





TRADUÇÃO, DRAMATURGIA, ENCENAÇÃO (II)

© dos autores

ISBN: 978-989-8789-01-3

Depósito Legal nº

Paginação: Egora

Impressão e acabamento
Publidisa

Editora *Licorne*
editorallicorne.blogspot.com

Tradução Dramaturgia Encenação

(II)

Org.

Christine Zurbach e José Alberto Ferreira

Editora *Licorne*



ÍNDICE

- 9 *Christine Zurbach*: Apresentação
- 15 *Jean-Pierre Sarrazac*
Dramaturgia do texto, dramaturgia do palco
- 31 *António Conde*
3 x (1 homem = 1 homem)
- 45 *Joana Craveiro*
Acerca do processo de trabalho em “Pássaro” de Maeterlinck: dramaturgia e encenação
- 61 *Tânia Filipe e Campos*
“Menina Júlia”: 50 anos em cena
- 79 *Christine Zurbach*
Traduzir Molière para o teatro, hoje em Portugal
- 87 *Célia Caravela*
Brecht pelo Teatro de Animação de Setúbal
- 111 *Sebastiana Fadda*
Intertextualidade, escrita e reescrita: do texto ao palco e *vice-versa*. O caso de “Sei Personaggi in cerca d’ autore”, de Luigi Pirandello
- 131 *Marie-Amélie Robilliard*
“Pequenos burgueses”, de Gorki no repertório do Teatro da Cornucópia (1973-1979): uma excepção representativa de uma época
- 143 NOTAS SOBRE OS AUTORES



APRESENTAÇÃO

Após a primeira edição do Seminário *Tradução, Dramaturgia e Encenação* (II), em 2010,¹ o grupo de investigadores do projecto com idêntica denominação, apoiado pelo Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, voltou a reunir em Novembro de 2011, dando deste modo continuidade à decisão de promover com regularidade o debate e a divulgação das problemáticas que fundamentam a sua investigação. Nesta segunda edição, se bem que com um pano de fundo temático semelhante ao da primeira sessão, que juntou três conceitos e/ou áreas de estudo do repertório de teatro: tradução, dramaturgia, encenação; o enfoque dos debates procurou analisar o conjunto enquanto “práticas de (re)escritas”, permitindo considerar sob esse ângulo a diversidade das relações possíveis não apenas entre os textos, mas também entre o texto e o palco.

Confrontado com a permanente *invenção* de formas e de linguagens que define o espectáculo teatral hoje e com o abandono por parte dos criadores do modelo tradicional de um teatro vinculado para as propostas dos criadores. Nesse sentido, o seminário reuniu investigadores e docentes, artistas e estudantes de teatro, que juntos puderam, no espaço de uma jornada, alinhavar questões ou interrogações, adiantar hipóteses de respostas ou apenas dar conta de práticas que mereceram a sua atenta observação.

Nesta segunda iniciativa, as intervenções dos participantes no seminário agora publicadas reflectem a importância do conceito de dramaturgia no teatro hoje, quer pela sua centralidade

¹ Cf. *Tradução, dramaturgia, encenação* (I), org. Christine Zurbach e Célia Caravela, Editora Licorne, colecção Teatro-Materiais 3, 2012.

na prática artística relacionada com o texto e a cena, quer na investigação teórica sobre essas mesmas manifestações de escrita e reescrita, na sua diversidade. Abrem igualmente a caixa de Pandora da (re)escrita, resposta tentadora para o entendimento (e a designação) da manifestação de relações, nem sempre explicitadas ou assumidas, entre práticas diversas, que envolvem o texto, da escrita original para a tradução, mas também para a cena, hoje espaço de acolhimento aberto a formas de migração intertextual por vezes complexas, onde a dramaturgia surge com contornos e funções renovadas.

Na comunicação de abertura Dramaturgia do texto, dramaturgia do palco, Jean-Pierre Sarrazac, investigador e docente universitário na Universidade de Paris III, igualmente dramaturgo e encenador, apresentou numa versão pessoal, de cariz autobiográfico, o modo como descobriu a dramaturgia graças a alguns mestres como Bernard Dort ou Roland Barthes, e o modo como acompanhou a evolução do termo e dos seus conteúdos. Com um gosto particular pelas práticas emergentes – um termo que lhe é caro –, lança um olhar crítico atento sobre a criação teatral contemporânea, com particular incidência na escrita dos autores cuja dramaturgia mais desafiou o teatro para encontrar novos caminhos na prática cénica. Do seu relato em ruptura com a visão literária do teatro que vigorava nos anos 1960, e da sua experiência concreta, vivida fora da universidade, retira para a sua conferência de abertura a matéria que, em moldes de grande eficácia pedagógica, lhe permite distinguir os diversos significados do termo “dramaturgia” e a evolução da relação da dramaturgia com o fazer teatral no palco, em diálogo com o trabalho do encenador e dos actores.²

² A obra de Jean-Pierre Sarrazac publicada em Portugal inclui a colectânea de artigos *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e*

No seu contributo, o investigador António Conde opta por falar na qualidade de tradutor de teatro, e faz o relato comparado das diferenças e constâncias das duas traduções que fez da peça *Um Homem é um homem* de Bertolt Brecht, a convite dos encenadores Luís Varela (Cendrev) e Luís Miguel Cintra (Cornucópia). Ulteriormente, voltou às duas versões do texto a convite da editora Cotovia, promotora da publicação da obra no quadro da edição das obras completas de Bertolt Brecht. Com apoio na sua experiência, procura mostrar como, entre um texto de partida e as destinações da tradução, se podem imiscuir instâncias diversas e como tais interferências lhe parecem correctas e produtivas, por um lado, mas também lesivas, por outro, de uma intencionalidade estético-ideológica de partida.

A encenadora Joana Craveiro, actriz e directora da companhia do Teatro do Vestido, descreve, numa sessão moderada pelo investigador José Alberto Ferreira, especialista do estudo das tendências contemporâneas no teatro, o processo de trabalho que sustentou as suas opções dramáticas para um espectáculo que realizou a convite da companhia profissional Chão d'Oliveira, de Sintra, a partir da conhecida peça *O Pássaro de Fogo* do dramaturgo simbolista Maeterlink. O relato aparenta-se a uma sucessão de passos que levam sucessivamente do texto escrito, do autor, ao palco, num jogo cruzado entre palavras, palavras escritas ou improvisadas, e jogo cénico, gestos e imagens criados pelos actores para o palco. O resultado foi *Pássaro*, peça para dois actores.

A comunicação de Tânia Filipe e Campos visa mostrar, de forma descritiva e analítica, o processo de recepção da peça *Menina Júlia* do dramaturgo Strindberg, autor sobre o qual realizou

contemporâneo, trad. de Luís Varela, publicado na Coleção Teatro-Materiais, vol. 2, Editora Licorne, 2011

a sua investigação para a tese de doutoramento, sucessivamente reescrita e encenada nos últimos 50 anos em Portugal, numa reflexão que tem em consideração, encenações feitas noutros países, nomeadamente no país de origem, sob um ponto de vista comparatista.

Associado ao seu tema de investigação sobre as práticas de tradução para o teatro, Célia Caravela aborda o repertório do Teatro de Animação de Setúbal (TAS) que inclui dois curtos textos de Bertolt Brecht: “O Informador”, um dos quadros que compõem a peça *Terror e Miséria no III Reich*, e a peça em um acto *A Boda dos pequeno-burgueses*. A comunicação consiste na apresentação dos primeiros dados da pesquisa, em que as peças propostas ao público do TAS – a primeira em 1978, a segunda em 2002 – são analisadas a partir dos textos do dramaturgo alemão de modo a identificar opções estéticas mas também ideológicas significativas do trabalho efectuado por esta companhia emblemática da descentralização teatral em Portugal.

A investigadora Sebastiana Fadda apresenta um estudo de caso em torno da génese de *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920-1921), que resulta da incursão regular de Luigi Pirandello em motivos e imagens anteriormente interpelados em fontes narrativas e ensaísticas. À estreia italiana, em 1921, seguem-se montagens em inglês, francês, castelhano e alemão, tendo o autor conhecimento das mesmas. Em 1925, procede à reescrita da peça, que levará à cena ele mesmo com a Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, de que foi director. Pelas vias da intertextualidade e da intercenicidade, fica revisto o universo conceptual pirandelliano ligado ao teatro.

A presente publicação junta às actas do seminário dois textos em torno da problemática da tradução de teatro à luz de dois estudos de caso. O primeiro, da autoria da investigadora Marie-Amélie Robilliard, retoma e aprofunda um breve apontamento

sobre a tradução da peça *Os Pequenos burgueses* de Gorki registado na sua tese de doutoramento sobre o repertório do Teatro da Cornucópia. O segundo procura descrever, num texto de apresentação pública da obra, os desafios da tradução da comédia de Molière *O Avarento*, a convite de uma companhia de teatro hoje em Portugal.

Évora, Julho de 2014

Christine Zurbach
(Coordenadora do Projecto)
José Alberto Ferreira

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-C/EAT/UI0112/2011.

Os textos aqui publicados cumprem a vontade dos seus autores quanto à norma ortográfica (pré- ou pós-acordo ortográfico de 1990) e não foram sujeitos a qualquer uniformização.



JEAN-PIERRE SARRAZAC

**DRAMATURGIA DO TEXTO,
DRAMATURGIA DO PALCO**

Institut de Recherche en Études Théâtrales, Paris III

Começo por dizer-vos o meu prazer por estar em Évora. Apesar de uma ligação forte com Portugal, onde tive o gosto de encenar espectáculos, não falo a língua, se bem que a compreenda um pouco. Por isso, a Célia traduzirá a minha intervenção para que aqueles que não percebem a língua francesa possam entender o essencial. Também quero agradecer à Christine Zurbach e ao Luís Varela, que traduziu este livro — *O outro diálogo* — que será apresentado hoje. É uma obra original por ser uma selecção de artigos e não a tradução de um livro. Trata-se da “invenção” de um livro para Portugal, em que Christine Zurbach funciona como editora no sentido anglo-saxónico da palavra, na função de quem escolhe os textos para organizar uma publicação.

Vou falar de modo autobiográfico, o que faço raramente. Falarei da dramaturgia, do modo como se desenvolveu na minha vida. Esta comunicação também será testamentária para aqueles que acham que falo há muito tempo... Vou falar da minha prática como *dramaturg* no sentido alemão, enquanto trabalho de apoio ao encenador, e também do ponto de visto teórico, na minha prática como investigador.

Descobri a palavra dramaturgia há mais de quarenta anos. Era uma palavra relativamente nova, se bem que na verdade fosse uma palavra antiga, mas com sentidos novos e é desses sentidos novos que vos vou falar.

Nessa altura, era estudante de Letras em Nice. No primeiro ano, realizei um trabalho sobre uma obra de Jacques Schérer intitulada *La Dramaturgie de Beaumarchais*, um autor importante do séc. XVIII, ligado à Revolução francesa. Fiquei conquistado pelo duplo aspecto da obra: aborda questões de uma grande tecnicidade relativas ao texto como, por exemplo, o efeito da entrada tardia da personagem em cena que, mais eficaz do que a entrada inicial, terá mais força, e apresenta perspectivas muito

amplas sobre o teatro, pondo a questão da *teatralidade* do teatro, da emancipação da literatura à qual o estudo do teatro era confinado, salvo no ensino na Sorbonne Nouvelle, com Schérer. Havia um pouco de teatro nas disciplinas literárias, mas demasiado literário. Passei depois para a leitura do grande livro de Schérer: *La Dramaturgie classique en France*, que vos aconselho. Analisa o *corpus* das obras dos autores Corneille, Racine, Molière e outros, e os escritos teóricos que reenviam para o ideal da dramaturgia clássica. Temos assim uma primeira definição de *dramaturgia* como arte de composição de peças de teatro, que representa o ponto de vista dos autores e dos teóricos da forma.

Mas o termo também significa, numa perspectiva mais interessante, a arte de analisar a composição de peças de teatro. Jacques Schérer estava ligado a uma tradição literária do teatro e, simultaneamente, emancipava-se dela com o estudo daquilo que chamava a estrutura externa da peça, numa abertura para o palco, o que pessoalmente chamo o *devir* cénico de uma peça. Nessas duas obras interessa-se pelo modo como, no texto, é tido em conta um certo horizonte de expectativa do público. A grandeza, e o limite também, da teoria de Schérer, é que o palco vem sempre em segundo lugar em relação ao texto, mas não devemos esquecer que o texto é um diálogo entre a obra e a cena, uma abertura para o palco.

Jacques Schérer, que orientou a minha tese de Mestrado, é o fundador dos Estudos Teatrais em França, e esta fundação fez-se em torno da noção de *dramaturgia*. Ele recrutou um ex-aluno da Escola Nacional de Administração para ensinar na Sorbonne, um apaixonado do teatro e também crítico de teatro que se chamava Bernard Dort.

Dort foi orientador da minha tese e um grande amigo. Devolhe muito e em certa medida continuo o seu trabalho, desmarcando-me dele ao mesmo tempo, o que é perfeitamente normal.

O ensino de Dort vai trazer uma verdadeira revolução na dramaturgia. Era um dos criadores da revista *Théâtre Populaire*, uma revista que contou enormemente para o teatro, com Roland Barthes, que com ele fundou a revista. Quando cheguei a Paris, a revista já não existia desde 1963; no entanto, para mim era uma referência. Não tinha dinheiro, mas comprei uma coleção completa da revista e mandei-a encadernar. Apenas mandei encadernar duas coisas na minha vida: a revista *Théâtre Populaire*, em 10 volumes, e a *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. Era uma revista em que teatro e política se conjugavam de maneira inteligente, forte e nada estalinista.

Fui aluno de dois seminários de Bernard Dort, e convivi com ele quase diariamente até à sua morte. Um dos seminários era sobre *Lorenzaccio*, uma das mais belas peças “isabelinas” francesas, de Musset. Ou outro sobre a *Vida de Galileu*, de Brecht, peça fetiche de Dort. Nessa peça aparece Galileu, a personagem histórica (mas vista por Brecht sob um ângulo muito interessante, que não vou desenvolver aqui), que tinha um discípulo muito jovem, chamado Andrea. Em 1967, quando cheguei ao terceiro ano de Licenciatura a Paris III, ao Instituto de Estudos Teatrais, eu era Andrea perante Galileu, ou seja, perante Dort; como o Andrea, era ingénuo e um pouco agressivo... E já perceberam que hoje sou apenas ingénuo! O que Dort nos ensinou, a mim e à minha geração, é um reviravolta coperniciana da relação entre o texto e o palco: o palco está em primeiro lugar. Com Dort, o que marca a ruptura com a dramaturgia de Jacques Schérer é que em primeiro lugar existe a cena. Os dois autores modernos que Dort estuda são Brecht, que diz que o texto deve ser queimado, que devemos partir do *Modelbuch*, dos gestos dos actores, da cenografia, para voltar ao texto e transformá-lo, e Pirandello, que ao mesmo tempo que é autor de teatro, e podemos dizê-lo de Strindberg um pouco antes, é um homem de teatro completo,

que pensa o palco, que um texto é forçosamente incompleto, que a estrutura do texto dramático é fundada numa incompletude estrutural. Acrescento um parêntesis metodológico que também é um conselho que vos dou, para compreenderem bem os autores de teatro contemporâneos, para compreender bem Abel Neves, Jon Fosse, Koltès: é preciso saber voltar até aos anos 1880, em que uma sequência começa com Tchekov, Ibsen, Strindberg, Pirandello que de certo modo continua actuante como início da desconstrução da forma dramática, de refundação da forma dramática sobre bases que poderíamos chamar anticlássicas, que se abre no que chamarei o muito longo século XX, un século XX que começa nos anos 1880 e que continua hoje. Para voltar a Bernard Dort, a sua ideia de base é a de pôr em primeiro lugar o facto cénico e daí voltar ao texto. Falei de Pirandello, de Brecht, mas também deveríamos falar de Artaud. Dort escreveu belíssimos textos sobre Antonin Artaud, que diz que a cena deve expressar o teatro, o resto é um teatro de gramáticos. Exagera porque ele próprio encenou textos seus ou de autores como Vitrac, por exemplo.

