra você. Você não tem mais amigos, Macbett.

*Escuta-se gritar:* Abaixo Macbett! Viva Macol! Abaixo Macbett! Viva Macol! *Desaparece Lady Duncan.*

MACBETT, *espada à mostra na direção da multidão invisível que grita — à direita.*

Eu não preciso de ninguém! (*À esquerda:*) Não tenho medo de ninguém! (*Para a sala:*) Não tenho medo de ninguém! De ninguém!

*Fanfaras. Macol entra pelo fundo.*

MACOL, *a Macbett, que se vira.*

Enfim, te encontrei! Último dos homens, desprezível, ignóbil, criatura abjeta! Monstruoso vigarista! Lodo da humanidade! Assassino sórdido! Idiota moral! Serpente pegajosa! Cascavel! Víbora chifruda! Imundo sapo gigante! Excremento de um sarnento!

Enfin, je te trouve ! Dernier des hommes, méprisable, ignoble, abjecte créature ! Monstrueux gredin ! Boue de l'humanité ! Sordide assassin ! Idiot moral ! Serpent baveux ! Acrochordus ! Vipère à corne ! Immonde crapaud géant ! Excrément d'un galeux !

MACBETT

Tu ne m'impressionnes pas, jeune sot que tu es, crétin qui se veut vengeur ! Débile psychosomatique ! Idiot ridicule ! Nigaud héroïque ! Infatué imbécile ! Andouille incongrue ! Huître, mazette !

MACOL

Je vais te tuer, souillure ! Après je jetterai mon épée impure !

MACBETT

Pauvre jeune con ! Passe ton chemin. J'ai tué ton crétin de père, je voudrais t'éviter la mort. Tu ne peux rien contre moi. Il est dit qu'aucun homme né d'une femme ne peut m'abattre.

MACOL

On t'a trompé, Macbett ! On t'a roulé. (*Chanté ou parlé, wagnérien* : ) Je ne suis pas le fils de Duncan, je ne suis que son fils adoptif. Je suis l'enfant de Banco et d'une gazelle, qu'une sorcière avait métamorphosée en femme. Banco ignorait qu'il l'avait fécondée. Elle est redevenue gazelle avant de me mettre au monde. Lady Duncan avait quitté secrètement la cour avant ma naissance, pour qu'on ne sache pas qu'elle n'était pas enceinte. Elle est revenue à la cour avec moi. On m'a tenu pour son fils et celui de Duncan, qui voulait un héritier. (*Parlé* : ) Je reprendrai le nom de Banco et je fonderai une dynastie nouvelle qui régnera pendant des siècles. La dynastie Banco. Je serai Banco II. Voici les premiers descendants qui me succéderont : Banco III (*on voit apparaître les têtes des Pieds Nickelés, successivement, d'abord Filochard*),

MACBETT

Você não me impressiona, jovem tolo que você é, cretino que se acha o vingador! Débil psicossomático! Idiota ridículo! Besta heroica! Pedante imbecil! Palerma esfarrapado! Ostra, tosco!

MACOL

Eu vou te matar, mácula! Depois jogarei fora minha espada impura!

MACBETT

Pobre jovem besta! Vaza daqui. Eu matei o cretino do teu pai, queria evitar tua morte. Você não pode nada contra mim. Está dito que nenhum homem nascido de uma mulher pode me derrubar.

MACOL

Você foi enganado você, Macbett! Você foi enrolado. (*Cantado ou falado, wagneriano*:) Eu não sou o filho de Duncan, sou apenas seu filho adotivo. Sou filho de Banco e de uma gazela, que uma feiticeira havia metamorfoseado em mulher. Banco ignorava que a havia fecundado. Ela voltou a ser gazela antes de me trazer ao mundo. Lady Duncan havia deixado secretamente a corte antes do meu nascimento, para que não se soubesse que ela não estava grávida. Ela retornou à corte comigo. Fui tomado por filho dela e de Duncan, que queria um herdeiro. (*Falado*:) Eu retomarei o nome de Banco e fundarei uma dinastia nova que reinará durante séculos. A dinastia Banco. Eu serei Banco II. Aqui estão os primeiros descendentes que vão me suceder: Banco III (*vemos aparecer as cabeças dos "Pieds nickelés", sucessivamente, primeiro Filochard*), Banco IV (*cabeça de Ribouldingue*), Banco V (*cabeça de Croquignol*), Banco VI (*cabeça do autor desta peça, rindo, a boca grande aberta*)... e haverá dezenas de outros.

