sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p46-56

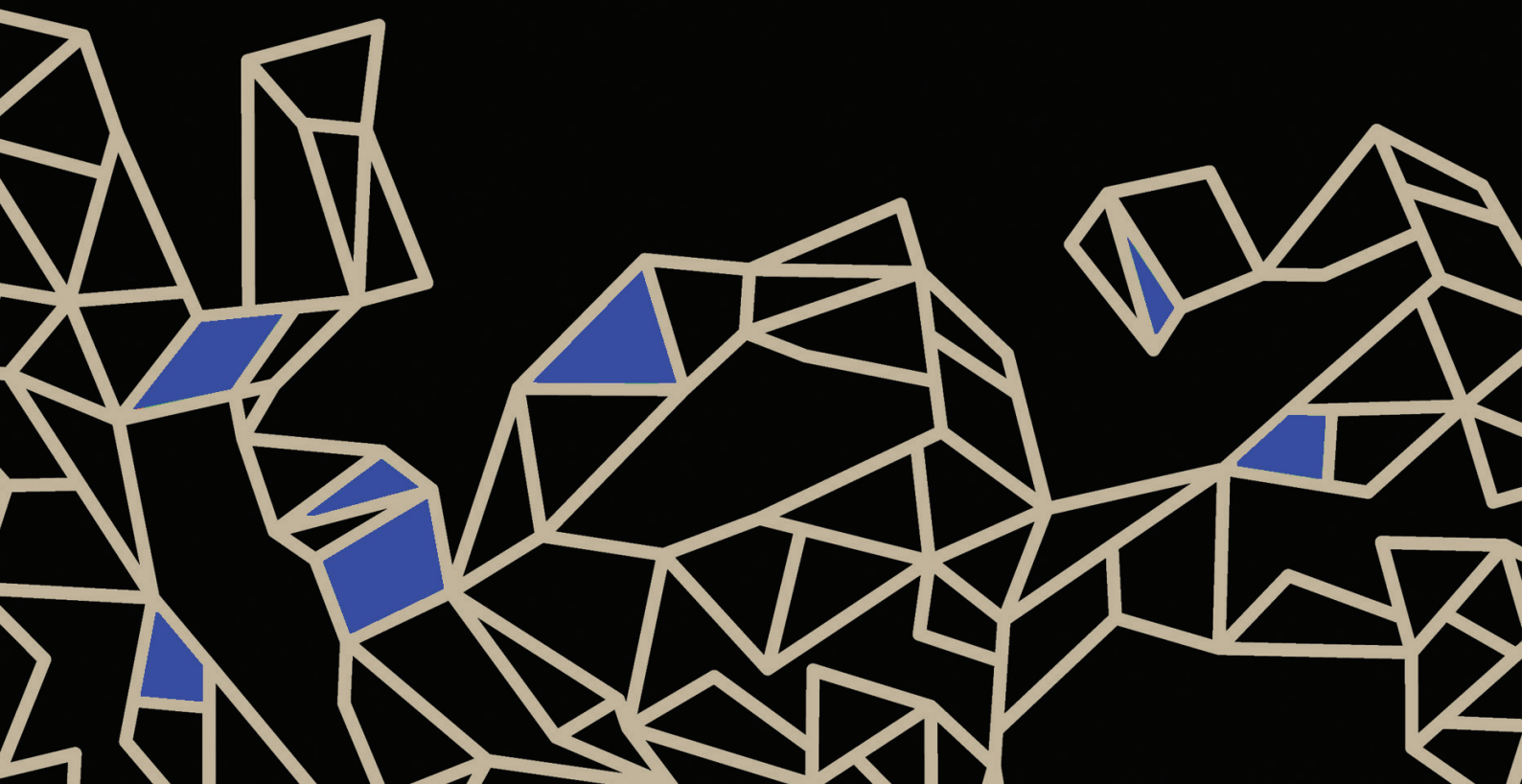
Dossiê: aspectos da cena moderna no Brasil

O contributo de Luís de Lima para a cena brasileira moderna: a tradução da obra de Ionesco

The contribution of Luís de Lima to the modern Brazilian cene: the translation of the work of Ionesco

Márcia Regina Rodrigues

Márcia Regina Rodrigues
ECA-USP – Estágio de Pesquisa de Pós-Doutorado em andamento no Departamento de Artes Cênicas.