O pensamento de Dort evoluiu. Qual era a sua actividade? Era o quadro ideal para um teatrólogo (não gosto muito deste termo, que tem ar de Ionesco...). Era de escrever crónicas de espectáculos, o que fazia na perfeição. É preciso ler os textos de Dort reunidos num volume da editora Seuil, na colecção “Folio - essais” e o que ele escrevia sobre espectáculos de Chéreau, de Strehler. Lamentava não conseguir escrever tão bem sobre a arte do actor, o que não era verdade. Outra vertente era a reflexão sobre as relações entre o texto e a cena, como se pode ler no seu último livro, antes de morrer. Propôs mais uma revolução, a que chamou de einsteiniana. Vou referir aqui um texto um pouco longo, que fala da emancipação do texto pelo palco, emancipação total ou quase. Esse texto faz pensar um pouco numa obra

de Hans-Thies Lehmann, que é muito divulgada hoje, *O Teatro pós-dramático*, a quem censuro, como o fez Heiner Muller, o facto de considerá-lo como “pós”(Muller dizia post [em português “pós”], cheira-me a postier). “Pós” quer dizer “o drama morreu”, o que é uma aberração. Mas é verdade que hoje existe um teatro que procede do texto-material e não do texto-teatro, que recorre a textos romanescos por exemplo, ou ao *verbatim* ⁽¹⁾, que os põe em cena sem os transformar em adaptações teatrais, sem os transformar arbitrariamente, como nos séculos XVIII ou XIX, em adaptações teatrais. Muitas vezes o romance de partida era magnífico, como no caso de um romance de Zola, mas a adaptação por Zola e mais alguém era uma calamidade. [Exagero um pouco...]. Dort escreveu um texto que poderão encontrar no seu último livro, *Le Spectateur émancipé*, intitulado “O texto e a cena: para uma nova aliança”. Posso falar deste texto porque o Bernard não queria publicá-lo, dizendo que era demasiado sério, demasiado universitário. Disse-lhe para publicá-lo, e o que foi dito mais tarde por Lehmann já estava no texto de Dort. Cito Dort: “O teatro apodera-se de textos que lhe são por natureza

¹ Verbatim é uma forma de teatro documental, sobretudo cultivada em Inglaterra nos anos 60 e retomada a partir dos anos 90 num significativo *regresso ao real* com expressão sobretudo em Inglaterra (onde tem sido ferramenta pedagógica importante), nos EUA e na Austrália. Assenta em processos de investigação que transpõem para o palco relatos orais dos entrevistados sem editar o texto ou lhe dar uma forma dramática convencional, aproximando-se da citação *verbatim* (palavra por palavra). De resto, esta *dramaturgia do real* solicita fontes de informação e de enunciação bastante diversificadas (textos de jornal, cabeçalhos, gravações áudio ou vídeo), enfatizando por essa via (pelo documental, pela recusa da ficção) uma vocação decididamente política. Cf. por exemplo, Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the real on the world stage*. Basingstoke e Nova Iorque, Palgrave, 2010 [nota dos editores].

alheios”. Acrescenta que todos os textos têm um lugar, nem a primeira, nem a segunda e aponta a contradição do teatro que junta o escrito, o permanente, e um acontecimento efêmero, o instantâneo da representação.

Se fui um discípulo de Bernard Dort, foi como dissidente. Ele fez-me entrar na comissão de redacção da revista *Travail Théâtral*, que retomava o trabalho da revista *Théâtre Populaire*. Comecei, nos anos 1970, por escrever sobre espectáculos de Antoine Vitez, sobre espectáculos de criação colectiva que eram muito importantes na altura – voltarei a falar nisso -, mas rapidamente me dei conta de que não se dava a palavra aos autores, não só àqueles que começavam a produzir, mas também a autores mais antigos que tinham tido obras encenadas nos anos 1950 ou 60, mas que tinham sido ocultados. Entre eles, Michel Vinaver que, quando o entrevistei para publicar sobre ele na revista TT, me dedicou um livro e me disse “Tiraste-me do meu subterrâneo”. Sempre gostei do emergente, do que está a surgir, e foi assim que escrevi sobre as dramaturgias de Jean-Paul Wenzel, de Michel Deutsch, que foram postos em cena por Luís Miguel Cintra, que considero como um dos maiores encenadores do mundo, e certamente um dos maiores actores. Fiz todo esse trabalho que continuo hoje ainda, com um livro que está traduzido em português, *O Futuro do drama*. Na origem é a minha tese que transformei, mas que se interessava sobretudo pelos autores franceses contemporâneos, ainda que falasse de Kroetz, de Fassbinder. Fiz depois um trabalho de *travelling-arrière*, pegando no contemporâneo à luz do moderno. Diverte-me encontrar Tchekov em Vinaver ou outros autores. Acho importante manter essa perspectiva, de não nos perdermos no “presentismo”, uma doença que nos toca muito hoje. Dentro de meses vai sair um livro meu, na colecção de Genette, da Seuil, intitulado *Poétiques du drame moderne*, que abarca as dramaturgias - não é uma obra sobre história,

escolhi os meus autores - há autores russos, norte-americanos, alemães, de todos os países onde existem autores que me interessam, desde os anos 1880. São anos importantes porque, graças a Mallarmé e outros autores, surge nesses anos uma mudança do pensamento sobre o teatro, e também porque há a invenção da encenação moderna, em que existe um encenador que assume a incompletude da forma dramática, que se torna co-autor do espectáculo. O primeiro é André Antoine em França, e depois Stanislavski, Meyerhold, Craig e etc. Dirigi recentemente um número de uma revista que tratou o tema da reinvenção do drama sob a influência da cena, com cerca de trinta autores a escreverem sobre isso, como, por exemplo, um autor como Yeats, um poeta irlandês, transformou completamente a sua dramaturgia depois do seu encontro com Gordon Craig cuja arte cénica foi uma espécie de choque para Yeats, de tal modo que transformou a sua maneira de escrever. Falando de assuntos mais contemporâneos, mais próximos de nós, poderíamos falar do encontro entre Claude Régy e Marguerite Duras que foi determinante para os dois, revolucionando a escrita teatral de Duras que não era genial – os romances eram geniais, mas a sua primeira peça tinha uma escrita um pouco aplicada, antiga, e o encontro com Régy transformou a sua escrita. Falei de dirigir um número de revista, o que significa trabalhar em equipa, e sobre essa poética do drama moderno - ainda que possa ser referida no plural: há a poética do investigador e a poética do criadores, criei na Sorbonne um grupo que trabalha sobre a poética do drama moderno, ao qual está ligado Joseph Danan, Jean-Pierre Ryngaert, trinta a quarenta ou cinquenta investigadores, muitos estudantes nossos foram depois contratados como maîtres de conférence, passaram pelo grupo que transformaram com as suas ideias. Esta poética do drama moderno, por um lado, é o meu trabalho, singular, mas por outro lado é todo um trabalho colectivo, que para mim

é mais alegre trabalhar num colectivo do que encontrar-me a trabalhar na minha mesa. Mas faço as duas coisas e gosto das duas.

Anunciei que ia falar da dramaturgia da cena, e ainda não falei disso. Vou fazê-lo agora. Falei da minha deriva a partir de Bernard. Ele, no fim da vida, passou à prática e foi actor em dois espectáculos. Não era muito bom, mas a sua presença era magnífica. Pessoalmente fiz a opção, na minha investigação, pela escrita, uma escrita aberta para o palco, e ao mesmo tempo passei à prática em 1969, como *dramaturg*, mas não queria chamar-me assim, não por anti-germanismo, mas o género “comissário do espectáculo” não me agradava de todo. Chamei-me “colaborador da encenação”. Fui colaborador de um encenador que hoje é muito famoso, Jacques Lassalle (a brincadeira na altura era dizer “Lassalle est vide” porque era numa sala com poucos espectadores em Vitry s/Seine, nem sempre era fácil, mas acreditávamos nisso), e vou falar disso para abordar a dramaturgia da cena, ou pelo menos um aspecto da dramaturgia da cena.

Percebi rapidamente que ser *dramaturg* e dar dicas ao ouvido do encenador sem contacto com os actores, não me convinha. Penso que a parte mais eficiente da dramaturgia passa pelo actor. O que quer dizer que Lassalle e eu, que somos grandes amigos – encenou um texto meu e vai encenar outro –, isso quer dizer que passámos um ano num convívio difícil, tenho menos dez anos do que ele e era embirante como ainda sou, e sofremos os dois. Era uma obra de Labiche, *Célimare le bien-aimé*. No meu entender, e vou mostrá-lo, a dramaturgia é sempre uma intrusão, é sempre fazer entrar um corpo estranho, um enxerto num texto, sobretudo quando se trabalha sobre textos antigos, mas mesmo quando se trabalha sobre textos contemporâneos há sempre esta dimensão intrusiva por parte da dramaturgia.

Vou dar-vos exemplos precisos a partir da peça *Célimare*. É um *vaudeville* cuja acção se situa no meio do século XIX. Céli-

mare é um homem maduro, de cinquenta anos, que finalmente tem dinheiro, vivendo das suas rendas, e pode oferecer-se uma mulher. E já agora, escolhe uma jovem. Era assim a sociedade: escolhia-se uma ingénua que poderia gerir a fortuna do pensionista de cinquenta anos. Célimare, antes de casar com a jovem Ema tinha tido muitas aventuras, nomeadamente com as mulheres dos amigos de que era amante. Na preparação do casamento, os amigos reaparecem, e falam das suas aventuras do passado, o que perturba a família de Ema com o risco de fazer anular o casamento. Como sempre em Labiche, é muito cómico. Num ritmo vertiginoso, passamos a dois dedos da catástrofe que consegue ser evitada.

Qual foi o ponto de vista dramaturgicamente que adoptámos? Havia contradições entre nós, justamente porque eramos dois, nesta peça.

Em primeiro lugar: intrusão de um elemento estranho por Jacques Lassalle. De repente reagiu ao facto que a personagem feminina principal, a jovem noiva, se chama Ema, ou seja, Ema como Ema Bovary; ou seja, vai dar uma dimensão flaubertiana, realista, antivaudevillesca à personagem de Ema. Felicitei-me por essa opção na medida em que permitiu distribuir a personagem à mãe do meu filho, e trazia essa possibilidade de “romanização” – para aqueles que conhecem a teoria de Mikhail Bakhtine - da forma dramática. Aliás, existe uma obra de Philippe Soupault que defende a ideia de um Labiche flaubertiano. É a primeira intrusão de um elemento estranho que vai distender a peça necessariamente, e isto é o que se chama “fazer dramaturgia”.

O segundo elemento é que na peça havia dois *tapissiers*. E hoje de manhã censurei-me porque pensei, “no fundo, esses dois *tapissiers* era uma ideia muito inteligente de Labiche: não falam, mas atrasam tudo, estão sempre a trabalhar, a empatar tudo, e eles não estão senão a tapar tudo, sem ver se o que está por baixo

está sujo, como quando pomos uma tapete para esconder o pó”. E eu deveria – estávamos em 1969, recém-saídos de 68, ainda a ferver – e tive uma ideia: “Vamos transformar, se estiveres de acordo, Jacques, os dois *tapissiers* em pedreiros da Creuse que andam a demolir Paris. Na mesma altura, o Barão Haussmann estava a desenhar grandes artérias em Paris. Paris era como Évora, mas hoje Paris deixou de ter essas ruas. Fazem-se embelezamentos, mas o filósofo, de que gosto muito, Walter Benjamin, chama-lhes embelezamentos estratégicos porque permitem aos canhões entrar em Paris, e a Comuna de Paris é isso, os canhões a entrarem em Paris, e as barricadas com uma altura até ao segundo andar das casas, e já não com altura humana. Sugerir esses demolidores que nos permitiam sermos brechtianos, abrir o espaço para o espaço exterior, o da rua.

A terceira coisa que introduzimos em infracção, mas que foi um pouco um flop – porque não estávamos suficientemente de acordo sobre isso, eu e Lassalle – era que havia um desenhador genial dessa época chamado Grandville que fez as ilustrações para Júlio Verne, e tem toda uma série de ilustrações que chamou *A Vida doméstica dos animais*, ou seja, representa os burgueses de Paris como burros, borregos, hienas, abutres, etc, como tipologias sociais. Disse ao Jacques que seria bom introduzir no espectáculo figuras alegóricas. No fim de contas influenciou um pouco a maquilhagem dos actores, mas pouco mais. Mas teve uma influência apesar de tudo sobre um amigo meu, Jean Jourdheuil, colaborador de Jean-Pierre Vincent e com ele cofundador do Théâtre de l’Espérance, que encenou *La Cagnotte*, e escreveu um artigo – é mesmo um amigo – onde criticava as minhas ideias, mas no espectáculo deles, dois meses mais tarde, havia dois abutres de Grandville – na *Cagnotte* há burgueses provincianos que vão a Paris gastar o dinheiro amealhado numa “cagnotte”, e a quem acontecem coisas vertiginosas. Mas

isto não parou aqui. Falava-vos de Benjamin, da Comuna, etc, e algum tempo depois, Peter Stein convidou Jourdhueil para Berlim, onde encenava *La Cagnotte*, e o que é que descobri quando fui ver o espectáculo em Berlim? Barricadas... É a narrativa da circulação das ideias dramaturgicas...

Quis dar-vos uma ideia do que pode ser uma dramaturgia de palco, forçosamente prática. Depois desta experiência, deixei Jacques Lassalle e segui caminho para ser encenador, levando comigo o cenógrafo com quem criei uma companhia. Montámos uma peça de Valère Novarina, um autor famoso hoje, em França e na Europa, o que é merecido, de resto. Na época, não era o caso. Roger Blin esteve quase a encenar a peça, e depois Valère insistiu muito para que fosse eu a encená-la. A peça agradava-me muito, mas estava um pouco angustiado, porque era uma peça com nove actores, era preciso encontrar financiamentos, e era uma peça muito inovadora intitulada *L'Atelier volant*. Hoje há teorias defendidas por pessoas formidáveis como Roger Blin, e mais tarde por Michel Vinaver, sobre a necessidade de uma encenação *invisível* para as peças contemporâneas. Não acredito nisso, mas acho que é preciso pensar nisso porque a infracção não pode ser do mesmo tipo numa obra contemporânea. Mas, nessa peça, o que era contado? Seis pessoas, das quais três homens A, B e C, e três mulheres D, E e F, são exploradas por um casal chamado o Senhor Boucot e a Senhora Bouche. É uma peça muito próxima de Maio de 1968, e muito actual, onde podemos vê-los fazer o papel dos patrões, dos profissionais dos *média*, da televisão, do comércio, da venda, que têm empregados que se revoltam, fazem a noite das facas, mas tiram-lhes as facas que são substituídas por ostras fora de prazo. Recorre a uma língua muito antiga do casal Boucot, e uma língua quase regional dos empregados. É uma escrita com uma dimensão política, e também de revolução da língua - é preciso dizer que Novarina

fez um Master em Paris III sobre a peça *Les Cenci*, de Artaud, o primeiro trabalho sobre Artaud em França segundo os arquivos. Qual poderá ser o ponto de vista dramaturgico para este espectáculo, que já não pode ser tão infractor como numa peça como a de Labiche, e que tinha em conta o que Gérard Genette chama a intertextualidade, o palimpsesto. Pareceu-me encontrar rastros de Maiakovski em *Novarina*, pouco importa se estou errado ou não. Mas foi a partir desses rastros que salpiquei *Novarina* com Maiakovski, nomeadamente por causa da peça *O Percevejo*, esta peça sublime na qual um burocrata da época estaliniana é posto debaixo de uma campânula, é conservado para não contagiar a nova sociedade que finalmente se livrou do burocratismo. Há uma réplica no *Atelier volante*, em que Boucot se dirige aos empregados chamando-lhes “contemporâneos do futuro”. Com *Novarina* andávamos à procura de um título e eu dizia que “contemporâneos do futuro” não estaria mal pensado, mas *Novarina* não concordou. Ficou a ideia: a peça passa-se em 2040: os Boucot desapareceram, morreram, já não existem, mas foram postos num “castelet” para voltar e narrar como era nos anos 1950, na forma de uma lenda acerca de algo que aconteceu. Disse que devíamos sublinhar a distância entre a energia dos Boucot, energia velha, e uma língua brilhante. Essa distância é sublinhada pela música, com Satie um pouco irónico para os Boucot, e Albert Heller, esse músico de jazz prodigioso, para os empregados. A ideia era sobretudo que a acção se passa em 2040, o que é igualmente uma infracção, um ponto de vista dramaturgico, que é o enxerto de um corpo estranho que vai modificar um pouco o metabolismo da peça. Digamos que no caso de *Célimare*, o metabolismo foi completamente alterado.