Banco IV ( *tête de Ribouldingue* ), Banco V ( *tête de Croquignol* ), Banco VI ( *tête de l'auteur de cette pièce, riant, la bouche grande ouverte* )... et il y en aura des dizaines d'autres.

MACBETT

Jamais, depuis OEdipe, le destin ne s'est autant et aussi bien moqué d'un homme. Oh ! monde insensé, où les meilleurs sont pires que les mauvais.

MACOL

Je venge mon père adoptif et mon père naturel, à la fois, je ne puis renier mon père. ( *Sortant son épée, à Macbett :* ) Réglons vite nos comptes. Il ne faut pas que ton souffle empeste une seconde de plus l'univers.

MACBETT

Tu vas mourir, imbécile, puisque tu le veux. Quand la forêt se fera régiment et viendra vers moi, seulement alors on pourra me vaincre.

*Des hommes et des femmes se dirigent vers le milieu du plateau où se trouvent Macbett et Macol. Ils portent soit chacun un panneau avec un arbre dessiné, soit simplement des branches. Ces deux solutions ne doivent être envisagées que dans le cas où il y aurait des possibilités de machinerie insuffisantes. En réalité, c'est tout le décor qui devrait venir pesamment encercler Macbett.*

MACOL

Tourne-toi et vois la forêt en marche !

*Macbett se retourne.*

MACBETT

Merde!

*Macol tue Macbett d'un coup d'épée dans le dos. Macbett s'écroule.*

MACOL

Qu'on enlève cette charogne !

MACBETT

Jamais, desde Édipo, o destino zombou tanto e tão bem de um homem. Oh! mundo insensato, onde os melhores são piores que os maus.

MACOL

Vingo meu pai adotivo e meu pai natural de uma só vez, eu não posso renegar meu pai. (*Sacando sua espada, a Macbett:*) Acertemos rápido nossas contas. Não é preciso que seu sopro infeste por um segundo a mais o universo.

MACBETT

Você vai morrer, imbecil, porque você quer. Quando a floresta se arregimentar e avançar contra mim, somente então poderão me vencer.

*Homens e mulheres se dirigem para o meio do palco onde estão Macbett e Macol. Eles carregam, cada um, um painel com uma árvore desenhada, ou simplesmente galhos. Estas duas soluções só devem ser consideradas caso a maquinaria seja insuficiente. Na realidade, todo o cenário deveria vir pesadamente cercar Macbett.*

MACOL

Vire-se e veja a floresta em marcha!

*Macbett se vira.*

MACBETT

Merda!

*Macol mata Macbett com um golpe de espada nas costas. Macbett desaba no chão.*

MACOL

Que seja levada essa carniça!

*Gritos da multidão invisível:* “Viva Macol! Viva Macol!

O tirano está morto! Viva Macol, nosso soberano bem-amado! Viva Macol!”

MACOL

E que me tragam um trono!

*Cris de la foule invisible* : « Vive Macol ! Vive Macol !

Le tyran est mort ! Vive Macol, notre souverain bien-aimé ! Vive Maco ! ! »

MACOL

Et que l'on m'apporte un trône !

*Les deux convives prennent le corps de Macbett. Au même moment, on apporte le trône.*

UN CONVIVE

Installez-vous, Monseigneur.

*Les autres convives arrivent. Les uns implantent des panneaux sur lesquels est écrit : « Macol is always right.*

»

LES CONVIVES

Vive Macol ! Vive la dynastie de Banco ! Vive

Monseigneur !

*On entend sonner les cloches.*

*Macol est près du trône. Par la droite arrive l'évêque ou un moine.*

MACOL, à l'évêque.

C'est pour le sacrement ?

L'ÉVÊQUE

Oui, Votre Altesse !

*Une femme du peuple entre par la gauche.*

LA FEMME

Que votre règne soit heureux !

UNE AUTRE FEMME, *entrant par la droite.*

Que vous soyez bon pour les pauvres !

UN HOMME, *entrant par la droite.*

Qu'il n'y ait plus d'injustice !

UN AUTRE HOMME

La haine a détruit nos demeures. La haine a empoisonné nos âmes !

UN AUTRE HOMME

Que votre règne soit celui de la paix, de l'harmonie et de

*Os dois convivas levam o corpo de Macbett. Na mesma hora, o trono é trazido.*

UM CONVIVA

Instale-se, Monsenhor.