Resumo

Este trabalho tem como objetivo evidenciar o contributo de Luís de Lima (1925-2002) para o desenvolvimento do teatro moderno no Brasil, nomeadamente o seu papel de primeiro tradutor e encenador das peças de Eugène Ionesco, considerando os dados acerca das condições e meios pelos quais se deram as suas traduções para as encenações e no âmbito teórico a abordagem da tradução teatral ao nível da encenação proposta por Patrice Pavis.

Palavras-chave: Teatro moderno, Tradução teatral, Luís de Lima.

Abstract

The present work aims to highlight the contribution of Luís de Lima (1925-2002) to the development of modern theater in Brazil, namely his role as the first translator and director of the plays of Eugène Ionesco, considering data on the conditions and means by which the translations for staging were made and, in the theoretical scope, the approach of the theatrical translation at the level of the staging proposed by Patrice Pavis (2008).

Keywords: Modern theater, Theatrical translation, Luís de Lima.

> Só vejo vantagens numa tradução em que colabora um profissional de cena mais capaz de conferir ao texto as qualidades de plasticidade e maleabilidade necessárias.
> (LIMA, 1961, p. 6)

> No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores.
> (PAVIS, 2008, p. 124)

Numa matéria de divulgação do evento Mímica em movimento, promovido pelo SESC Consolação, em 1999, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicava uma foto do ator e encenador que aqui nos ocupa com a seguinte legenda: "Luís de Lima: pioneiro" (NÉSPOLI, 1999, p. 3). De fato, o pioneirismo marcou a carreira do ator, mímico, encenador, professor e tradutor Luís de Lima (1925-2002), especialmente por ele ter sido o responsável pela "primeira

divulgação de Ionesco e do teatro do absurdo nos palcos brasileiros" (MAGALDI, 2003, p. 258) apenas alguns anos depois das peças do dramaturgo romeno estrearem na França, nos anos 1950.

Nascido em Portugal, Luís de Lima teve uma consistente formação profissional iniciada no Conservatório Nacional de Teatro de Lisboa e complementada na França, nomeadamente no Conservatório Nacional de Arte Dramática e na Escola de Mímica Étienne Decroux. No início da carreira, ele rapidamente se inseriu no meio teatral da Paris do pós-guerra e integrou a companhia de Marcel Marceau, participando de turnês com o famoso mímico pelos Estados Unidos, países da Europa e África. Em 1953, trocou Paris por São Paulo, aceitando o convite de Sábato Magaldi[1] para dar aulas de interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD), onde logo se destacou com a tradução e encenação de *A descoberta do novo mundo* (1954), de Morvan Lebesque, recebendo o Prêmio Governador do Estado pela direção da peça.

Na crítica à apresentação da referida peça, Décio de Almeida Prado ([1956], p. 212) apontou no trabalho de Luís de Lima "um novo tipo de encenação" – cujas características incluíam principalmente "a quase completa ausência de cenários [...], a fusão de elementos mímicos e musicais e um certo jeito de espetáculo ao ar livre" – que, embora fosse pouco conhecido pelo público, prestava "grande serviço ao teatro brasileiro". Numa entrevista concedida em 1988, Luís de Lima disse ter buscado na encenação de *A descoberta do novo mundo* "uma fusão harmoniosa entre os elementos básicos" e explicou que se tratava "do espaço-luz, que hoje já faz parte da linguagem dramática corrente, quer dizer o palco nu e as ações determinadas ou delimitadas pela iluminação" (LIMA, 1988, p. 15). No que se refere à direção de atores, Luís de Lima procurava destituir das falas quaisquer resquícios da tradição declamatória e propunha novas técnicas de se dizer o texto, considerando especialmente "o aproveitamento dos silêncios, o significado dos gestos, o poder do actor sobre os objectos que funcionavam em relação a ele etc."; tudo isso,

1 De acordo com Sábato Magaldi, uma comissão de três membros – o próprio Magaldi; Jean Vilar, diretor do Teatro Nacional Popular francês, e o crítico, dramaturgo e filósofo Gabriel Marcel – foi encarregada por Alfredo Mesquita para escolher um professor de interpretação para a EAD. Entre vários nomes, foi escolhido o de Luís de Lima "que a par do talento artístico, tinha a virtude de falar português, simplificando o problema de comunicação com os alunos" (MAGALDI, 2003, p. 258).

nas suas palavras, eram "conquistas da moderna arte de representar" (LIMA, 1961, p. 6)[2].