Tinha previsto falar também do para-dramático, do que Lehmann chama pós-dramático. Escrevi uma dezena de peças que nunca encenei pessoalmente. Prefiro que seja uma outra pes-

soa a fazê-lo. Fiz também espectáculos, dos quais dois em Portugal, a partir de materiais heterogéneos, não teatrais – voltemos à ideia de “nova aliança” de Dort – de “teatro-narrativa” de Antoine Vitez, onde reencontramos a palavra de que me sirvo muito, rapsódia, pelo meu gosto em juntar elementos heterogéneos.

Vou concluir, com uma abertura. Na questão da dramaturgia do palco, mas também na do autor, o mais premente é a questão do tempo e do espaço. O espectáculo *O Lavrador de Boémia*, que escrevi para a companhia de teatro de Évora, *Cantiga para já*, que encenei em Coimbra e Braga, *La Silhouette et l'effigie* que é um espectáculo que encenei em França, são todos espectáculos que partem do palco, do espaço como marca do tempo. Digamos que o teatro moderno e contemporâneo, e Beckett é a prova disso, é proustiano. Costumo dizer que Beckett volta atrás no tempo de Proust, a fundo e em sentido contrário. A dramaturgia moderna e contemporânea é uma interrogação sobre o tempo. Cito um exemplo de *Cantiga para já*, ou seja para imediatamente ou para já, mas já (JA) também designa José Afonso, de que gosto muito. Não queria fazer um espectáculo sobre ele, mas cujo demónio – *daimon* em grego – ou espírito, fosse José Afonso, e sobre o lugar (o termo “place”, usado aqui significa em francês, ao mesmo tempo, lugar e praça) da revolução hoje, sobre o que sobrou da revolução, com personagens que estão à espera, um pouco alegóricos como o homem das chaves, a mulher que se enerva com o seu telemóvel, o homem que lê, etc. Fiz toda uma montagem sobre um lugar (Praça da Revolução) que era o palco, com a ideia que, esgravatando no chão do palco, podemos dele extrair coisas do passado, do presente no passado, ou do passado no presente, com todo um trabalho sobre o que chamo *alegoria*, sobre o que morreu e o que está vivo. Era um espectáculo um pouco utópico em que no fim se ouvia a voz, só a voz, de José Afonso ainda que o espectáculo fosse urdido com a sua presença

invisível. Uma última nota sobre a distribuição: era rapsódica, feita com elementos heterogéneos: um actor de Lisboa, Diogo Dória; dois actores da companhia de Braga; uma actriz dos Açores, um de Moçambique, dois da Galiza. Fazer uma distribuição é um acto dramaturgico essencial.

Agradeço a vossa atenção e deixo-vos os meus votos de sucesso nos vossos estudos!

Tradução de Célia Caravela e Christine Zurbach.



ANTÓNIO CONDE

3 X (1 HOMEM = 1 HOMEM) = ?

Centro de História da Arte
e Investigação Artística da Universidade de Évora

O título da minha intervenção parece uma brincadeira, uma presunção intelectual, com arremedo à Matemática, e presumindo estar-se perante qualquer coisa de *ciência exacta*, de sins ou de não, que se excluem reciprocamente. Na verdade, trata-se, rigorosamente, do contrário disto.

A brincadeira é séria, em termos de traduções; a presunção é nenhuma, mas concedo que é sempre divertido *brincar, jogar* em termos intelectuais; a *ciência* que daí possa decorrer não é maçada, nem admite uma única e autoritária, incontornável resposta. E, já parodiando Brecht, *o pobre B.B.*, o *Louvor da Dívida* parece-me um bom lema para quem, repetidamente, se confronta com textos, esses solos sempre algo ou muito pantanosos, move-diços.

Uma primeira sugestão, se bem que mais filológica do que directamente para os Estudos de Tradução, resultante da minha experiência pessoal, e a quem sirva: nunca *estudei* tão a fundo um texto *literário*, nunca rebusquei, em textos, sentidos tão profundos, e procurei perceber o seu submerso substrato estético-ideológico, (veladas intencionalidades inscritas, ambiguidades nunca resolvidas, todo um aparato de alusões, armadilhas, dispersões e vacuidades menores) como quando me empenhei na sua tradução.

O caso de *Um Homem é Um Homem* foi o meu caso de *acaso*, aderente e pessoal, que mais me fez constatar estes necessários, sucessivos aprofundamentos e releituras. Mas foi o demorado exercício prático de contrastação das traduções portuguesas editadas das peças de Heiner Müller com os respectivos originais alemães, o que me revelou um frequentemente inexplorado (na página e no palco) mundo submerso de pormenores decisivos, de substancial valor tradutológico problemático e de muita pertinência dramaturgica, que julgo ter bastante a ver com aquilo que aqui nos reúne hoje.

1. De acaso português se faz um *tradutor*; um *tradutor dramaturgico* de um acaso, sem dúvida, maior...

Por convite do encenador Mário Barradas, que me conheceu, antes da maioridade, algo interessado pela actividade político-cultural e pelo teatro, fiz a minha primeira tradução dramaturgica em 1985: uma peça de Shakespeare que, novamente, pelos acasos portugueses, três vezes esteve para ver a cena, pela mão dele, e só acabou por nela se materializar seis meses depois de o Mário morrer – *Troilo e Créssida*, no Teatro Municipal de Almada, em 2010, encenação de Joaquim Benite. Com o Mário traduzi *Woyzeck*, revê-lhe Horvath, andei às voltas com um texto de Kaiser (...), que ele não percebia em francês, e, a partir daí, fiquei algo *encartado* no meio: as solicitações foram, vão aparecendo. Fazem-se amizades fundas nesta coisa das traduções para teatro. E *presunção tradutológica*, isso, então, também...

A minha resposta às solicitações regeu-se sempre, e ainda hoje se rege, num primeiro momento, por focalização intensa no texto de partida, no levantamento e caracterização (para translação) das suas peculiaridades *literárias* e das suas prescrições dramaturgicas, de proferição verbal em cena ou de mais substancial concepção dramaturgica, de modo a evitar *leituras* inocentes ou grotescas, maus serviços de *importação* cultural, estética, política, ideológica.

Confesso que, neste primeiro estágio de exercícios em torno do texto de partida (que me importa, pessoalmente desafiado, *estudar* e aprofundar), nada ligo ao solicitador da tradução; mas, paradoxalmente, tenho sempre em mente um público por esboçar, um vago destinatário final por conhecer, e, nessa abstracção de colectivo receptor, vou construindo, em trabalho sobre a língua portuguesa, as minhas estratégias concretas, em cada peça, de *transferências* - sendo-me difícil prescindir de *acarretar* tudo o que detectei e sopesei como pertinente e estruturante no *estudo*

do texto de partida. Heiner Müller confessava, numa entrevista dos últimos anos, ser este o seu pior defeito/maior virtude: tudo querer *carregar* sobre o público - o que é, no mínimo, estimável, em termos de partilha e nivelamento de erudição e controvérsia. Dá-me para coisa semelhante?...

Se algo faltar no *transporte translatório* das minhas propostas, pode-se sempre atribuí-lo à minha ignorância, não ao rigor que me procuro impor – e que pode ser tido por *respeito*, *imitação*, reescrita por pauta, *paródia reverente*, no sentido em que Linda Hutcheon aplica o termo na abordagem da evolução das formas artísticas no século XX. Mas, também, não fará sempre parte das incumbências do *tradutor* a ética criativa daquele quadro de Magritte, em que o pintor, de fato completo e gravata, observava intensamente o ovo na banquetta e ia traduzindo, na tela, pincel suspenso e eleitor, os traços exactos, rigorosos do falcão exuberante que estaria, em devir, no modelo?

Ou seja: da presunção passei a uma humildade franciscana de *fidelidade* ao original; e, da humildade franciscana, a uma espécie de *médium* e *vidente*? A charlatanice é, aliás, um fecundo campo de pesquisa humana, mas não...

A tradução, qualquer *operação translatória* ou de *transferência* e *importação cultural*, qualquer *reterritorialização cultural* é, essencialmente, intermediação e transfiguração político-ideológica (qual o *lucro* do transaccionador nesse negócio e recolocação em mercado novo?), sendo a *invisibilidade do tradutor* (Venutti) a manipulação mais conseguida no campo.

Traduzi três vezes, para Português, *Um Homem é Um Homem*, de Bertold Brecht: a primeira vez para encenação do Luís Varela, no Cendrev, em 92; a segunda vez, para edição da Cotovia em 2004, no volume II das *Obras Completas de B.B.* (ainda em curso) e sob a aturada e rigorosa supervisão do substrato textual pela Vera San Payo de Lemos; a terceira tradução, para

encenação do Luís Miguel Cintra (2005), teve como ponto de partida a da edição da Cotovia, mas, em conjunto, recuámos ao texto alemão, num levantamento exaustivo de *oportunidades dramáticas*, que pudessem ter ficado inertes nos meus anteriores trabalhos.

2. O encenador Luís Varela viu do meu rigor de *aproximação* ao original brechtiano disponível e, uma vez constatado este (presumo que com a ajuda de uma tradução francesa, por que se regia na preparação da encenação), repegou no texto traduzido em função do que tinha em mente na sua encenação; e continuo a presumir: actores disponíveis e suas idiossincrasias, meios técnicos e financeiros, objectivos culturais, intencionalidades próprias decorrentes da conjuntura sócio-política e do contexto cultural de execução directa do trabalho, decurso dos ensaios, trabalho com actores, etc. - um conjunto de variáveis que lhe cometeram a responsabilidade de entrar pela *minha* tradução e a *domesticar* nos propósitos e circunstâncias do seu trabalho de incidência dramático-cultural. O texto que ouvi proferir pelos actores na estreia do Cendrev provocou-me *redobrada distância*: em muitos passos não reconheci *a minha mão*, em muitos passos *custou-me* o que se tinha feito ao meu labor sobre as palavras, no sentido de o *vulgarizar* e de *vulgarizar* o que o *pobre B.B.* fixara como legado?

Vulgarizar não tem carga moral: significa, por um lado, *domesticar* em expressões correntes na língua de chegada; por outro lado, significa obliterar sentidos mais profundos e jogos mais subtis, radicados na *pauta dramática*, no texto dramático de partida, compreensivelmente excessivos e de não imediata transposição num espectáculo de situações de enunciação que abrangem uma plateia popular, não interessada em questões e questões metadramáticas. Por mais pertinentes que pos-

sam ser na sua *origem*, por mais que correspondam a prescrições registadas no ponto de partida do processo de reterritorialização cultural. *Vulgarizar* significa, neste contexto, alargar o acesso ao texto de origem (que *está lá*, em muito larga medida) – não significa alargar dramaturgicamente esse texto, a partir das suas prescrições e potencialidades inscritas, significa *profanar* por oposição a *sacralizar*. *Pobre B.B.?! Com toda a irreverência de apropriação paródica, desfiguração e rapsodização que ele exerceu sobre tantos textos de outrem?!...*

Embora o texto alemão, a primeira tradução que fiz dele e a revisão de *vulgarização* da linguagem das personagens (que o Luís Varela optou, com *legitimidade* que eu aprendi a defender, por fazer) coincidam sob a classificação genérica de *comédia*, o texto do Cendrev criou uma malha adicional, pouco brechtiana, de piadas contínuas, de cómico de linguagem portuguesa, que tendeu ao divertimento pontuado e afastou a mistura equilibrada de humor ligeiro e distância marcada nas recepções – que continuo a pensar ser o grande objectivo filosófico e político do texto de B.B.: cómico como se *desmonta e remonta* um homem, cómico como um homem é igual a si mesmo e logo igual a outro diferente de si mesmo; menos óbvio será apreenderem as recepções o quanto, no fundo e no fim, a este cómico elaborado está ligado o sentimento trágico do homem contemporâneo, de que o cómico é só a introdução a uma percepção menos risível de *condição e destino*. A *vulgarização* da linguagem, até um nível coloquial e de calão bem comportado, criou empatias nas recepções, que desviaram das atenções o ponto filosófico-político inscrito, prescritivo: para além de didactismos em teatro, o que no *pobre B.B.* continua a ser fulcral são os efeitos de desideologização das matérias humanas narradas e representadas. Fazê-lo através do cómico implica uma constante inserção de sabotagens dramáticas e verbais, que estonteiem as recepções, que estraguem a comédia ligeira com o peso da tragédia por trás dela.

3. A Vera reenviou-me, várias vezes, as folhas, com inúmeras anotações a lápis, sugestões e correcções irrecusáveis, muito prontamente e de boa vontade incluídas, porque a sua atenção e erudição brechtianas não podiam deixar *passar* pormenores – que, apesar de tudo, a minha ignorância sempre foi deixando passar e que remetem para pertinências estruturantes no micro-texto acima referidas. Se a tradução dirigida a palco concreto pressupõe toda uma desejável ordem de *dessacralizações* e *heresias* (que reabrem, actualizam e afinam o texto de partida em função do tempo e espaço específicos de destinação), uma *tradução de edição* é menos efémera e volátil nas palavras e conjugações que *deve* obter, face ao seu ponto de partida: há nelas uma *responsabilidade ética* para com *os vindouros* e há nelas uma *responsabilidade moral* para com o *autor* e o conjunto de prescrições dramáticas, poéticas, políticas e ideológicas que ele fez inscrever e legar. Em torno da *tradução de edição* de um dramaturgo, ainda tão controverso como B.B., e tendo em mente não induzir em erros crassos futuros leitores descuidados e, desta forma, promover equívocos em cadeia, *deve* existir uma noção sopesada de *sacralidade e fidelidade* textuais – e o modo mais pertinente de as concretizar é atermo-nos ao conhecimento do contexto histórico e de construção interna da dramaturgia em questão.

É um direito que assiste *aos vindouros*: operar, com pendor mais reverente ou mais iconoclasta, sobre os legados, sobre o património cultural inerte, lastro de heranças na ponta de um processo histórico e civilizacional longo, sobretudo numa época *rica* em desmantelamentos de aparelhos filosóficos, redefinição de paradigmas, etc. De acordo com Linda Hutcheon, toda a *obra de arte* tem, felizmente, este destino posterior: servir de ignição à produção de *outros* materiais artísticos, decorrentes de futuros diálogos, encantados ou reactivos, imitadores em respeito ou transfiguradores em acrescentamento, dinâmicas de produção e

reprodução artísticas (não só...), em que se deverá integrar um *alargado conceito de tradução*, no tempo e no espaço, sempre que se possam estabelecer reafiliações, sempre que, artisticamente, se construa *a partir de*. Para que tal possa vir a acontecer com BB, daqui a vinte, trinta anos (período de validade da tradução da obra completa em curso), é ético colocar à disposição de *vindouros* materiais de *fidelidade e fidedignidade*: a reverência ou a iconoclastia merecem o mesmo respeito filológico e a ponderação das *versões* em edição a legar *deve* poder constituir plataforma informada, em que o *apagamento do tradutor*, uma ética tendência para a *invisibilidade* não determine, em demasia, o que se poderá vir a fazer do *pobre B.B.* – nas reescritas e nos palcos.