*Os outros convivas chegam. Alguns deles colocam painéis nos quais está escrito: "Macol is always right."*

OS CONVIVAS

Viva Macol! Viva a dinastia de Banco! Viva

Monsenhor!

*Escuta-se tocar os sinos.*

*Macol está perto do trono. Pela direita chega o bispo ou um monge.*

MACOL, *ao bispo.*

É para o sacramento?

BISPO

Sim, Vossa Alteza!

*Uma mulher do povo entra pela esquerda.*

MULHER

Que seu reino seja feliz!

OUTRA MULHER, *entrando pela direita.*

Que o senhor seja bom para os pobres!

UM HOMEM, *entrando pela direita.*

Que não haja mais injustiça!

OUTRO HOMEM

O ódio destruiu nossos lares. O ódio envenenou nossas almas!

OUTRO HOMEM

Que seu reino seja o da paz, da harmonia e da concórdia.

PRIMEIRA MULHER

Que seu reino seja santificado.

OUTRA MULHER

Que seu reino seja o reino da alegria.

UM DOS HOMENS

la concorde.

PREMIÈRE FEMME

Que votre règne soit sanctifié.

UNE AUTRE FEMME

Que votre règne soit le règne de la joie.

UN DES HOMMES

Ce sera le règne de l'amour.

UN AUTRE HOMME

Embrassons-nous, mes frères !

L'ÉVÊQUE

Embrassez-vous et je vous bénirai.

MACOL, *debout, juste devant le trône.*

Silence !

PREMIÈRE FEMME

Il va nous parler !

PREMIER HOMME

Monseigneur va nous parler.

DEUXIÈME FEMME

Écoutons ce qu'il va dire.

DEUXIÈME HOMME

Nous vous écoutons, Monseigneur, et nous boirons vos paroles.

UN AUTRE HOMME

Que le Seigneur vous garde.

L'ÉVÊQUE

Que le Seigneur vous garde.

MACOL

Silence, je vous dis, et ne parlez pas tous à la fois ! Je dois vous faire une déclaration. Que personne ne bouge !

Que personne ne souffle. Et mettez-vous bien en tete ceci

<sup>108</sup> : Notre patrie s'affaissait sous le joug. Chaque jour de

Este será o reino do amor.

OUTRO HOMEM

Abracemo-nos, meus irmãos!

BISPO

Se abracem que eu os abençoarei.

MACOL, *de pé, bem em frente ao trono.*

Silêncio!

PRIMEIRA MULHER

Ele vai falar conosco!

PRIMEIRO HOMEM

Monsenhor vai falar conosco.

SEGUNDA MULHER

Escutemos o que ele vai dizer.

SEGUNDO HOMEM

Nós o escutamos, Monsenhor, e nós beberemos suas palavras.

OUTRO HOMEM

Que o Senhor o guarde.

BISPO

Que o Senhor o guarde.

MACOL

Silêncio, estou dizendo, e não falem todos ao mesmo tempo! Preciso fazer uma declaração. Que ninguém se mexa! Que ninguém respire. E coloquem isso na cabeça<sup>2</sup>: Nossa pátria se vergava sob o jugo. Cada dia a mais agregava uma chaga a esta ferida. Sim, eu abati e pus na ponta de minha espada a cabeça do tirano.

*Um homem chega e mostra a cabeça de Macbett na ponta de uma lança.*

TERCEIRO HOMEM

Você bem mereceu.

<sup>108</sup> 1. Le monologue de Macol est emprunté à Shakespeare (tirade de Malcolm parlant à Macduff).

plus ajoutait une plaie à cette blessure. Oui, j'ai écrasé et mis au bout de mon épée la tête du tyran.

*Un homme arrive, qui montre la tête de Macbett au bout d'une pique.*

TROISIÈME HOMME

Tu l'as bien mérité.

DEUXIÈME FEMME

Il l'a bien mérité.

QUATRIÈME HOMME

Que le ciel ne lui pardonne pas.

PREMIÈRE FEMME

Qu'il soit damné, ad aeternam !

PREMIER HOMME

Qu'il brûle dans les enfers !

DEUXIÈME HOMME

Qu'on le torture !

TROISIÈME HOMME

Qu'on ne lui laisse pas une seconde de répit.