Foi a partir da busca por uma dramaturgia que integrasse uma nova forma de interpretação que Luís de Lima deu início à tradução das peças de Eugène Ionesco, inicialmente *A lição* e *A cantora careca*, as quais ele havia trazido da França, passando a trabalhá-las nas suas aulas. Em 1955, Lima deixa a EAD para assumir a direção do teleteatro da TV Rio; na estreia da série encena *A lição* e o êxito foi tal que "o programa teve que ser repetido na semana seguinte, evidentemente ao vivo, pois não existia ainda vídeo-tape" (MICHALSKI, 1982, p. 31). Essas experiências cênicas a partir de *A lição* e de *A cantora careca* na EAD e na TV Rio o levaram a montar o *Festival Ionesco.*

Quando Lima deu início aos primeiros ensaios das peças de Ionesco, vários colegas de palco tentaram dissuadi-lo da ideia dizendo que "aquilo" não se tratava de teatro; por esse mesmo motivo ele não conseguiu financiamento para o espetáculo que acabou sendo produzido "em regime de cooperativa – uma das primeiras cooperativas teatrais brasileiras", como relata Yan Michalski (1982, p. 31). Finalmente em 1957, o *Festival Ionesco* estreou no palco do Teatro Mesbla, no Rio de Janeiro, despertando o interesse da crítica atraída pelo sucesso de público; o mesmo se deu em São Paulo, onde o espetáculo permaneceu por vários meses em cartaz, lotando o Teatro Maria Della Costa em estendida temporada até o ano seguinte. Pela sua atuação em *A lição* (1957), Luís de Lima, que fazia o papel do professor, recebeu medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e o *Festival Ionesco* foi considerado o melhor espetáculo daquele ano.

Em 1959, com a inclusão da peça *As cadeiras*, também traduzida pelo ator e encenador, o *Festival Ionesco* foi apresentado em Lisboa – "ao embasbacado público de então", como escreveu o crítico português Arthur Ramos (1968, p. 70) e, depois da temporada de espetáculos, Luís de Lima acabou passando um tempo em Portugal para dirigir grupos universitários de teatro. Foi justamente nesta altura que ele estreitou as relações com Eugène Ionesco, que estava em Portugal para divulgação de suas peças, e os dois

2 A citação é parte de uma entrevista de Luís de Lima concedida à revista *Via Latina* (LIMA, 1961), da Universidade de Coimbra, referida ao final deste trabalho, sendo aqui mantida a grafia do texto original.

participaram de debates públicos acerca das ideias e da obra do dramaturgo romeno.

Entre a variedade de atividades teatrais realizadas por Luís de Lima, entre os anos 1950 e 1960, as traduções e as encenações das peças de Ionesco constituíram espetáculos que alcançaram êxito de público; além disso, contribuíram para a revelação de atores e também de outros diretores interessados pela obra de Ionesco e pela nova dramaturgia surgida na França, basta citar como exemplos Camila Amado e Antônio Abujamra – ela foi a atriz revelação no papel da aluna de *A lição* na temporada do espetáculo em Lisboa, e ele, pela direção de *A cantora careca*, recebeu como prêmio "uma bolsa de estudo para a França que lhe abriu as portas para a carreira profissional" (MICHALSKI, 1982, p. 31).

As traduções de Luís de Lima da obra de Ionesco não passaram despercebidas pela crítica da época. Sobre *A lição* e *A cantora careca*, em artigo publicado na *Tribuna da Imprensa*, em 1957, Bárbara Heliodora (2007, p. 341-342) escreveu: "Antes de comentar a realização dessas duas peças é preciso fazer um elogio a Luís de Lima pelo excepcional trabalho realizado na tradução desses dois textos". Da mesma forma, a crítica portuguesa não deixou de comentar as traduções de *A cantora careca*, *A lição* e *As cadeiras* e, quando da apresentação do *Festival Ionesco* em Lisboa, Jorge de Sena (1988, p. 249) fez a seguinte observação: "Limito-me apenas a sublinhar que um autor pode ter complexas e profundas implicações [...] E é precisamente o caso de Ionesco, tal como Luís de Lima no-lo traduziu em texto e esplêndida linguagem cênica". Outro crítico português, Urbano Tavares Rodrigues, que havia lido o texto original de *A cantora careca* e visto a montagem francesa da peça por duas vezes, escreveu:

> Finalmente tornamos a falar de Luís de Lima [...], para as suas traduções tão correctas e espirituosas (desde que aceitemos os peculiarismos do calão carioca pelo qual ele terá tido obviamente de governar-se), para a sua sensível e "perfeita" encenação, para os seus recursos singulares de comediante, vão os nossos aplausos incondicionais. (RODRIGUES, 1961, p. 162-163)

Há na afirmação de Urbano Tavares Rodrigues a percepção de uma tradução que privilegia o contexto cultural de chegada, portanto, o Brasil, mais especificamente, o Rio de Janeiro; aliás, a publicação em Portugal da tradução de Luís de Lima de *A cantora careca* (Editora Contraponto), no mesmo ano da apresentação da peça em Lisboa, em 1959, traz a seguinte informação do editor: "destinada ao público brasileiro"[3], o que indica ao mesmo tempo a predileção do tradutor pelo português falado no Brasil e certo estranhamento dessa escolha no contexto português.