Fornecer a vindouros um brechtiano *relatório dramatúrgico* em português, o mais informado e *isento* possível, sem dolos ou distorções ideológicas, *invisibilidades* manipuladoras, dentro de uma aceção de dúvidas metódicas e de certezas relativas, é *acto cívico* com que o campo das traduções dramatúrgicas pode contribuir para o conhecimento da cidadania cultural e política portuguesa – posicionamento perante a desagregação social, a que um processo alienante e perverso levou e é, de há muitos anos, patente. Sintomático que cada vez menos se frequentem os espaços actualizados dos *laboratórios de fantasia social*?

4. Na perspectiva do Luís Miguel Cintra e das encenações que dirige, o rigor dos textos a serem proferidos tem um ascendente incontornável na preparação: a dramaticidade assenta na palavra, na poética rigorosa, as palavras têm uma colocação cénica fulcral; sem a pertinência do texto, a cena vê-se banalizada e a banalização dos antecedentes é péssimo serviço cultural, a vários níveis, à contemporaneidade – para além de rematada charlatanice. Por outro lado, a permanente questionação das palavras e passos do texto de partida e a sua confrontação com as escolhas

vocabulares e as conjugações sintáticas portuguesas a proferir em palco suscitam desdobramentos cénicos em ambos os textos: no microtexto original estão inscritas instruções práticas, prescrições, interrogações de dramaturgia, subtis endereçamentos a quem parta para materializações cénicas - e é pela interrogação das palavras grafadas que todo esse mundo submerso se pode explicitar.

Com o LMC, várias pistas de solução cénica foram abertas ou fechadas, através da requestionação de palavras e passos: em alguns casos, *abriu-se*, pontualmente, o texto, deu-se-lhe forma dramatúrgica; noutras passagens, a conveniência e a imaginação dramatúrgicas viram-no *fechar* e abandonaram-se hipóteses cénicas não sustentáveis a partir dele: por exemplo, a *Viúva Bebbick* (dava jeito à encenação), poderia ser, em si própria, mais sensual, erótica e insinuante no que dizia? Não, em *fidelidade* ao texto brechtiano, não; mas esse *abuso* interpretativo, sugeri, pode sempre ser preenchido pelo *silêncio produtivo* de um gesto, de um olhar, de um adereço; a *fidelidade* e o rigor da palavra enunciada podem ser integrais, a encenação pode respeitá-los e, ao mesmo tempo, relativizá-los, fazê-los verbalizar e subvertê-los, subtil e inteligentemente, no que *se dá a ver*. Assim, a Viúva nada mais disse que fizesse especular e comprometer a sua sensualidade; mas a actriz (Maria João Luís) *repuxou*, na simplicidade de gestos cénicos (Ajeitar a saia, colocar um pé sobre um banco, desnudar um pouco, não muito, a coxa...), toda a carga sexual/sensual com que o encenador quis construir a personagem na sua encenação.

5. É sempre boa dramaturgia entretecer a palavra do mestre defunto com a solução de gesto visível da *autoridade* (responsabilidade) encenadora? Nem sempre as deduções, acrescentamentos ou distorções voluntárias da encenação fazem jus ao seu ponto

de partida dramaturgico. Se o trabalho translatório sobre o texto de origem *deve*, no plano da edição e transmissão a vindouros, conter, em transporte, informes completos da estruturação dramaturgica sobre que opera e respeitar *letra e espírito* do legado, já os desdobramentos dramaturgicos a partir desses informes têm a liberdade de oscilar entre a imitação mais tradicionalista de respeitos e reproduções posteriores e a iconoclastia sarcástica ou rapsódica, aberta. Com se disse atrás, o rigor filológico de *fidelidades* e *fidedignidades* nas traduções de dramaturgos fulcrais serve ambas as atitudes de desdobramento dramaturgico: em ambas, o texto de partida *consta*, mais do que residualmente, e *pauta*, mais do que acessoriamente, os percursos dramaturgicos concretizados; ao preterir o equilíbrio de humor e distanciação, através de malha contínua de cómico de linguagem nas expressões portuguesas, Luís Varela não exorbitou do âmbito do teatro épico brechtiano – procurou, talvez, actualizá-lo e *domesticá-lo*, torná-lo mais localizado. Luís Miguel Cintra, na preponderância do rigor poético do texto sobre a cena, surge, aparentemente, mais dentro de uma razão brechtiana *consagrada*, porque, no seu espectáculo, as subtis contradições e paradoxos do homem contemporâneo surgem patenteados, através desse equilíbrio de humor e sensatez reflexiva, no relevo político que oferece das circunstâncias históricas e da própria tragédia do homem ocidental, de sempre embrenhado e devorado nas sacralidades guerreiras ocidentais.

Cada uma das encenações criou um círculo de impactos indubitavelmente brechtianos, quanto ao homem da contemporaneidade e às guerras (a do Luís Varela, na ressaca da primeira do Iraque, a do LMC na da segunda?), à sua maneira (quase coincidente) *cumpriram*, brechtianamente, a narração e a demonstração de como um homem é sempre igual a si mesmo e a outro homem de si diverso, sempre que as filosofias da subjectividade embatam com a colectividade bélica e sua ordem de razões de excepção.

O que a tradução de edição, sobre este ponto de âmbito dramaturgicamente prático, pode permitir, a vindouros, é a apropriações acuradas das perspectivas históricas do dramaturgo e a flagrante necessidade de se as rever e *adaptar*, de acordo com a transformação das formas teatrais (configurações da História), ou com exercícios de *domesticação* e *familiarização* (observação, amostragem, ampliação, reoferta estranhada de materiais do real imediato, envolvente do acto dramaturgicamente): e, aqui, o conceito de *tradução dramaturgicamente* e de *reterritorialização* de modelos e práticas dramaturgicamente tem de ser bem alargado; ou, então, melhor percebido até que ponto uma *tradução por pauta* de *fidelidades* e *fidedignidades* filológicas não poderá dar azo a outras *traduções* - estas bem mais desviadas do texto sacralizado de origem e bem mais próximas (política, estética e dramaturgicamente) da contemporaneidade - e fazer um pouco (ou largamente), como Heiner Müller, *traduções fragmentárias e rapsodiadas* (de Shakespeare, Brecht, Seghers, Laclos, gregos e romanos, etc.)

6. Estudar *traduções* pode parecer, às *ciências exactas* instituídas (do sim e do não, ideologia das neutralidades do observador), um campo aberto a charlatanices e *ociosidades* - exactamente porque *estudar* estas matérias de *cientificidade duvidosa* faz inflectir para caminhos de inquirição desviados das *estabilizações*, impostas, em cada época, pelas ideologias que a *dominam* e pelas outras, não dominantes, mas influentes na dispersão de *falsas consciências* do homem sobre o homem, sobre o mundo, sobre a História, e o que restará de futuros humanos.

Como resultados das importações, inserções e assimilações de décadas, as novas dramaturgias portuguesas - consistentes e actualizadas, a par das dramaturgias exógenas nas formas teatrais depuradas - estão repletas de figuras picarescas, absurdas e trágicas (de Woyzeck a Galy Gay, de Estragon a Vladimir),

émulos portugueses, *familiares* e *estranhados*, configurados em recortes e decalques de entes de rua encontráveis: sob este figurino e caracterização portugueses, contudo, mais explícitos ou mais crípticos, deixam-se entrever *esqueletos* de personagens já *clássicas*. As personagens das novas dramaturgias portuguesas, no seu essencial, são *traduções dramáticas domesticadas*: sintetizam dramaturgias exógenas, vertem-lhes fragmentos pregnantes em língua portuguesa de enunciação cénica, convertem modelos dramáticos exógenos em acções simples (ou circulares) de radicação em espaços e tempos portugueses contemporâneos.

As *apropriações* de materiais dramáticos exógenos, as *traduções sem pauta* e as *domesticções* marcadas podem ser claras e ainda próximas da *adaptação* tradicional (já prescindindo do transporte de excedentes culturais) e reterem ainda a referência *a partir de* (por exemplo, *Três Peças Breves*, Cotovia, 1999 - Silva Melo, Vieira Mendes e Wiborg, *traduzem sem pauta*, respectivamente, Kleist, Kafka, Dostoyevsky); podem constituir-se refiliações e acrescentamentos explícitos de dramaturgias patrimoniais (Nascimento Rosa e *Antígona Gelada*), ou podem ainda encobrir os *pré-textos*, depois os desvelando num jogo metadramático, que escapa ao espectador desprevenido (*Arranha-céus*, de Lucas Pires).

A longa importação, as assimilações possíveis e as propostas de nova dramaturgia de índole e destinação portuguesas assentam num conceito de *tradução dramática* que é necessário alargar (na consideração dos textos, como na das práticas cénicas), para que melhor se possa dar conta das características deste surgimento dramático actual. Este novo conceito ultrapassa, pelas práticas verificáveis, a tradicional transposição linguística de textos, as *adequações* translatórias e as operações de *domesticção* de personagens e situações dramáticas estranhas aos contextos culturais portugueses; entes e situações exógenas são

contornados portuguesmente, materializados, com as suas problemáticas dramáticas, numa *familiaridade reconhecível* imediata – mas que, por sua vez, tem a peculiaridade de *ampliar* os entes de referencial português assim construídos, o que fazem e o que dizem, e deixar neles aperceber *nós de estranhamento* dessa *familiaridade*.

A *familiaridade estranhada* é *pedra de toque* da nova criatividade dramática, mas tem de ser melhor contraposta, no concreto das análises das propostas surgidas desde 1990, a sua filiação em dramaturgias exógenas, importadas pela via da tradução do texto e pela via da transposição/actualização de práticas cénicas e dramáticas, pela actualização das formas dramáticas, num país até recentemente pouco a par do que neste campo se criava *lá fora* – e de ser sublinhado o seu carácter de acrescentamento experimental, processos de escrita que, afinal, manifestam a *hibridez* (subtil ou exposta) entre o antecedente e o presente, e a ambos reúne na expectativa do que dessa dinâmica paródica possa produzir.

Na verdade, nas novas dramaturgias portuguesas, continua-se a *operar em tradução* – *traduções em fragmentação e rapsodização* sobre o património dramático (e romanesco e artístico, e filosófico, etc.) ocidental - o *espírito rapsódico* que o professor Sarrazac, há três décadas (*O Futuro do Drama*), verificou assistir às dramaturgias francesas e alemãs dos anos setenta e oitenta do século passado.

7. E o pobre B.B.? Três vezes traduzi *Um Homem é um Homem* (da primeira saiu a público como *Homem por Homem*, por influência francesa...), três vezes um mesmo legado textual foi questionado e revirado, e cirurgicamente intervencionado – muito *valor e conhecimento* brechtianos práticos, portugueses, se acrescentaram em dois espectáculos memoráveis e actantes. A

versão do Luís Varela ajudou, solicitada, a do Luís Miguel Cintra. O rigor da Vera, deu *imprimatur* à tradução estabilizada, para vindouros. Com Hutcheon e Sarrazac, ficamos na expectativa do que virá a acontecer ao *pobre B.B.* – no mínimo, desreguladas *traduções dramatúrgicas* de *traduções dramatúrgicas*, a liberdade de *traduzir*, sem pautas, o antecedente – reescrever, corrigir, adaptar, decompor, recoser, obliterar o corpo de exercícios, amputações, persignar-se em respeitos filiais ou gritar rebeldias adolescentes, estabelecer diálogos amadurecidos, ter rasgos arrasadores, dar cabo do *pobre B.B.* - como Carlos J. Pessoa, em acção directa, sempre faz por abater heranças e patrimónios, reduzir a estilhaços um absurdo demasiado prolongado no tempo.

A fórmula tonta do título desta comunicação acabava numa interrogação, num abstracto ponto de interrogação, sem mais – o *igual a quê?*

A interrogação visa o campo da criatividade dramatúrgica, de acordo com o curso livre da *paródia* de Hutcheon e da *rapsodização* de Sarrazac; mas também visa o campo teórico, em que a *Teoria do Polissistema* nos fascinava e se aplicava à estabilidade das *culturas* definidas em *estados-nações* e respectivos intercâmbios regularizados de centros e periferias - antes que o Mundo, *lá fora e cá dentro* (se ainda persistirmos no ilusão de intimismo personalizado de *um homem* poder ser *um homem*, essa integridade quase lírica, satirizada pelo *pobre B.B.* na senda das guerras) *mudasse* cruamente, se nos tornasse perceptível na sua crueza.

Não era, apesar de tudo e de tudo o mais, tão boa a época modernista de serenidade de interpretação e humanos transportes de conhecimentos do quadro de Magritte (fato e gravata do tradutor diligente)? Essa serenidade translatória já não é dos nossos dias. Os dias pós-modernos são ponto de interrogação repetido, insistente: *igual a quê?*

JOANA CRAVEIRO

**SOBRE O PROCESSO DE TRABALHO QUE ESTÁ
NA BASE DA CRIAÇÃO DE UM TEXTO DE NOME
PÁSSARO, A PARTIR DE “O PÁSSARO AZUL” DE
MAETERLINCK**

Mesa moderada por José Alberto Ferreira

Teatro do Vestido

0.

A minha aventura começa com uma inundação num dia em que regresssei a casa após dois meses a viver numa casa no Intendente, em Lisboa, para construir um espectáculo. Quando acordei de manhã, a água tinha chegado ao escritório. Pensei que me tinha destruído o computador. Mas não.

A minha aventura começa aliás com esse computador, que mesmo depois de ter comprado o portátil não me consegui desfazer dele. Começa com um desktop caótico num computador obsoleto.

Começa quando no outro dia, depois de ter sobrevivido heroicamente à inundação, eu o desliguei a meio de uma actualização que ele se forçou a si próprio a fazer durante toda a noite. Como não percebo nada disso pensei que era um vírus e desliguei-o. De modo que nunca mais se quis ligar outra vez.

O texto do *Pássaro* estava lá dentro, por isso é que estou a contar toda esta história. E quando fiz uma pesquisa no meu *Gmail* encontrei vários documentos que enviava para mim própria na minha logística complicada de dois computadores, e, assustada que não me restasse texto algum, encontro um que diz: “Pássaro rascunho texto final.” Porque me parece que este título é emblemático de todo este processo de escrever a partir do que já está escrito sem querer reescrever, é que estou aqui a perder tempo a contar toda esta história. E também porque acredito nestas estranhas cadeias de acontecimentos que são, para mim, como que a vida verdadeira de todos os dramas que encenamos. Estas histórias paralelas das construções que são, no fundo, os ossos e a medula da construção – sobretudo quando já tudo

passou, como passa invariavelmente, especialmente neste teatro que faço, em que os autores – se aqui me é permitido usar essa palavra – somos nós.

1.

Este era o prólogo desta comunicação e reportava-se à aventura de começar a escrever a mesma. Agora o prólogo ao que foi isto do espectáculo *Pássaro*, que o Teatro do Vestido realizou na Casa de Teatro de Sintra, em Novembro e Dezembro de 2010:

Ao longo do ano de 2009 começámos a receber estranhos emails de uma companhia de Sintra, cujo trabalho na altura não conhecíamos – o Chão de Oliva. Nestas missivas, eles perguntavam acerca da nossa disponibilidade para *colaborarmos*. Parecia-nos uma pergunta estranha, dado que não nos conhecíamos e, além disso, não é de todo normal fazerem-se convites assim. Isto denotava já uma generosidade fora do comum, mas demos algum tempo a responder. Mal sabíamos nós que eles já andavam a ver o nosso trabalho há algum tempo, estando perfeitamente inteirados daquilo que fazíamos. A proposta deles era mesmo a de uma colaboração. Tinham chegado à conclusão de que o melhor autor para trabalharmos ‘a partir de’ seria Maurice Maeterlinck e sugeriram vários textos, entre os quais *O Pássaro Azul*. Dissemos-lhes que não iríamos *fazer* o texto tal como ele era, pois não era esse o foco do nosso trabalho e eles explicaram-nos que o foco deles também não era esse – eles queriam mesmo trabalhar com os métodos das companhias que convidavam. Neste caso, eles queriam trabalhar a nossa forma de trabalhar textos ‘a partir de’.