QUATRIÈME HOMME

Qu'il se convertisse dans les flammes, et que le Seigneur refuse sa conversion.

PREMIÈRE FEMME

Qu'on lui arrache la langue, qu'elle repousse et qu'on lui arrache vingt fois par jour.

DEUXIÈME HOMME

Qu'il soit embroché ! Qu'il soit empalé ! Et qu'il soit témoin de notre joie. Que les éclats de nos rires lui percent les oreilles !

DEUXIÈME FEMME

Voici mes aiguilles à tricoter, qu'on lui crève les yeux avec !

*Panneaux.*

SEGUNDA MULHER

Ele bem mereceu.

QUARTO HOMEM

Que o céu não o perdoe.

PRIMEIRA MULHER

Que ele seja maldito, ad aeternam!

PRIMEIRO HOMEM

Que ele queime nos infernos!

SEGUNDO HOMEM

Que ele seja torturado!

TERCEIRO HOMEM

Que não lhe deem um segundo de repouso.

QUARTO HOMEM

Que ele se converta nas chamas, e que o Senhor recuse sua conversão.

PRIMEIRA MULHER

Que lhe arranquem a língua, que ela ressurja e que a arranquem vinte vezes por dia.

SEGUNDO HOMEM

Que ele seja espetado! Que ele seja empalado! E que ele seja testemunho de nossa alegria. Que nossas gargalhadas trespassem seus ouvidos!

SEGUNDA MULHER

Aqui estão minhas agulhas de tricotar, que sejam usadas para lhe furar os olhos!

*Painéis.*

MACOL

Se vocês não se calarem neste instante, jogarei meus soldados e meus cachorros sobre vocês.

*Numerosas guilhotinas no fundo, como no primeiro quadro.*

Agora que o tirano está morto e que ele amaldiçoa sua

MACOL

Si vous ne vous taisez pas à l'instant, je jette sur vous mes soldats et mes chiens.

*Guillotines nombreuses dans le fond, comme au premier tableau.*

Maintenant donc que le tyran est mort et qu'il maudit sa mère de l'avoir fait naître, je vous dirai ceci : ma pauvre patrie verra régner plus de vices qu'auparavant. Elle souffrira plus et de plus de manières que jamais sous mon administration.

*A mesure que Macol dit sa déclaration, on entend des murmures de réprobation, de désespoir, de stupeur. À la fin de cette tirade, il ne restera plus personne auprès de Macol.*

Je sens que tous les vices sont si bien greffés en moi que, lorsqu'ils s'épanouiront, le noir Macbett semblera pur comme neige et notre pauvre pays le tiendra pour un agneau, en comparant ses actes à mes innombrables méfaits. Macbett était sanguinaire, luxurieux, avare, faux, fourbe, brusque, malicieux, imbu de tous les vices qui ont un nom. Mais il n'y aura pas de fond à mon libertinage.

Vos femmes, vos filles, vos matrones, vos vierges, ne pourront remplir la citerne de mes désirs, et mes passions franchiront toutes les digues opposées à ma volonté.

Mieux vaut Macbett qu'un souverain tel que moi. Outre cela, il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts, une avarice si insatiable, que, pendant mon règne, je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs terres. Il me faudra les bijoux de l'un, la maison de l'autre, et chaque nouvel avoir ne sera pour moi qu'une sauce qui me rendra plus affamé. Je forgerai d'injustes querelles avec les meilleurs, avec les plus loyaux et je les détruirai pour avoir leur bien. Je n'ai aucune des vertus qui conviennent aux souverains, la justice, la sincérité, la

mãe por tê-lo feito nascer, lhes digo isto: minha pobre pátria verá reinar mais vícios que anteriormente. Ela sofrerá mais e de mais maneiras que nunca sob minha administração.

*À medida que Macol faz sua declaração, ouvem-se murmúrios de reprovação, de desesperança, de estupor. No fim desta tirada, não restará mais ninguém perto de Macol.*