Embora Luís de Lima não tenha manifestado sua reflexão acerca do problema da tradução, mesmo porque essa questão nos anos 1950-1960 ainda não estava em causa nos estudos teatrais, podemos inferir que ele não desvinculava do processo de tradução teatral a sua concepção de encenação do texto que traduzia. É nesse sentido que cabe a constatação de que a tradução teatral não é uma "simples operação translinguística", como observa Patrice Pavis (2008, p. 127); ela deve abranger a atividade dramatúrgica, tendo sempre em conta a montagem do texto para o palco; assim, ao considerar, no processo de tradução, a encenação propriamente dita, a produção teatral no contexto de realização do espetáculo e as relações interculturais, o tradutor de peças é também um dramaturgo que torna o texto representável:

> O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrotextual, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada pelo texto. Ele estabelece a fábula de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; reconstitui a "totalidade artística", o sistema de personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor, que tende a homogeneizar todos os discursos; esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências que asseguram a coerência do texto fonte. (PAVIS, 2008, p. 127)

Na concepção de Pavis (2008), o processo de tradução teatral implica uma série de concretizações, a saber: a concretização textual (T1), a dramatúrgica (T2), a cênica (T3) e a receptiva (T4). Assim, o trabalho de tradução de

3 A nota completa do editor, ocupando uma página inteira do livro, é a seguinte: "Destinada ao público brasileiro, a presente versão de *A cantora careca*, feita por Luís de Lima, não pôde ser inteiramente adaptada ao português da Metrópole. O Editor agradece a Carlos Silva, linotipista deste livro, a preciosa colaboração que lhe dispensou neste trabalho" (IONESCO, 1959, p. 10).

peças de teatro percorre um caminho que parte de uma fonte (texto original) e realiza outro texto dramatúrgico (texto traduzido), que, por sua vez, torna-se fonte para o processo de montagem da peça. Na concretização textual – que é a primeira da série de concretizações – o tradutor elabora a leitura, interpretação, adaptação e comentário do texto fonte e fornece no seu texto, que é o texto traduzido, um conjunto de informações necessárias à compreensão de uma situação ou de uma personagem, é aí que se concretiza a atividade dramatúrgica, lembrando que ao se apropriar do texto, o tradutor teatral realiza um procedimento de adaptação constante (Ibid., p. 128). A concretização cênica é, nas palavras de Pavis (2008, p. 129), "a colocação à prova do texto, preliminarmente traduzido em T1 [concretização textual] e T2 [concretização dramatúrgica], no contato com o palco", ou seja, a encenação; portanto, a série de concretizações é finalizada com a recepção da concretização cênica pelo espectador (T4).

Nesta abordagem – a da tradução teatral ao nível da encenação – a palavra-chave é apropriação; o tradutor se apropria dos elementos culturais do texto fonte – até mesmo daqueles que vão definir o gestual e corporal da peça na concretização cênica, considerando a vinculação da palavra com a gestualidade, vinculação esta que Pavis propõe chamar de **verbo-corpo**; vejamos a definição do termo:

> O verbo-corpo é uma regulação, específica de uma língua e uma cultura, do ritmo (gestual e vocal) e do texto. É, ao mesmo tempo, uma ação falada e uma palavra em ação. [...] Trata-se de compreender a maneira pela qual o texto-fonte, depois da colocação em jogo-fonte, associa um tipo de enunciação gestual e rítmica a um texto; na sequência procura-se um verbo-corpo equivalente e apropriado para a língua-alvo. É necessário, portanto, para efetuar a tradução do texto dramático, fazer-se uma imagem visual e gestual desse verbo-corpo da língua e cultura-fonte para tentar apropriar-se a partir do verbo-corpo da língua e cultura-alvo. (PAVIS, 2008, p. 139-140)[4]