Se calhar, aqui explicaria que o Teatro do Vestido tem 10

anos de existência¹, tendo começado como um projecto essencialmente dramaturgico, de escrita de textos originais. Com o tempo, foi evoluindo para se tornar num projecto de trabalho de criação em colaboração, onde o texto surge da relação directa com a cena, sendo por vezes assinado por mim, e outras vezes pelos actores/criadores em cena. No fundo, o texto foi-se tornando num pretexto para desenvolvermos temáticas que nos interessam, sem com isto menosprezar nem uma linha dele (do texto) – pois aquilo que fazemos funda-se essencialmente na palavra. A forma de a construir é que nos é particular e é precisamente, julgamos nós, uma das marcas do nosso trabalho. Já trabalhámos a partir de temas, de obras literárias, filosóficas, a partir de palavras, a partir de viagens e deslocações, a partir da vida de um determinado autor. Com Maeterlinck trabalhámos pela primeira vez directamente a partir de um texto dramático, para construir *Pássaro*. E foi, de facto, uma aventura.

Dentre as obras de Maeterlinck sugeridas, escolhemos *O Pássaro Azul* porque era aquela que tinha mais personagens: cerca de 30. E nós tínhamos dois actores para este projecto – uma actriz do Teatro do Vestido e um actor do Chão de Oliva. Parecia-nos que era um bom ponto de partida para esta ideia de trabalhar ‘a partir de’. Aqui vou referir a equipa que criou *Pássaro*: os actores e co-criadores: Nuno Pinto e Rosinda Costa; o ruído, espaço cénico, desenho ao vivo, co-criação: Gonçalo Alegria; o movimento e figurinos, co-criação: Ainhoa Vidal. Eu dirigi o espectáculo e co-criei, e escrevi grande parte dos textos.

O Pássaro Azul está dividido em 12 quadros que relatam uma viagem. A nossa jornada começava todos os dias às 9h45 à porta da minha casa em Lisboa, onde a companhia de reunia para irmos no meu carro rumo a Sintra. Pelo caminho, acontecia

¹ O Teatro do Vestido foi fundado em 2001 e tinha, à data desta comunicação, 10 anos.

sempre qualquer coisa. De certa forma, estas nossas jornadas estão intimamente ligadas à construção do espectáculo. Era como se este fosse transbordando para todas as aventuras do nosso pequeno dia a dia que rodeava a criação da peça. Ensaiávamos na cave do museu em Sintra. Era um espaço que em tempos tinha sido uma discoteca ilegal, e de que o próprio director do museu desconhecia a existência. Tinha sido fechada compulsivamente e todos os restos da restauração ainda lá estavam: arcas frigoríficas, mesas, néctares de fruta, loiças e talheres. De certa forma, eles ajudaram-nos a construir o ambiente do espectáculo. Especialmente nos primeiros ensaios em que eu vendava os actores e lhes pedia: ‘viajem, como eles viajaram’.

2.

Factos: 12 quadros de uma viagem de duas pessoas (crianças?, com interrogação) – ou melhor, dois irmãos – em busca de um pássaro azul que poderá curar a filha da Fada que lhes entra pelo quarto adentro. A fada diz: “É para a minha filha, que está muito doente.” Títil, o rapaz, pergunta: “O que é que ela tem?” A fada responde: “Ninguém sabe ao certo. Ela gostaria de ser feliz.” E aqui reside toda a temática do espectáculo. Ir à procura de um pássaro (ou de alguma coisa) que cure esta doença que é o querer ser-se feliz e não se conseguir.

E depois, os companheiros de viagem: o Pão, a Luz, o Açúcar, o Cão, a Gata, o Fogo. E repito: dois actores.

Porque estes eram os factos que tínhamos, começámos por nos perguntar sobre o que é era cada quadro, do que é que tratava. Fizemos um exercício que se chama: ‘é sobre’. Cada frase tem que começar com ‘este capítulo/quadro é sobre’ e fazíamos listas. Tínhamos a parede forrada a listas e a quadros e isso em si era uma estrutura. Vendi-lhes os olhos e disse-lhes: ‘façam a

viagem'. Isso foi depois de já termos pegado nas listas e escolhido um título para cada quadro. Às vezes os títulos aproximavam-se dos de Maeterlinck, outras vezes eram a nossa própria interpretação. Lembro-me de, nestas viagens de olhos vendados, a Rosinda ter ido contra não sei o quê da discoteca fantasma e ter aberto um lenho na perna. Lembro-me que depois fomos aos bombeiros de Sintra para fazer o curativo, depois ainda de ela ter tentado ir a um posto médico onde não a atenderam. Foi no dia em que eles foram depois fazer a mesma viagem para o jardim - com a estrutura que começávamos lentamente a construir.

A nossa peça tinha 9 quadros, em vez dos 12 do Maeterlinck. Semelhanças e Diferenças:

O 1º quadro Maeterlinck chama-se “Na Choupana do Lenhador” – o nosso chama-se “Casa”.

O 2º quadro de Maeterlinck chama-se “No Palácio da Fada” – o nosso chama-se “Ser uma visita”.

O 3º quadro de Maeterlinck chama-se “No País da Saudade” – o nosso chama-se “País da Saudade”.

O 4º quadro de Maeterlinck chama-se “No Palácio da Noite” – o nosso chama-se “Sequência dos Medos”.

O 5º quadro de Maeterlinck chama-se “Na Floresta” – o nosso chama-se “Sobreviver”.

O 6º quadro de Maeterlinck chama-se “À Frente do Pano” – nós não fizemos nada com este quadro, antes criámos uma transição entre a 5ª e a 6ª cenas sem lhe dar um título – no nosso *Pássaro*, eles escrevem uma carta ao Tempo em que quase desistem da missão.

O 7º quadro de Maeterlinck chama-se “No Cemitério” – o nosso 6º chama-se “Cemitério”.

O 8º quadro de Maeterlinck chama-se “À Frente da Cortina,

que Representa Bela paisagem e Nuvens” – mais uma vez, não usámos este quadro como referência, antes criámos uma transição natural entre o cemitério e a nossa cena seguinte, inspirada no Jardim das Felicidades de M., em que o Nuno começava a devorar a roupa que representava as campas do cemitério até ficar muito, muito gordo e quase não se conseguir mexer.

O 9º quadro de Maeterlinck chama-se “No Jardim das Felicidades” – o nosso 7º chama-se “Esgotar a Alegria”.

O 10º quadro de Maeterlinck chama-se “No Reino do Futuro” – o nosso 8º chama-se “No País do Futuro”.

O 11º quadro de Maeterlinck chama-se “Adeus” – o nosso 9º chama-se “Fim da Viagem”.

O 12º quadro de Maeterlinck chama-se “Despertar” e nele Miltil e Tilttil, as duas crianças, o irmão e a irmã, despertam do que aparentemente foi um sonho. Os pais ficam tão perplexos com o discurso desconexo dos dois, que até os ameaçam de pancada. Mas as crianças têm de repente um olhar lavado e renovado sobre as coisas. Perguntam aos pais o que fizeram à casa, que está mais bonita. Eles não sabem o que dizer, porque na verdade não fizeram nada: a casa está exactamente na mesma. E o pássaro, afinal, é o que esteve na gaiola de Tilttil o tempo todo só que agora, como ele diz “está mais azul”. Ele, finalmente generoso, oferece-o filha da vizinha, que recupera assim instantaneamente da sua doença. Mas no fim, ele voa e Miltil não tem outra solução senão pedir ao público: “Se algum de vocês encontrar o pássaro azul, queira ter a bondade de trazê-lo aqui para casa. Precisamos dele para sermos felizes, quando formos grandes...” (E assim termina a peça de Maeterlinck)

3.

Quanto à nós, temos horror a histórias que terminam com meninos a acordar de um sonho, e propusemos um final muito diferente: algures depois do jardim das felicidades, ele e ela separam-se nas suas motivações e viagens. Ele fica cada vez maior, comendo toda a roupa, ela, por seu turno, surge despida de um canto superior da cena, tapada somente com a pele do urso que desencantámos numa das caves do Chão de Oliva (foto 1). Falam das primeiras vezes que se apaixonaram. Pedem ao público que não tenha pena deles. O Nuno convida uma pessoa do público para dançar (e aquilo é uma memória de quando ele era apaixonado pela Manuela, a dançar nas matinés de domingo à tarde, ao som dos slows - uma memória pessoal do actor, foto 2). A Rosinda fala do Ruben Alexandre e de como eles costumavam ir andar nos carros do ferro-velho (uma memória pessoal da actriz). E depois, devagar, dirigem-se ao País do Futuro, onde as histórias que contam se entrelaçam, mas são como 2 versões de uma mesma coisa. Continuam separados. E assim que termina esta cena, enunciam de facto a sua separação. Ou seja, não chegam juntos ao fim da viagem. (foto 3)



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4

9. O Fim da Viagem

(cai roupa Nuno, Rosinda deita-se com urso. Tempo)

R: Não quero voltar para casa.

Está escuro e não está lá ninguém. Quando saio tenho que deixar a luz acesa, para me enganar a mim própria. Sabes como é?

Deixa-me ficar aqui.

Esquece que algumas vez fizemos isto juntos.

N: Tenho que ir. Não gosto de coisas inacabadas.

R: É como se me tivesse deixado lá mais atrás. Tenho que apanhar isso primeiro do chão – que me apanhar a mim do chão – e depois posso pensar em seguir.

N: Não vou poder esperar por ti.

R: Eu sei.

N: E de qualquer forma falhámos no principal.

R: Eu sei.

N: Até breve.

R: Talvez.

(seguem caminhos separados)

R: dá-me a tua mão. Não me consigo mexer. Eu tinha ficado para trás. Um túnel sem gravidade. Sem pássaros. Papel; caneta:

”Caro Tempo, fiquei aqui. O Nuno continuou em frente.

Leva uma lanterna. Não sei se conseguirá chegar.

Da minha parte, cheguei ao fim.”

4.

Na nossa reescrita do *Pássaro Azul*, que na verdade é a escrita de uma outra peça chamada *Pássaro*, creio que instintivamente sublinhámos a angústia dos dois viajantes, a vontade de desistir e as sucessivas decisões de continuar, e sublinhámos ainda um certo lado negro que encontramos na peça de Maeterlinck, personificado em momentos como o ‘Palácio da Noite’ – a que chamámos ‘Sequência dos Medos’ – ou mesmo o ‘Jardim das Felicidades’, que nos pareceu ser sobre uma felicidade essencialmente relativa ou transitória, daquelas que se esgota, e por isso criámos a acção do Nuno de acumulação excessiva (o comer de TODAS as roupas e inclusivamente a tentativa de comer a pele de urso gigante debaixo da qual a Rosinda se abriga).

Procurámos ainda, e como é nossa característica, potenciar uma relação pessoal dos actores e co-criadores com o material que estava a ser dito/escrito. Assim, para além dos textos serem grandemente inspirados nas improvisações das viagens vendados que foram realizadas nas primeiras semanas como exercícios de construção, há especificamente dois quadros/cenas cujo texto é quase integralmente dos actores: ‘País da Saudade’ e ‘Sequência dos Medos’. E há ainda a cena do cemitério, onde existiu um texto improvisado e posteriormente escrito pela Rosinda (e que consta aliás do guião de rascunho final), mas que foi depois transformado numa sequência de movimentos coreografada pela Ainhoa Vidal, que foi quem fez todo o movimento da peça. E há os textos/testemunhos do ‘Jardim das Felicidades’, inspirados como referi em histórias do Nuno e da Rosinda de quando se apaixonaram pela primeira vez.

5.

Gostava agora de falar especificamente de algumas destas cenas:

3. ‘País da Saudade’

No texto de Maeterlinck, Tilttil e Mitil chegam a um sítio onde se está depois da morte. Estão lá os avós que já morreram. Eles são “visitados” cada vez que pensam neles. E recusam-se a usar a palavra “mortos”. Nesta cena há uma refeição, e isso interessou-nos. Há os avós e um sentimento opressor, apesar da aparente alegria dos anciãos. Há a questão do tempo, do terem que ir embora, porque a fada lhes disse que era imperativo que não se atrasassem.

A Rosinda começou por contar uma história que tinha ouvido a um amigo acerca de uma experiência no hospital e daí evolui para algumas histórias com os avós dela. O Nuno situou-se desde o início da cena nas memórias do avô dele, da matança do porco, do almoço com os primos. A cena é construída em simultâneo e sobrepõe-se e o público acompanha ou a Rosinda ou o Nuno. De repente, surge a questão do tempo, a Rosinda diz que tem que se ir embora. Sai para trás de um biombo e, quando regressa, está novamente na cena do hospital. É como se estivesse depois da morte.

A cena termina quase exactamente como a de Maeterlinck, com Rosinda a pedir: “dá-me a tua mão, tenho medo e tenho tanto frio...”

Este é para nós o início da ‘Sequência dos Medos’ – que corresponde ao ‘Palácio da Noite’ de Maeterlinck – e quando chegamos a esta cena no texto rascunho final que tenho, a única coisa que está escrita é (foto 4):

4. Sequência dos Medos – no Palácio da Noite

Agenda familiar do Nuno

Medos e ansiedades de Rosinda

Não há, de facto, mais texto do que este nesta cena.

Lembro-me de que eles construíram esta cena numa semana em que estive a dar aulas fora de Lisboa, e foram a Ainhoa e o Gonçalo Alegria quem lançaram os motes. Por isso, no fim, a cena ficou realmente com uma força que não reside só na palavra, mas no ambiente que eles conseguiram construir, em que a ansiedade dos dois transparece na partitura que desenvolvem: o Nuno fala da sua agenda sobrecarregada e dos seus afazeres familiares, e a Rosinda desenvolve uma partitura de movimento a partir do medo e da angústia. Quando vi a primeira vez, tive uma sensação de filme de terror. Não percebia o que era a Rosinda nas mãos do Nuno, nem como é que o recitar de uma simples agenda de afazeres domésticos me pudesse criar esta ansiedade. Na peça de Maeterlinck, a Noite vai abrindo portas atrás das quais se escondem coisas terríveis, e há uma intriga com a Gata, que está sempre a tentar boicotar a busca das duas crianças.

Para nós, e porque a cena é sobre medo, resolvemos centrar-nos na relação de cada um deles com isso, e descobrimos uma outra densidade. Nesta cena, eles não são irmão e irmã: são um homem e uma mulher às voltas com a sua dificuldade e a tentar furar por entre a escuridão.

7. No Jardim da Felicidade – esgotar a alegria

(Nuno come roupa, flutua com dificuldade no espaço. Tempo)

R: O que é que se passa? Tenho medo de ti. Que nojo. Sai daí. Sai daí. Longe. Longe. Se me tocas, eu mato-te.

(dá-lhe tudo. Regressa semi-nua)

Esta relação com eles próprios é difícil. Aqui, por exemplo, o Nuno arriscava-se a ouvir um ‘Não’, mas mais difícil era o confronto com aqueles que lhe eram queridos nas angústias que ele aqui expressava sobre a sua vida familiar. Quando à Rosinda, ainda hoje me diz que esta é das peças mais íntimas que fez connosco.

Na peça que escrevemos, a história ou narrativa de Maeterlinck está sempre presente. Algures falamos sempre da missão, da Fada, do Tempo, do que não compreendemos da viagem deles. De certa forma, fizemos a viagem que ele fez, que eles fizeram, e mantivemo-nos na missão, também nós, a missão de fazer um espectáculo ‘a partir de’. Andamos há anos às voltas com esse mistério. Citamos sempre as nossas fontes não só porque nos parece mentiroso não dizer onde tudo começou, mas principalmente, porque esse acto de ser ‘a partir de’ define toda uma metodologia de trabalho. Porque a cada vez que fazemos isto de ‘a partir de’, descobrimos novas formas de o fazer, de mergulharmos nos autores, de os deixarmos caídos a um canto, ou de os trazeremos connosco em pequenos gestos ou cenas, ou às vezes talvez só numa frase que ficou da obra toda.