Sinto que todos os vícios estão tão bem grafados em mim que, quando eles desabrocharem, o sombrio Macbett parecerá puro como neve e nosso pobre país o terá por um cordeiro, comparando seus atos com meus inúmeros delitos. Macbett era sanguinário, luxurioso, avaro, falso, pérfido, rude, malicioso, imbuído de todos os vícios que têm um nome. Mas não haverá limite para a minha libertinagem. Suas mulheres, suas filhas, suas matronas, suas virgens, não poderão encher o poço de meus desejos, e minhas paixões transporão todas as barragens opostas à minha vontade. Melhor seria Macbett que um soberano como eu. Além disso, há em minha natureza, composta pelos piores instintos, uma avareza tão insaciável que, durante meu reino, cortarei as cabeças de todos os nobres para tomar suas terras. Precisaréi das joias de um, da casa de outro, e cada nova posse será para mim apenas um tempero que me deixará mais esfomeado. Eu forjarei injustas disputas com os melhores, com os mais leais e os destruirei para tomar seus bens. Eu não tenho nenhuma das virtudes que convêm aos soberanos, a justiça, a sinceridade, a temperança, a estabilidade, a generosidade, a perseverança, a piedade, a humanidade, a devoção, a paciência, a coragem, a firmeza, eu não tenho nem mesmo bom gosto. Mas eu transbordo em propensão para variações criminosas que satisfarei por todos os

tempérance, la stabilité, la générosité, la persévérance, la pitié, l'humanité, la piété, la patience, le courage, la fermeté, je n'en ai même pas l'arrière-goût. Mais j'abonde en penchants diversement criminels que je satisferai pas tous les moyens.

*L'évêque, qui était resté le seul auprès de Macol, sort, déprimé, par la droite.*

Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre <sup>109</sup>. De cet archiduché, commençons d'abord par faire un royaume — et je suis roi. Un empire, je suis empereur. Supra-altesse, supra-sire, supra-majesté, empereur de tous les empereurs.

*Il disparaît dans la brume.*

*La brume se dissipe. Le chasseur de papillons traverse le plateau.*

FIN DE LA PIÈCE

meios.

*O bispo, o único que que havia ficado sozinho perto de Macol, sai, deprimido, pela direita.*

Sim, agora que tenho o poder, vou despejar no inferno o doce leite da concórdia. Vou perturbar a paz universal, destruirei toda unidade sobre a terra<sup>3</sup>. Deste arquiducado, começemos primeiro por fazer um reinado — e eu sou rei. Um império, eu sou imperador. Supra-alteza, suprassenhora, supramajestade, imperador de todos os imperadores.

*Ele desaparece na bruma.*

*A bruma se dissipa. O caçador de borboletas atravessa o palco.*

FIM DA PEÇA

---

<sup>109</sup> Fin du passage pris dans Macbeth de Shakespeare.  
Fim da passagem tomada em Macbeth de Shakespeare.

## 6. Considerações finais

Esta conclusão pretende se inscrever como um novo ato e que não é, necessariamente, o último. Assim como em *Macbett*, este final poderia marcar um recomeço. Assim como em Amédée, o fim poderia ser outro, mesmo depois que Ionesco decidisse fechar as persianas. No livro *Ionesco* (2009), o dramaturgo descreve um procedimento que diz lhe ocorrer com frequência: ele repete com concentração uma palavra qualquer até que ela perca seu sentido; ou em outros planos, ele observa um objeto, uma certeza antiga ou mesmo uma pessoa, até que não se a reconheça mais, até que restem apenas seus contornos vagos. Tal como Ionesco propõe, se pudéssemos fazer o exercício de nos concentrar profundamente por algum tempo nesta tese, talvez veríamos restar apenas seus contornos vagos, e terminaríamos por não a reconhecer mais como o que ela parece ser agora. O que restaria da presente tese após esse experimento? Certamente não seria o que ela diz. Talvez seus sujeitos, seus atores e personagens ficariam. Porém, o que provavelmente restaria mesmo, é o que ela faz.

Não proponho, depois de tanta argumentação, separar o que esse trabalho diz de como ele diz ou do que ele faz. Ao contrário, desejo demonstrar como as duas coisas acontecem juntas. Por isso sigo reivindicando o teatro nessa discussão, pois ele é uma prática que impede essa separação a todo momento. O que quero chamar a atenção agora aqui é para como uma atriz diz seu texto em cena. Ela não simplesmente profere sons, com o queixo bem elevado, para que as pequenas unidades se unam e formem agrupamentos mais ou menos importantes e desnudados de sentido, esperando que elas não venham a cair, pesadas de sentido, nas orelhas dos surdos, possíveis espectadores túmulos de sonoridade. Uma atriz não separa o que diz do modo como o diz e do que faz. Ela fala o que diz e o que faz com a entonação, com a dicção, com a voz, com o corpo inteiro. Onde ela está também diz junto o que ela diz e o que ela faz. Trata-se de um palco italiano ou não? Qual é a relação que se estabelece entre a plateia e o palco e com os atores? Além disso, luz e som atuam junto, como pedem as rubricas em *Macbett*. E tudo isso modifica o próprio ator-personagem que ali se faz.