4 A partir desse ponto, Pavis (2008, p. 141-145) apresenta "Exemplos de verbo-corpo: algumas teorias" e aqui citamos alguns deles mencionados pelo autor francês: Barthes (*O império dos signos*, 1970, a conversação do cidadão ocidental no Japão passa não pela linguagem e pela voz, mas pelo corpo); Brecht, a teoria do *gestus* (aspecto gestual da língua, muito embora proponha a reconstituição do discurso ideológico inscrito na encenação); Déprats (tradutor de Shakespeare para o francês, "esforça-se para 'aprofundar o sentido, conservar o ritmo, preservar as sonoridades, as metáforas, a prosódia, não

Luís de Lima conta que na tradução das peças de Ionesco ele se valeu de "um trabalho de inflexão, de procura de modos de expressão", o que resultou num espetáculo que "se ajustou plenamente à época denunciando jocosamente o que era o desgaste da palavra, através do jogo com a palavra, isto baseado em rica teatralidade com plena economia de meios expressivos" (LIMA, 1988, p. 43); assim, ele traduzia as peças para o palco e não para as páginas do livro. Geralmente suas traduções eram publicadas depois de encenadas e muitas elaboradas em parceria ou bastante discutidas com colegas e grupos – veja-se a tradução da peça de Morvan Lebesque, *A descoberta do novo mundo*, que ele traduziu em parceria com Gilda de Mello e Souza; sobre as primeiras traduções da obra de Ionesco, ele trocou informações com Patrícia Galvão, a Pagu, que também se interessava pela obra ionesquiana; já nas traduções de *A última gravação de Krapp* de Samuel Beckett, e de *O professor Taranne*, de Arthur Adamov, levadas à cena em Portugal, ele contou com a colaboração de integrantes do grupo de teatro da Universidade de Coimbra – respectivamente, Hugo Lopes e Emílio Rui Vilar – que também participaram da montagem das peças.

À formação de mímico e ator unia-se a de encenador nos processos de tradução empreendidos por Luís de Lima, de modo que ele conjugava todas essas capacidades na composição da imagem visual e gestual da qual fala Pavis (2008). Nesse sentido, Luís de Lima apropriava-se inteiramente do original não apenas como texto verbal, mas essencialmente como expressão gestual, corporal, o que ele como ator compreendia e dominava muito bem. Bárbara Heliodora comentou à época a "primorosa" interpretação de Luís de Lima em *A lição*; na avaliação da exigente crítica, ele havia composto a personagem do professor "com uma riqueza de detalhes que [ficavam] subordinados a uma concepção total inteligente e penetrante, na qual o uso da mímica [fora] aproveitado na medida exata, contribuindo efetivamente para inteirar o personagem física e psicologicamente" (HELIODORA, 2007, p. 341-342).

Ter vivido a efervescência cultural da França, participado do mesmo contexto em que Ionesco escreveu suas primeiras peças e vivenciado

distender a mola poética'") etc. Mais adiante, Pavis (2008, p. 152) dará um exemplo eficaz: para Brook o gesto "não é a chave de manobra para ideologias [como seria, talvez, o gestus brechtiano], mas o terreno de encontro universal entre atores e culturas diferentes".

intensamente a arte da mímica são fatores que contribuíram para o sucessivo êxito dos trabalhos realizados por Luís de Lima. Quanto à encenação das peças que traduziu, Lima demonstrava uma obcecada preocupação com a expressão corporal, afirmando sempre uma busca pela linguagem corporal como elemento fundamental de uma técnica de representação nova e moderna. No prefácio da primeira publicação da tradução de *A cantora careca*, ele afirmou:

> *A cantora careca* é um exercício de virtuosismo total para o encenador e consequentemente para os intérpretes: dizer frases que, na maioria das vezes, são lugares-comuns, dando-lhes vida através de modulações e expressões corporais requer experiência de todos os recursos de comediante. (LIMA, 1959, p. 6)

Nas críticas publicadas na época acerca do trabalho de Luís de Lima, realizado a partir da obra de Ionesco – incluindo aí, além da tradução, a direção e sua atuação como ator –, aparecem comentários a respeito da expressão corporal como elemento importante para a concretização da linguagem cênica – avaliada como "esplêndida" por Jorge de Sena (1988), como referido há pouco –, o que nos leva a crer que nas suas traduções Luís de Lima de fato se preocupava com a regulação **verbo-corpo**, para usar o termo cunhado por Pavis (2008), na busca de equivalência e apropriação gestual e rítmica para a língua-alvo.