Ao longo destes 10 anos já muitas vezes trabalhámos com essa premissa: em *Carta-Oceano*, a partir de Blaise Cendrars, *Walden*, a partir de Henry David Thoreau, *Nunca Serei Bom Rapaz*, a partir de George Jackson, e outras ainda. Mas o que nos desafiava neste *Pássaro*, era que já havia um texto dramático escrito à partida. Por isso, pensámos até em fazer antes um espectáculo a partir de uma outra obra de Maeterlinck chamada *As Formigas* – o Gonçalo estava particularmente interessado nisso – mas não. Aceitámos as 30 personagens, os vislumbres de uma peça quase infantil, um certo moralismo subjacente à narrativa, a tal questão de acordarem de um sonho no final, e as personagens como o Pão, o Fogo, a Água, a Fada, a Luz. Foi mais do que aceitar,

foi mesmo saber sobre o que é que era afinal isto tudo – para nós, aqui, hoje. Nisso, esta construção foi como as outras todas, fundada sobre essa relação pessoal e implicada com os materiais.

Há uma pergunta que eu peço sempre aos actores para responderem a cada dia de ensaio: sobre que é que estás a trabalhar nesta peça? A resposta é aquilo que norteia a dramaturgia individual de cada actor, o seu percurso dramático, a sua viagem. E é o que catalisa a implicação que tanto procuro que eles tenham – que todos tenhamos - com cada uma das peças que construímos.

Nesta peça a resposta de cada um deles ao sobre que é que estavam a trabalhar foi de facto fundamental. Porque algures descobrimos – e só o descobrimos a fazer, a criar os materiais – que a viagem que eles - Rosinda e Nuno - estavam a fazer não era em nada semelhante. De facto, não era a mesma viagem. E foi por isso, que alterámos o final de Maeterlinck e aceitámos que *Pássaro* é de facto, totalmente, uma outra peça.

Epílogo:

No fim, ela pára, e ele continua. Mas, de facto, ele entra finalmente para dentro da parede. Perde-se nele, perde-se na própria viagem. Ela, por seu turno, perde-se na sua incapacidade para continuar.

É que no fundo descobrimos que isso que eles andavam à procura, o pássaro azul ou não sei quê, era só uma desculpa. Para algumas coisas. Sobretudo para aquelas coisas que temos mesmo dificuldade em aceitar ou compreender ou simplesmente largar.

Quando voltei a ligar o meu velho computador, no pânico de não conseguir imprimir a tempo o texto desta comunicação, fi-lo sem esperança, confesso. E ele ligou. Teve o tempo que precisava para se recompor das coisas a mais que o habitavam e as solicitações. Tudo isso está lá ainda, contudo, mas, de alguma forma, ele funciona.

TÂNIA FILIPE E CAMPOS

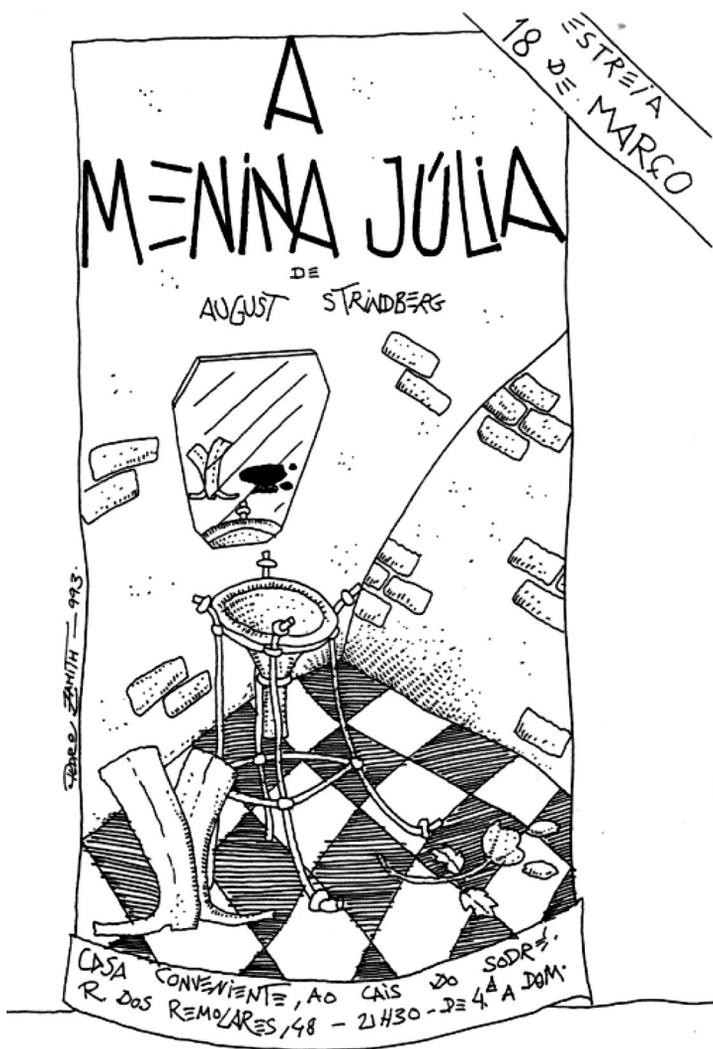
**O FIM TRÁGICO DE “JULIE”
E A SUA CONCRETIZAÇÃO EM CENA**

Centro de História da Arte
e Investigação Artística da Universidade de Évora

Här begås ett självmord. [Aqui cometeu-se um suicídio] (Strindberg, 1963:61) são estas as palavras escolhidas por Strindberg, no seu Prefácio, para dar conta ao leitor que alguém vai morrer em cena. Em seguida, avança com os motivos que estiveram na origem desse acontecimento. Não se tratam pois nem de negócios mal logrados, nem de amores infelizes ou de doença física.

No fundo, a morte de Julie é justificada pelo facto de ela ser uma *meia mulher*, um espécime fraco de uma família em decadência, um espécime fraco que envergonha a descendência nobre ao deitar-se com um servo. E tal como uma tragédia convincente, Strindberg vai dando apontamentos para o fim único da protagonista: os diálogos cortantes entre Julie e Jean que se desenrolam num crescendo, sempre na ponta da navalha, objeto esse que aparecerá em palco, logo que Julie tenta convencer Kristin a fugir com eles. É Jean – o carrasco – quem a afia numa cinta de couro enquanto se barbeia. A degolação do pássaro é também um indício do fim de Julie: uma faca que decepa, o sangue que refulge e precipita a histeria descontrolada da menina.

Em Portugal, a Companhia Casa Conveniente, ao Cais do Sodré, apresenta, em Março de 1993, *A Menina Júlia*, numa encenação de Fátima Ribeiro. No cartaz de apresentação, o ilustrador convidado, Pedro Zamith, decide explorar o tema do desenlace e dos elementos físicos estruturantes da peça: num traço fino, figurativo, esboça uma bacia de barbear, as botas do conde e o espelho como reflexo da realidade trágica. O conjunto da higiene pessoal de Jean deixam antever também a inclusão da navalha, elemento que não é ali objetivado. Transporta o espectador para o mundo da ilustração e da desconstrução através do uso de linhas irregulares. As paredes e o chão contorcidos – numa quase fusão de continuidade –, em conjunto com os pés da armação da bacia de higiene, lembram mais uma prisão do



Cartaz de divulgação da peça *A Menina Júlia*.
Ilustração de Pedro Zamith. Casa Conveniente, Março de 1993.

que a cozinha onde se desenrola a intriga, num ambiente *comics* de sonho-pesadelo.

Na escolha de Zamith, são três os elementos pilares em cena, de gigantesca dimensão, que antecipam o final da peça: as botas, o espelho e a bacia – que sugere a navalha – tal como gigantesca se vai tornando a parede onde depois aparece escrito o nome A menina Júlia com a ausência do traço na letra E e o balançar do nome, como se de um pêndulo se tratasse .

De facto, os três elementos tomam uma dimensão sufocante quer em Jean, que se torna no personagem ativo, quer em Julie, que se vai tornando cada vez mais passiva e dominada. É pelo espelho que Jean vê Julie conversar com Kristin enquanto, simultaneamente, se observa e identifica a si mesmo no discurso proferido, reconhecendo-se em Julie. É também Jean quem oferece a navalha à heroína da peça sugerindo-lhe que se mate, escapando assim de qualquer culpa imposta, uma vez que o suicídio é um ato voluntário. Por último, as botas – presentes sempre em palco – : símbolo da autoridade que não se questiona, símbolo do poder que Jean quer calçar, símbolo de um pai que faz soar a campainha e determina que, muito em breve, o roubo do dinheiro será descoberto e Julie não terá como se justificar, o que reforçará, ainda mais, a necessidade de uma morte voluntária, rápida e eficaz.

Em Helsínquia, o Svenska Teatern apresenta em Março de 2009 uma versão de *Fröken Julie*. Anna-Mari Karvosen é a responsável pela encenação e direção da peça e decide levar à boca de cena uma *sorgespel* completamente contemporânea em termos de apresentação de cenários, vestuário e personagens, distanciando-se do teatro naturalista sem, contudo, se distanciar do autor ou do *modus operandi* proposto no Prefácio. Hanna Käyhkö é a responsável pelos cenários e figurinos e sugere uma sala de carácter minimalista, corrida a bancos que se abrem, fun-

cionando como compartimentos. As luzes estiveram a cargo de Hanna Mikander e, tal como sugere o dramaturgo, permitem um intenso jogo de olhares. Porém, o contraste preto/branco, o jogo forte de sombras a claridade e a escuridão súbitas dão, por vezes, lugar a uma intensa cor azul. Os atores usam a menor maquilhagem possível.

Num registo *pöeriano*, ou lembrando a escola de ilustração francesa de Benjamin Lacombe (o tecido rendilhado como fundo – sugerindo uma teia –, a bela adormecida conscientemente defunta, com olhar perdido e doentio), Anna-Mari Karvosen expõe um cartaz com um leve toque caricaturesco, inspirando fragilidade, tragédia e melancolia, envolto numa atmosfera *noir* que remete o espectador para o mundo onírico de Tim Burton. As letras, rasgadas, lembram o corte da navalha – realçado pelo tom metálico do nome *Julie*. O desenlace é, portanto, posto a descoberto.



Cartaz de divulgação da peça *Fröken Julie*.
Encenação de Anna-Mari Karvosen. Svenska Teatern, Março de 2009.

Se bem que Strindberg desde logo antecipe que é ridículo esperar-se que as tragédias tenham um final feliz – liksom om man fordrade muntra sorgespel. (*idem:ibidem*) –, poder-se-á questionar a necessidade e/ou a eficácia da morte sugerida da protagonista.

A morte de Julie é, de facto, eficaz? Sim. Com a sua morte termina uma linhagem manchada pela vergonha e pelos escândalos sucessivos. Com a sua morte Jean liberta-se do envolvimento e poderá retomar a vida prometida a Kristin. Com a sua morte, as botas do conde poderão permanecer hirtas no chão da cozinha, para que o criado as engraxe. O fim de Julie assegura, em boa verdade, que todos os elementos voltem a ser colocados na devida ordem: os homens de condição inferior não se misturam com os homens de condição superior; os espécimes fracos são *naturalmente* extintos pela Natureza, tal como propõe Darwin para a evolução das espécies: a seleção natural dos mais fortes e aptos.

Porém, o desenlace da peça não convenceu propriamente o público feminino de oitocentos e, à medida que o tempo passa, parece tornar-se num fim congelado no tempo, levando o público espectador hodierno a acreditar que semelhante sugestão e prática efetiva apenas poderia ter lugar na Suécia de 1888.

Aliás, é Strindberg o primeiro a tornar este suicídio pouco crível, quando explica ao leitor que ouviu falar sobre a história verídica de Emma Rudbeck, filha de um general, que manteve uma relação amorosa com um subalterno do seu pai. Ora, acaso foi o destino de Emma o suicídio? Não. Emma terá abandonado o lar e emancipou-se, arranjanado um emprego algures em Estocolmo, como empregada de mesa.

Então, se em 1888 Emma/Julie não se suicidou que sentido fará matá-la em palco ou sugerir a sua morte continuamente ao longo de todos estes anos, nos teatros e cinemas? Em 1975,

Evert Sprinchorn publica num número da revista *Obliques*, inteiramente dedicado a Strindberg, um artigo intitulado: *La fin de Julie*, numa tradução de Alain Delahaye.

Aí explica então porque é que depois de ter visto cinco representações da peça – a protagonizada por Inga Tidblad; a de Karin Kavli; a de Viveca Lindford; a de Elizabeth Bergner e a de uma companhia amadora, entre finais da década de 40 e meados da década de 50 – o fim da peça nunca foi representado de modo convincente:

De nos jours les Julies de ce monde ne se suicident pas. Elles cohabitent: avec leurs sommeliers, serveurs, valets d'écurie et chauffeurs, et s'arrangent pour vivre en leur compagnie de façon aussi heureuse que leurs sœurs avec les jeunes gens convenables qu'elles rencontrent lors de leurs sorties. Et la même chose était vraie du temps de Strindberg, bien qu'à un degré moindre. Quelle que puisse être la cause principale du suicide de Julie, elle ne peut pas se trouver simplement dans un conflit de classes. Au cours du dernier demi-siècle, les barrières de classe, qui apparaissaient si fortes à Strindberg et à son public, ont été partiellement emportées par les courants de la démocratie, et n'en ont ainsi que plus clairement révélé les fondements réels de cette pièce. La montée d'une classe et la chute d'une autre, qui sont annoncées dans *Mademoiselle Julie*, se sont effectivement produites. Mieux encore, le théâtre lui-même s'est développé en suivant les lignes établies par Strindberg, de sorte que sa technique nous désoriente beaucoup moins aujourd'hui. Le résultat est que nous sommes à présent bien placés pour voir Ma-

demoiselle Julie moins comme une pièce sur un problème social que comme un exemple de tragédie moderne. (Sprinchorn, 1975 :15)

Como expõe Sprinchorn, as Júlias contemporâneas não se suicidam apenas porque dormiram com um criado/empregado, já que coabitam com eles de forma harmoniosa. E o mesmo se passava no tempo de Strindberg se bem que em menor grau, por isso o motivo que leva Julie a suicidar-se não poderá assentar somente numa questão relacionada com o conflito de classes.

Evert é talvez um pouco ambicioso ao referir que, na última metade do século XIX, as barreiras de classe que surgiam como dominantes a Strindberg e ao seu público teriam sido parcialmente derrubadas pelas correntes da democracia. Ora, a democracia e ideais como a igualdade entre classes foram claramente estimuladas e influenciadas pelo mote da Revolução Francesa – Igualdade, Fraternidade, Liberdade – pois foi esta revolução que teve uma responsabilidade considerável na propagação do ideário tripartido pela Europa. Porém, um conceito complexo como a democracia levou e continua a levar o seu tempo a formar-se e a objetivar-se.

Apesar de Evert referir que mencionar a luta de classes na peça não faz sentido nas representações a que assistiu, ou melhor dizendo, que os motivos para o suicídio da menina não podem assentar somente nas questões sociais, deixa escapar uma informação que as complementa. Evert não menciona os anos em que assistiu a essas encenações. Porém, as representações a que se refere decorreram entre 1947 (as protagonizadas por Karin Kavli e Elisabeth Bergner) e 1956 (a de Viveca Lindfors). Assistimos portanto ao fim da Segunda Grande Guerra e as tensões sociais e políticas continuam. Elisabeth Bergner, por exemplo, acabou por se exilar em Londres, no início dos anos 30, para fugir ao re-

gime Nazi. Entretanto, viaja para os Estados Unidos, onde veio a representar *Miss Julie*, no Forrest Theatre, peça encenada pelo marido, Paul Czinner. Deste modo, também a luta de classes foi explorada em várias encenações e criações dramáticas num Portugal subjugado a um regime totalitário, após a Revolução dos Cravos.