O que se segue esquecendo é que tudo isso já está no texto escrito; é o que a oralidade vive gritando. Portanto, o texto *Macbett* e esta tese igualmente fazem algo enquanto dizem algo. Ambos têm seus ritmos próprios, que organizam os sentidos de um discurso regido por uma oralidade, que criam um sujeito. Quem é, no entanto, o sujeito que diz o que faz um outro texto, que determina seus ritmos? De *Macbett*, sou sujeito-tradutora, que se faz ao determinar quais são os ritmos da peça e que também é feita nesse mesmo processo, sua

subjetivação máxima. Desta tese, sou sujeito-autora, e volto ao questionamento do primeiro parágrafo dessas considerações, talvez, finais: o que faz e o que resta dessa tese?

Se voltasse ao seu início agora, quem sabe os conceitos de tradução, de discurso, de sujeito e de sentido, trabalhados juntos, já poderiam ser entendidos de outras maneiras. Ainda, quem sabe eu leria de maneira distinta o discurso que propus para a peça. Determinar um discurso é uma violência. Por isso a ideia de recomeço ronda este trabalho e por isso gostaria de concluir dizendo que o que esta tese faz é uma leitura crítica, evitando cair numa hermenêutica. O que resta dela é um método crítico de análise que busca permitir que a leitura que cada um possa ter feito dessa tese a inscreva como texto que, mesmo fixado, trabalha.

A não-fixação pode ser uma saída possível para a violência. A própria violência própria do discurso impede que ele seja contido ou estabilizado, então, tomá-lo em sua imanência é estratégia para não criar novas formas de restringi-lo ou dominá-lo. Por isso, o que chamei de discurso da engrenagem do poder tampouco está cristalizado. Ele prevê uma estrutura constituída por seus ritmos: ritmo do motim, ritmo da hierarquia e ritmo da soberania. Os personagens falam de acordo com o lugar que ocupam nesse sistema: o que eles falam é como falam e é também o que fazem. Isso determina quem eles são. Por isso, Macbett e Banco precisam falar como Glamiss e Candor, ser outro, para se revoltarem contra o rei e tomarem seu lugar, falarem como ele. Pelo mesmo motivo as feiticeiras, pelo ritmo do oráculo, apropriam-se da linguagem da hierarquia para convencerem Macbett nesse propósito de fazê-lo se tornar outro.

Ao compartilharem do poder do soberano, mas agirem de fora da estrutura do poder, as feiticeiras podem ser o capitalismo. Este, assim como o ritmo do oráculo, apropria-se da linguagem e garante que a engrenagem desse sistema de poder siga funcionando enquanto estrutura que se repete. Aí está um dos motivos de não ser este o último ato, pois nele enceno uma nova pergunta: como inscrever o ritmo das feiticeiras de outra maneira? Quais são as possibilidades e alternativas dentro do capitalismo?

As micronarrativas podem ser um caminho, como a do limonadeiro, que aparece em apenas uma cena da peça. Apesar de ser assassinado, calado pelo mecanismo de horror e morte, ele se inscreve com a singularidade de sua presença: no meio da batalha vende limonadas, traz humor e sentidos distintos à guerra. O combate à teoria tradicional também abre outros caminhos, pois mantê-la é investir para manter a sociedade como ela é. Falar de sujeito, poética, discurso, sentido, história e ritmo para falar de tradução, evitando cair nas velhas concepções enraizadas, exige atenção constante. O anjo da história de Benjamin encara o passado e também nos fita, lembra que não podemos nos livrar do passado, um passado da

linguagem como dualidade do signo, de escombros, e que nos impõe outra pergunta: como traduzir escrevendo uma história que não repita os fatos que ainda nos assombram?

Como atriz há vinte anos, vivo o teatro há muito mais tempo do que experimento a tradução. Na prática do trabalho como atriz, entendo o teatro como exercício de presença que se faz pelo corpo todo e que se inicia em perceber seu estado momentâneo para desestabilizá-lo. O treinamento do ator passa por reconhecer maneiras diversas de colocar o corpo no espaço e de agir a partir disso: o simples caminhar ou o deitar e levantar inúmeras vezes, descobrindo centenas de jeitos diferentes de fazê-lo, cria novos estados, ainda que tão momentâneos quanto o primeiro, mas produz repertório de relações diferentes com o mundo.