No contexto das décadas de 1950-1960, se as novas técnicas de encenação constituíram um contributo importante para o desenvolvimento do teatro moderno brasileiro, a tradução também cumpriu esse papel – especialmente em países distanciados do contexto europeu, onde se desenvolvia a vanguarda teatral – e permitiu a atualização do repertório cênico com a introdução de Ionesco, Beckett etc., motivando o aprofundamento e a ampliação dos debates acerca do teatro que surgia a partir do final da Segunda Guerra. Debates, aliás, que eram recorrentes depois dos espetáculos e se estendiam, portanto, ao público comum, não somente à classe teatral, como ocorre até hoje. Apenas para citar um exemplo, o jornal *O Estado de S. Paulo* (TEATRO…, 1958, p. 7) anunciava: "Teatro Maria Della Costa: temporada popular: debate público sobre Ionesco", com a participação de Luís de Lima – tendo

sido esse o terceiro debate promovido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais naquele teatro[5].

Esses debates mostravam que a encenação brasileira tentava ficar *pari passu* com a vanguarda teatral. De acordo com o próprio Lima, havia um desejo de renovação da cena e da dramaturgia –alcançado em certa medida com a montagem de Ziembinski de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues – e, a partir dos anos 1950, a produção teatral não só almejava a "tão procurada identidade nacional" (LIMA, 1988, p. 15) como ao mesmo tempo intensificava a necessidade de tomar parte do movimento teatral do pós-guerra, no qual despontava o designado teatro do absurdo, fazendo-se necessárias a tradução e a imediata encenação das novas peças a fim de se compreender um dos rumos do teatro do mundo ocidental. O cenário brasileiro, portanto, tornava-se favorável a uma personalidade teatral como a de Luís de Lima que já havia reunido uma série de experiências no contexto europeu e podia desenvolver outras, novas também para ele.

Dada a importância das realizações de Luís de Lima, Sábato Magaldi (2003, p. 262) afirma que "sem seu empenho cultural, provavelmente o palco brasileiro teria retardado muito o conhecimento de boa parte do repertório clássico e moderno, por ele traduzido"; de fato, dotado de uma personalidade imbuída de uma intensa força criadora e de uma capacidade para descortinar o novo, Luís de Lima, além de ter sido o primeiro tradutor e encenador da obra ionesquiana para a língua portuguesa, trabalhou muito para o desenvolvimento da cena moderna no Brasil e as suas realizações precisam ser reconhecidas e valorizadas.

Referências bibliográficas

HELIODORA, B. Ionesco no Teatro de Bolso. In: BRAGA, C. (Org.). **Bárbara Heliodora**: escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 341-343.

IONESCO, E. **A cantora careca**. Tradução de Luís de Lima. Lisboa: Contraponto, 1959.

5 Segundo a matéria, os outros dois debates anteriores tinham sido depois das peças: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht (TEATRO…, 1958, p. 7).

LIMA, L. [Prefácio]. In: IONESCO, E. **A cantora careca**. Tradução de Luís de Lima. Lisboa: Contraponto, 1959, p. 5-6.

_____. [Entrevista de Luís de Lima concedida a J. M. Beleza e M. B. Coelho]. **Via Latina**, Coimbra, n. 135, p. 6-9, 16 dez. 1961.

_____. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**, 7. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MICHALSKI, Y. Ionesco: um autor teatral que conquistou o Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1982. Caderno B, p. 31.

NÉSPOLI, B. Começa hoje "Mímica em movimento" – Denise Stoklos e Luís de Lima participam de evento promovido pelo SESC. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1º set. 1999. Caderno 2, p. 3.

PAVIS, P. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: _____. **O teatro no cruzamento das culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 123-154.

PRADO, D. A. Escola de Arte Dramática. In: _____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Marins, [1956]. p. 187-217.

RAMOS, A. Luís de Lima, um português que falta ao teatro do seu país. **Seara Nova**, Lisboa, n. 1468, p. 70-71, fev. 1968.

RODRIGUES, U. T. Luís de Lima revela a Lisboa o antiteatro de Ionesco que insinua a ilusão da personalidade. In: _____. **Noites de teatro**. Vol. II. Lisboa: Ática, 1961. p. 157-164.

SENA, J. Luís de Lima e Ionesco. In: _____. **Do teatro em Portugal**. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 248-250.

TEATRO Maria Della Costa: temporada popular; debate público sobre Ionesco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1958, p. 7.

Recebido em 20/09/2018
Aprovado em 08/11/2018
Publicado em 29/12/2018