Assistindo à queda de regimes fortemente opressores é natural que os encenadores e atores queiram dar livre voz ao que não puderam fazer durante os anos de perseguições e censura. Explorar a figura do opressor e do oprimido, mostrar que a caça se torna caçador, a partir de uma peça que o permite parece então legitimado e, muito mais, o suicídio, uma vez que a menina não consegue viver com esse tormento.

O enredo que se desenvolve nesta peça corresponde efetivamente à ascensão de uma classe e a queda de outra, mas o que Evert Sprinchorn problematiza é o facto de o público moderno ter expectativas de ver um exemplar de uma tragédia moderna e não um exemplar de *teatro de combate*, onde se agudizam os problemas e as diferenças sociais.

O facto de Strindberg recheiar esta peça, perspetivada para durar hora e meia, de acontecimentos e motivações, leva a que o encenador seja obrigado a escolher determinadas linhas orientadoras para a condução da ação, ou caso contrário, o público perder-se-á na informação dada.

Estabelecendo uma analogia com o teatro de Ibsen, salienta-se o facto de este dramaturgo se distanciar do sueco pelo facto de guardar as informações mais importantes até ao momento mais adequado, enquanto Strindberg se apressa a divulgar ao público todas as informações que possui. No primeiro diálogo entre Kristin e Jean, o público tem logo acesso a uma quantidade significativa de informações em relação à heroína trágica: a cadela empenhou de um cão rafeiro; a menina foi abandonada

pelo noivo; a menina está completamente maluca nessa noite; a menina é igual à mãe, ...

Ibsen constrói as suas peças como enigmas que culminam no momento em que a última e mais importante informação é revelada. Tomando com exemplo, *Et Dukkehjem – Casa de Bonecas*, vemos que há uma gradação na intriga e na agonia de Nora: no primeiro ato é apresentado um perfil de relacionamento entre Nora e o marido. O público toma conhecimento que a ação se desenrola durante a época de Natal; o marido mantém uma conversa com a protagonista, abusando sempre da forma paternalista com que se lhe dirige, chamando a atenção para os seus gastos exagerados. É-nos retratada uma criança travessa, mimada, tratada habitualmente com nomes carinhosos: *cotovia, esquilinho, pequenina*. Só no final do terceiro ato, quando Helmer recebe carta de Krogstad – devolvendo a nota de dívida – e perdoa o ato inconsequente da esposa é que o público percebe que, naquele momento, é tarde de mais e que Nora está decidida a romper com as cordas do marionetismo (Cf. Ibsen: 2006).

No artigo *La fin de Julie*, o autor contrapõe Ibsen a Strindberg, vincando que o primeiro se interessa sobretudo pela exploração do passado, enquanto que o segundo procura descrever o presente, mesmo que os acontecimentos passados, a hereditariedade e o ambiente em que os personagens são criados detenham um papel decisivo¹.

¹ Assinalando o método de Scribe utilizado por Ibsen, escreve: Les pièces d'Ibsen sont construites sur le modèle de Scribe et contiennent une exposition, un développement qui amène au moment d'intensité critique, et ensuite un dénouement ou une catastrophe. La nouveauté technique dans la méthode d'Ibsen n'était pas, comme l'a dit Shaw, l'introduction de la scène de discussion, mais plutôt la pénétration de l'exposition dans le reste de la pièce. Le moment critique dans une pièce d'Ibsen consiste en une certaine révélation cruciale du

De acordo com este texto e referenciando Carl Reinhold Smedmark, sublinha o facto de originalmente Strindberg não ter escolhido o modelo de ato único para a sua peça. Sendo construída em três atos, o primeiro ato culminaria na dança dos camponeses que forçam Julie a refugiar-se no quarto de Jean e o segundo ato no momento em que Julie sai para fazer as malas e fugir com o criado. Todavia, não sendo as cenas suficientemente fortes, Strindberg utilizou o ballet e a pantomima para fazer uma quebra na ação e assim dar algum descanso ao público espectador. Na opinião de Sprinchorn e Smedmark, *Fröken Julie* apresenta uma estrutura tripartida ainda que se mostre numa forma embrionária (Cf. Sprinchorn, *idem*: 16).

À luz dos nossos dias, o título que Sprinchorn deu ao seu artigo *La Fin de Julie* é, de alguma forma, irónico. Uma vez que a estrutura da peça se adapta convenientemente à inversão de papéis – dominador/dominado; opressor/oprimido; amo/criado – , o encenador moderno deve explorar antes o conflito sexual,

passé, ou est déclenché par celle-ci. [...] Mademoiselle Julie est différente. Bien que le passé hante l'esprit de Julie et s'infilte dans presque chaque moment de la pièce, l'accent est mis sur le présent. Alors que les pièces d'Ibsen ne sont qu'exposition d'un bout à l'autre, Mademoiselle Julie est entièrement constituée par le moment critique et la catastrophe. Si l'on pense à la structure tripartite d'une pièce conventionnelle, nous pouvons dire qu'Ibsen accentue la première partie, et Strindberg la dernière. La méthode d'Ibsen est certainement plus caractéristique du théâtre de la post-Renaissance et probablement plus intelligente, car dans le théâtre le moment d'intensité critique, tout comme l'orgasme dans l'acte sexuel, ne peut pas être prolongé indéfiniment; et quand Strindberg en vint finalement à écrire Mademoiselle Julie, il fut obligé de réduire la durée de l'action des deux ou trois heures d'une pièce normale à quatre-vingt-dix minutes – et bien sûr, il dut éliminer la division en actes, car un moment de tension critique interrompu équivaut à la négation totale de cette tension. (Sprinchorn, *idem* :15-16)

psicológico e interior que são aqui fundamentais. No fundo, o conflito social só existe para servir o conflito sexual.

Refere o autor que a vida de Jean só tem significado se existir alguém acima dele: Sans l'aristocratie, Dieu n'existerait pas pour Jean (*idem, ibidem*), por outro lado, Julie é feita de um misto de contradições, e a vida, para ela, é um jogo de equilíbrio feito entre a oscilação dos dois pólos:

La vie pour elle est un jeu d'équilibre où elle oscille constamment entre l'esclavage et la domination. Aussi longtemps qu'elle joue son rôle dans la société, elle peut maintenir son équilibre, mais dès le moment où elle abandonne ce rôle et se compromet elle-même complètement, elle plonge du haut de la corde raide. Julie est détruite parce que le jeu qu'elle a joué devient réel. (Sprinchorn, *idem: ibidem*)

Em Portugal, este artigo foi traduzido como parte integrante do caderno de apoio elaborado pelo Teatro da Cantina Velha, na apresentação de *Menina Júlia*, em 1980 e colocado ao dispor do público. A tradução esteve a cargo de Maria João Brilhante. Porém, o artigo não foi traduzido na sua totalidade. Foram selecionados os trechos que serviriam melhor a intenção dos responsáveis pela produção da peça e também, provavelmente, devido à extensão do mesmo.

A tradução do artigo termina com uma sugestão de abordagem ao encenador moderno, tendo este trecho final a ausência de vários parágrafos do original:

É o sentido de clausura física que é essencial para levar a bom termo uma representação desta peça. Sem ele, todas as motivações que Strindberg sugere

para o fim de Júlia não passam de racionalizações intelectuais. Antes da sedução Júlia é um animal selvagem obcecado e perseguido pelos seus próprios desejos; depois é uma criatura presa numa gaiola e que se atira contra as grades.

A oferta de João, consumir a fuga, não é um convite à liberdade, mas uma tentativa para a fazer entrar numa gaiola menor, mais estreita e mais sombria. O seu suicídio deveria ter o mesmo efeito em nós que a morte deliberada de um animal selvagem, que prefere morrer a viver cativo. Porém Júlia é também um ser humano sofisticado.

O que permite distinguir o homem do animal é o seu masoquismo, e o que faz de Júlia a fascinante mulher moderna que é, está no facto de ser meio homem meio mulher, simultaneamente caçadora e caçada, senhora e escrava. É o seu desejo inconsciente de estar cativa, por constrangimento interior que a leva a macular-se que faz dela uma personagem moderna - não, como nota Strindberg, porque este género de mulher nem sempre existiu, mas porque agora nos surge de forma mais evidente e atrai a nossa atenção. Júlia mata-se não porque é uma aristocrata, mas porque é Júlia. João não é em última instância, mais do que uma parte do seu próprio ser, um actor voluntário e adequado ao qual pode confiar um papel maior no drama que ela repete sem jamais concluir. Mas desta vez, o drama é levado ao seu fim lógico e decisivo. Suicidando-se, Júlia escapa-se da trama de desejos contraditórios. Como sucede com Hedda Gabler, os seus derradeiros momentos são os mais nobres. Há

claramente uma nota de triunfo que ressoa nestas mortes. (Cantina Velha, 1980: 26)

De acordo com a leitura deste trecho, o encenador moderno deve então entender que Julie morre para escapar aos seus desejos contraditórios, ao seu mundo de polaridades que não se conseguem equilibrar, tal como Hedda Gabler, os últimos momentos da protagonista devem ser os mais nobres. Porém, Sprinchorn continua o seu artigo e não termina o raciocínio desta forma. O título *La fin de Julie* torna-se irónico e ambíguo, como já foi referido, porque preconiza o próprio fim da peça se se insistir na representação convencional. Julie não faz sentido nos tempos modernos. O autor não se refere apenas ao desfecho da obra, com o suicídio da heroína. *La fin de Julie* atesta o despropósito de entender a obra como uma tragédia, porque simplesmente não se podem fazer tragédias com matérias desta natureza. Entre Ibsen e Strindberg, Sprinchorn prefere abertamente Ibsen e enumera alguns dos erros crassos cometidos pelo dramaturgo sueco na conceção desta obra: se por um lado é eficaz na verosimilhança do realismo trazido à cena – com uma certa identificação com o personagem – por outro, ela não permite que o público espectador expanda a sua capacidade de abstracção. Em *Fröken Julie*, a catarse só pode ser feita se o público entender o processo de sado-masochismo entre Jean e Julie como efeito catártico, caso contrário não existe tragédia e a peça destina-se apenas a cumprir o seu papel de *Biblia pauperum* e a educar um público: ungdom, halvbildade och kvinnor, vilka ännu äga kvar den lägre förmågan att bedraga sig själva och lata sig bedras, det vill säga få illusion, emottaga suggestionen av författaren (Strindberg, 1963: 59) – jovem, de pessoas de média formação e mulheres, todos aqueles que têm a pouca capacidade para se enganarem ou deixarem ser enganados, isto é, os que têm dificuldade em

receber a sugestão do autor (tradução livre). Para Strindberg, a incapacidade de compreensão da obra está no público – que não se deixa iludir – e não na obra em si². Por outras palavras, o fim

² Quand on la considère dans sa relation avec la fin de la pièce, la durée d'action ininterrompue et sa base réaliste servent en quelque sorte de piste de décollage pour s'envoler vers un autre univers. Le public devrait décoller avec Julie, faire avec elle l'expérience de la terreur de l'emprisonnement, de l'extase de l'évasion, et pour un court instant, du coup qui apporte l'oubli. C'est là que se trouve l'essence du théâtre romantique. Le spectateur n'est au début que le témoin d'un événement réaliste, mais à la fin il est le participant d'un rituel.

La technique de Genet consiste à commencer le rituel a: in media res. [...] L'univers de Genet est un monde de fantaisie avec quelques touches bien piquantes de réalité. Ses personnages ne sont pas réels, et, dans l'intention de l'auteur, ils ne sont pas présentés comme pouvant le devenir. Genet accorde une valeur capitale au fait que le théâtre est une illusion en présentant son monde d'illusions en tant que théâtre.

Au contraire de Genet, Strindberg attire graduellement le spectateur jusqu'à l'intérieur du rituel. Pour lui, le rituel dans la pièce reflète un rituel dans la vie. Quand la bonne de Genet meurt, c'est seulement une marionnette qui meurt; quand Julie meurt, c'est une femme qui meurt, et tout un monde avec elle.

Une compréhension adéquate de la fin de *Mademoiselle Julie* est d'une grande utilité pour répondre à quelques-unes des objections élevées contre cette pièce en tant que tragédie. Elle n'est pas tragique, ont tendance à dire des critiques, et elle ne produit aucune catharsis parce que la lutte darwinienne pour l'existence ne permet aucune signification morale ou spirituelle dans l'univers. Qui plus est, Julie est un être pathologique et notre intérêt envers elle est avant tout clinique. Les histoires de cas particuliers ne font pas des tragédies, à moins qu'elles n'aient été baignées de poésie, semées de symboles et gonflées de religion. Après le travail de Nietzsche et de Freud une telle attitude critique est bien naïve. Freud nous a enseigné que nous sommes tous malades d'une

de Júlia é o fim da peça tal como a conhecemos e o fim de um suicídio que não arranja razões que o consolidem ou justifiquem de forma sustentada. Para futuras encenações parece ficar o apelo de leituras dramatúrgicas distintas e adequadas à força dos personagens e da obra em si.

trop forte dose de civilisation, et Nietzsche nous a rappelé que c'est Dionysos qui préside à la tragédie, que les dieux de l'Olympe ne sont que des images qui dansent sur le sable du chaos, et que c'est la tâche du poète de nous laisser faire l'expérience du chaos sans perdre contact avec la civilisation. A la fin de *Mademoiselle Julie*, Strindberg suit instinctivement Nietzsche, et si les acteurs veulent bien laisser dire à l'auteur ce qu'il veut dire, et permettre à Jean et à Julie de jouer jusqu'à sa conclusion leur rituel sado-masochiste, le public aura sa catharsis. Et si le public, cette fois-ci, n'est pas encore touché, ce n'est pas parce que *Mademoiselle Julie* n'est pas tragique, mais parce qu'il n'y a pas assez de personnes dans le public qui possèdent le bas talent de se tromper et de se laisser tromper, c'est-à-dire d'être accessibles à l'illusion et à la suggestion de l'auteur. La tragédie, après tout n'est pas possible si le public ne se laisse pas aller à être dominé, et, si nous devons en croire Strindberg un tel public consentant serait composé de jeunes, des gens à demi cultivés, et de femmes. (Sprinchorn, 1975:19)

BIBLIOGRAFIA

Ativa:

STRINDBERG, A. (1963). *Fadren, Fröken Julie*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers.

Passiva:

BJURSTRÖM, C. G. (2000). Au sujet de Mademoiselle Julie. In *L'Herne – Strindberg*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 49-51.

CAMPOS, T. F. (2007). Tradução Indirecta: Sintoma das relações entre literaturas. A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal. Lisboa: Caleidoscópico.

CIMA, G. G. (1993). *Performing Women*. Ithaca: Cornell University Press, 60-90.

SPRINCHORN, E. (1982). La fin de Julie. In *Obliques: Strindberg*, I, 15-19.

Arquivos e Programas de espetáculos

A.A. (1980). Dossier Menina Júlia – Cantina Velha. Arquivo da Biblioteca Osório Mateus. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SVENSKA TEATERN. (2012). Arkiv. Retrieved from: <http://www.svenskateatern.fi/sv/arkiv/>

ZAMITH, P. (1993). Cartaz de divulgação da peça A Menina Júlia. Lisboa: Casa Conveniente. Março.



CHRISTINE ZURBACH

**TRADUZIR MOLIÈRE PARA O TEATRO
HOJE EM PORTUGAL**

Centro de História da Arte
e Investigação Artística da Universidade de Évora

Por diversas razões que devem ser aqui referidas, o lançamento da obra que tenho o prazer de apresentar hoje é um acontecimento pouco frequente, quase raro no nosso panorama editorial.¹

Por se tratar da publicação, no formato de um livro, da tradução de um texto de teatro.²

Por se tratar de uma comédia do dramaturgo francês Molière, um autor antigo, um *clássico*.