A presente tese funcionou como uma dessas atividades de treinamento do ator para a tradução. Não apenas enquanto prática de traduzir um texto, mas como exercício de percepção, desestabilização e repertório. Isso se deu para além de ensaiar uma conceituação de linguagem que busca fugir do sentido tradicional e que passa a entender a tradução no programa do ritmo; sua força vem também do desejo de confrontar as noções de traduzir e de encenar, colocá-las em perspectiva, com as potências da teatralidade.

Ainda que este não seja um fim que se encerra em si, é importante também localizar o trabalho no instante em que ele se entrega à leitura. Na potência de tudo o que poderia ser, ele é apenas o que pode ser.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. 2 Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha: homo sacer III**. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **O reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. 387 p. (5).

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

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência**. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3.ed. rev. e atual. São Paulo: Fundação Dorina Nowill para Cegos, 2009.

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.

\_\_\_\_\_. **O governo de si e dos outros: Curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 380 p. Trad. Eduardo Brandão.

GIRET, Noëlle (Ed.). **Ionesco**. Paris: Éditions Gallimard, 2009. 188 p.

HUBERT, Marie-claude. **Eugène Ionesco**. Paris: Édition Du Seuil, 1990. 288 p.

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

\_\_\_\_\_. **Macbett**. Paris: Editions Gallimard, 2013. 149 p.

\_\_\_\_\_. **Macbett**. Paris: Gallimard, 2009. 195 p. Edição de Marie-Claude Hubert.

\_\_\_\_\_. **Théâtre I**. Paris: Gallimard, 1956. 323 p.

\_\_\_\_\_. **Théâtre II**. Paris: Gallimard, 1961, 256 p.

\_\_\_\_\_. **Théâtre V**. Paris: Gallimard, 2006, 337 p.

\_\_\_\_\_. **Théâtre Complet: Eugène Ionesco**. Paris: Gallimard, 1991. 2096 p.

\_\_\_\_\_. **Notes et contre-notes**. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. **Antidotes**. Gallimard, 1977.

\_\_\_\_\_. **Journal en Miettes**. Paris : Gallimard, 1967.

\_\_\_\_\_. **Jeux de Massacre**. Paris: Gallimard, 2015.

JARRY, Alfred. **Tout Ubu**. 29ª Ed. Paris : Librairie Générale Française, 2013.

\_\_\_\_\_. **Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato**.

Compilado por Rafael Cippolini. – 1ª ed. – Buenos Aires: Caja Negra, 2009.

KERMODE, Frank. **A linguagem de Shakespeare**. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra. **Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme: Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. 552 p.

**L'AVANT SCÈNE THÉÂTRE**. Paris: L'avant Scène Théâtre, n. 501, 1 set. 1972. Bimensal.

LEITURA dramática de Macbett. Marseille: Produção Independente, 2018. Son., color.

MACBETT Jorge Lavelli. Paris: Théâtre de La Colline, 1992. (127 min.), son., color.

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.

\_\_\_\_\_. **Linguagem, ritmo e vida**. Trad. Cristiano Florentino Belo Horizonte: Fale/ufmg, 2006. 68 p.

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.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005. 72 p. Trad. Mônica Costa Netto.

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.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. **Macbeth**. Londres: Macmillan Publishers Ltd, 2009. 197 p. Edição de Jonathan Bate.

SONTAG, Susan. **Contra la interpretación: y otros ensayos**. Trad. Horacio Vázquez Rial. 1 Ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

**Trentième** (Office national de radiodiffusion télévision française). Eugène IONESCO et Macbett. 19 de março de 1972. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/I00017793>. Acesso em: 10 jun. 2017.

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.

## ANEXO

Anexo A – Áudio encenação de *Macbett* por Jacques Mauclair (1972).

[https://youtu.be/Ekesx181\\_8A](https://youtu.be/Ekesx181_8A)

Anexo B – Vídeo encenação de *Macbett* por Jorge Lavelli (1992).

<https://youtu.be/Jr80WeFK75w>

Anexo C – Vídeo leitura privada de *Macbett* com atores em Marseille, França (2018).

<https://youtu.be/Vd5FwOEFw>