Por se tratar de uma encomenda feita pela companhia de teatro Ensemble com vista à realização de um espectáculo, o que nos remete para uma tradução capaz de integrar, em prioridade, as exigências do palco. O que fez com imenso sucesso: estreada em Novembro de 2009, no Porto, no Teatro Carlos Alberto, com encenação de Rogério de Carvalho, teve o prémio de Melhor Espectáculo do Festival de Almada 2010 e foi espectáculo de Honra do Festival 2011.

Por ser assinada pela tradutora Alexandra Moreira da Silva, cujo perfil é logo à partida a garantia do total sucesso da tarefa: tem um percurso académico especializado no estudo do teatro na Universidade do Porto; tem um percurso artístico na prática do teatro junto de companhias profissionais, e é tradutora de teatro há vários anos, em Portugal e em França.

Mais conhecida pelas suas belíssimas traduções de autores contemporâneos de língua francesa, como Lagarce, ou de língua portuguesa, como Abel Neves, para o Centro de Tradução de Teatro Antoine Vitez, em França, revela, nesta tradução do *Ava-*

¹ Texto apresentado a convite da companhia profissional de teatro Ensemble no Festival de Teatro de Almada e no Teatro Experimental Carlos Alberto do Porto em Julho de 2011.

² Molière, *O Avaro*, trad. e prefácio de Alexandra Moreira da Silva, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, colecção Teatro Nacional São João - 8, 2011.

rento, uma competência sem falha no território dos *clássicos*, no trabalho sobre uma língua e uma forma datadas, por mais que se diga que um verdadeiro autor clássico resiste às camadas de pó que sobre ele se acumulam...

Na verdade, nesta tradução, a obra de Molière parece ter sido poupada ao envelhecimento e ter sido capaz de vencer as inevitáveis fronteiras linguísticas e culturais que são o terreno de combate mais difícil na tradução de teatro.

É sabido que, entre todas as suas comédias, *L'Avare* (1668) é certamente uma das mais conhecidas e mais representadas, e é certo também que, entre os loucos de Molière, Harpagão é também o mais famoso e o mais aplaudido, graças a grandes intérpretes que ao longo dos séculos lhe deram corpo, apesar de se revelar hoje como uma das mais inquietantes personagens cômicas de Molière, como uma figuração perversa do lado mais sombrio do ser humano.

Na época, a peça foi recebida com alguma reserva e a crítica acadêmica de então considerou-a como um objecto imperfeito, apontando-lhe graves defeitos: estaria demasiado próxima da fonte, que Molière busca na comédia de Plauto intitulada *A Comédia da Marmita* ou *Aulularia*; desrespeitaria princípios genológicos imperativos, recorrendo à prosa e não ao verso apesar de ter cinco actos; mas sobretudo, seria (e é...) uma afirmação demasiado desabrida do vigor indisciplinado da tradição da farsa, marginalizada pelos sábios, mas muito popular junto do público de Molière. E sabemos que Molière, quer o dramaturgo quer o actor, nunca desistiu do recurso ao registo farsesco, contra a vontade de Boileau e apesar de todas as polémicas e querelas que provocou. E foi enquanto actor que melhor defendeu as suas figuras excêntricas numa época de afirmação das Belas Letras e de domesticação da língua e dos costumes.

E não pode escapar certamente a quem é desafiado para traduzir as comédias de Molière a particularidade de **uma escrita pensada para o palco e para os actores**. O trabalho da tradutora Alexandra Moreira da Silva é nisso exemplar, por se ter deixado guiar por essa mesma preocupação, dando-lhe prioridade. E perante a obra traduzida, apetece-me imaginar um Molière lendo por cima do ombro da sua tradutora ou segurando-lhe a mão enquanto escreve...

Dramaturgo e tradutora surgem aqui como uma dupla de escritores, como criadores de ficções que sabem como usar a língua comum, mas de uma maneira que nos surpreende, tornando o familiar, o reconhecível, ao mesmo tempo diferente e estranho.

Como é muito claramente explicado por Alexandra Moreira da Silva no prefácio da obra, trata-se de uma mesma tarefa, quer para o dramaturgo, quer para o tradutor: a de encontrar na palavra a variedade, o dinamismo, o ritmo, que se tornam o **material de jogo e de representação** que o texto organiza, submetendo-o à nossa fruição como espectadores.

Não deveria surpreender-nos por se tratar de um texto dramático, um texto para o teatro. Mas aqui, por se tratar de Molière, de um texto datado de 1668, a tradutora optou por uma dificuldade para o espectador de hoje: quis sinalizar a passagem do tempo, nessa comédia antiga agora reescrita como nova, mas que não abandonou as marcas que situam a obra numa época outra, usando a língua como veículo privilegiado. As formas verbais e de tratamento são a ferramenta ideal para produzir esse efeito. Como a retórica, que definia nesse tempo o que hoje chamamos o “literário”.

Basta citar um exemplo: o da cena do monólogo de Harpágão roubado, no IV acto, em que a personagem dá o passo que faltava para mergulhar na irracionalidade e, esquecendo que não passa de um ser de ficção, interpela o espectador. O momento é

antológico, mas é sobretudo um *número para actor*, que autoriza cada intérprete, de acordo com o seu talento, a ir o mais longe possível no jogo verbal e corporal que o texto disponibiliza e estimula. A escrita de Molière é exemplar, e a tradução também.

Alexandra Moreira da Silva mostra assim que traduzir um texto para o teatro não é só dar conta de um conteúdo, mas também do modo como esse conteúdo pode significar em cena.

Molière desempenhava, já o dissemos, os papéis cómicos ou as figuras ridículas que todos conhecemos, de personagens extravagantes ou delirantes que estariam do *outro lado* (errado?) deste mundo novo, de uma nova era, agora governado pela Razão e pela Natureza conforme o assumia o jovem monarca Luís XIV. Um mundo sem loucos mansos nem marginais atrevidos, sem maníacos obcecados nem melancólicos, sem sedutores prepotentes nem ciumentos intolerantes, sem pedantes nem sabichonas, sem hipócritas nem tiranos... como se tal fosse possível...

E, aliás, o que seria o teatro de Molière se não existissem essas figuras? A desordem que suscitam é a própria alma da dramaturgia de Molière. Mais do que a grandeza do autor consagrado, é ela que mantém vivo o interesse do público pela sua obra, hoje talvez mais ainda do que no século XVII. Precisamos da sátira cómica, do burlesco e da farsa para reagir a um mundo que, neste início de novo século, parece querer perder a sua racionalidade.

A peça faz parte do grupo das comédias que Patrick Dandrey, na sua obra *Molière ou l'esthétique du ridicule*,³ analisa a partir da relação entre “La Nature et la Folie” para descrever o que chama a triste e algo aterradora “humanité comique”.

Ao abrigo do tema da Loucura, a peça conta uma sucessão de verdadeiras monstruosidades que, cena a cena, revelam o que de mais sombrio pode existir na relação entre pais e filhos, nem

³ Dandrey, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Lincksieck, 1992

sempre tão claramente enunciado como o vimos aqui, mas perpassadas pelo desejo de ver o outro morto e enterrado o mais depressa possível... O roubo também passou a ser visto como acção meritória.

Para o público de hoje, a peça pode suscitar uma certa perplexidade, pela sua ambiguidade, aliás bem característica da farsa: fazer rir – mas de quê ou de quem afinal? – o que requer sempre uma razoável pitada de crueldade ou mesmo de violência.

Hoje, aos nossos olhos, o velho Harpagão, personagem central da obra e fonte de todos os conflitos, não pode ser apenas mais uma invenção própria do génio da comédia. Satirizado pelo seu excesso, representa um mundo construído sobre o(s) segredo(s), a mentira, o engano propositado ou o mal entendido e o quiproquó. Nada parece funcionar na comunicação entre os seres nesta peça.

Como poderá haver comicidade nisto, apesar de tudo?

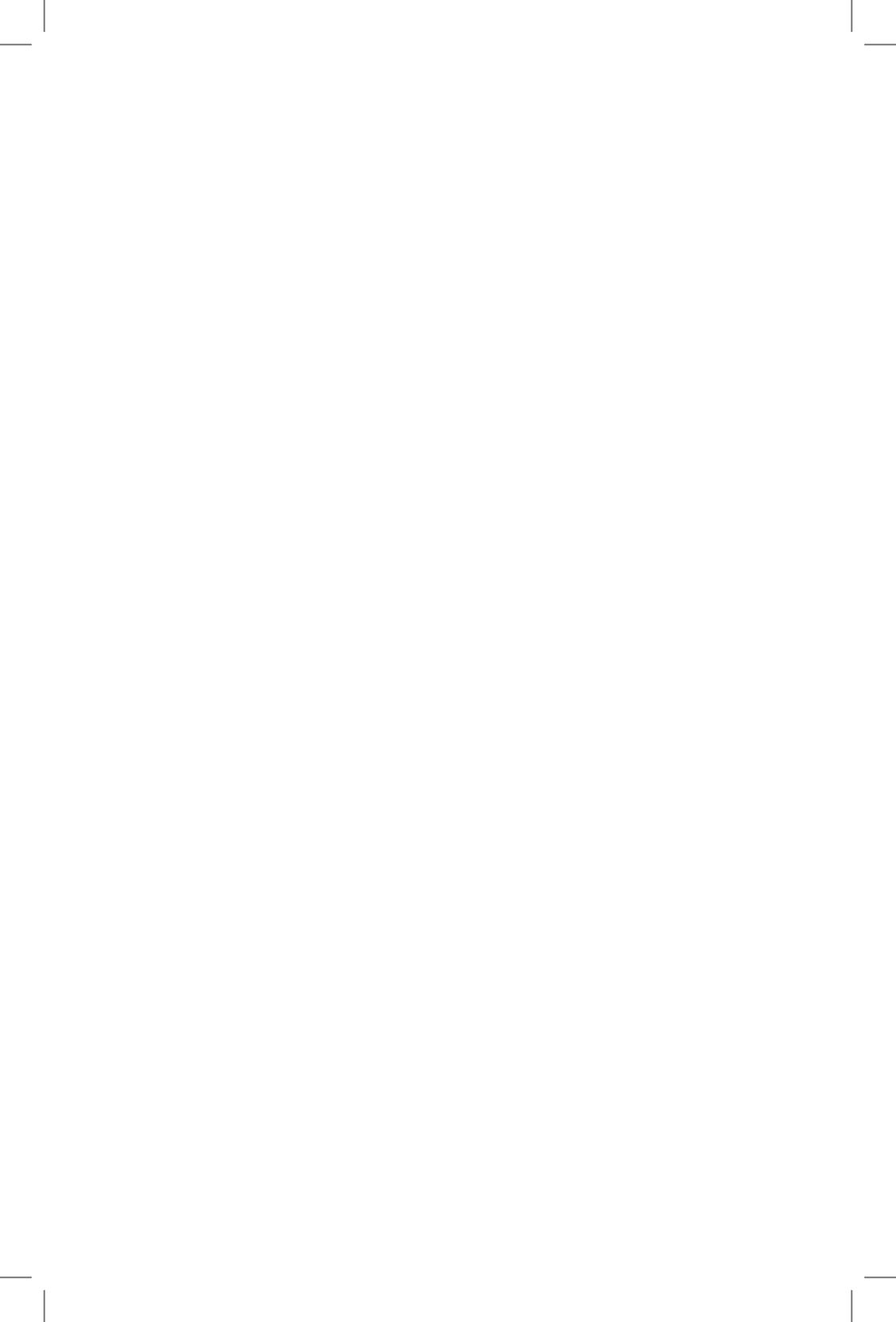
Provavelmente porque o que nos faz rir é o que Molière revela, abrindo uma Caixa de Pandora – *a família* - ou seja, o que existe por detrás deste desarranjo e deste desconcerto, o que o provoca, nomeadamente – e não será novidade hoje – o dinheiro e a sua centralidade nas relações entre os seres ditos humanos. E o mais sinistro provavelmente é um entendimento do valor do dinheiro pela *ausência*, fazendo do pobre um rico como a alcoviteira Frosina sabe explicar ao velho Harpagão: os gastos que a jovem e pobre Mariana não faz, e que contabiliza como *saldo positivo* são um ganho objectivo para ele. A pobreza afinal é uma forma de riqueza, transformada em verdadeiro capital para um matrimónio bem sucedido...

Alexandra Moreira da Silva traduziu tudo, o texto e o subtexto deste universo absurdo, dominado pelo velho Harpagão. É o que permite conduzir o espectador a entender que, na obra de Molière, o que nos é dito ainda hoje – e sobressai após 350

anos – é que a dificuldade principal é viver e que, contrariamente ao ditado, talvez o dinheiro possa trazer a felicidade. Como o mostra a mudança de rumo na vida dos jovens personagens com a chegada inesperada de Anselmo, pai ausente é certo, mas regressado rico e poderoso que, milagrosamente reencontrado, vem resolver em bem o que Harpagão teimava em complicar.

Mas talvez Molière não acreditasse tanto assim nesses finais, melodramáticos e teatrais no sentido negativo da palavra, como o sublinha tão bem o tom enfático e sentimental que a tradução assume para concluir uma peça até aí dura e amarga.

A tradução revela-se na sua subtilidade como objecto multiforme e dialogante, sensível à obra inteligente que Molière nos deixou e que nos acompanha hoje tão oportunamente, não fosse ela afinal um sério debate sobre o valor do dinheiro e sobre o que o “vil metal” nos leva a fazer... Mas talvez esse seja mais um assunto do próximo telejornal. Sem surpresa, afinal? ...



CÉLIA CARAVELA

BRECHT PELO TEATRO ANIMAÇÃO DE SETÚBAL

Centro de História da Arte
e Investigação Artística da Universidade de Évora

Il existe une étude gaie et combative (...) Même lorsqu'il est didactique le théâtre demeure le théâtre et s'il s'agit d'un bon théâtre il est amusant.

Bertolt Brecht¹

O Teatro Animação de Setúbal (TAS), companhia emblemática da descentralização teatral em Portugal, iniciou a sua actividade a 26 de Dezembro de 1975. Neste estudo, pretendemos analisar o trabalho realizado pela companhia a partir de textos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht a fim de caracterizar, mediante as opções estéticas e ideológicas tomadas, os projectos artísticos em apreço. Concentrar-nos-emos de maneira mais demorada na peça *A Boda dos pequeno-burgueses* para analisar os mecanismos que se destacam do complexo processo de tradução/adaptação teatral que conduziu ao texto representado pelo TAS em Março de 2002. Para além de permitir um melhor conhecimento do trabalho efectuado pelo TAS, este estudo poderá servir de contributo para a discussão sobre a especificidade e complexidade da tradução teatral iniciada por Susan Bassnett na década de 80.

Quando se trata de traduzir para o teatro, a tradução dos textos literários assume uma nova e mais complexa dimensão, pois o texto é apenas um elemento na totalidade do discurso teatral. (Bassnett 2003:205)

Brecht pelo TAS

Em 36 anos de actividade, o TAS criou dois espectáculos a partir de textos de Bertolt Brecht: *O Informador*², em 1978, e

¹ Bertolt Brecht, apud AA.VV. 2010: 9.

² Uma das 24 situações que compõem *O Terror e a miséria no III Reich* e que consistem em pequenas histórias ilustrativas dos malefícios do nazismo e, subsequentemente, de qualquer regime ditatorial.

A Boda dos pequeno-burgueses, em 2002. Estes dois espectáculos configuram objectivos fundamentais da companhia teatral de Setúbal.

É relevante questionarmo-nos sobre os factores que poderão ter determinado a escolha do TAS quando integra no seu repertório as peças que hoje nos ocupam. Apesar de não dispormos de muito material relativamente a *O Informador*, alguns artigos da época da sua representação e o programa ajudam-nos a perceber com alguma consistência os objectivos e características do espectáculo em apreço:

Ante-Estrelia na Setenave em 19 de Abril de 1978.
Estrelia na Sociedade Filarmónica na Previdente em Vila Fresca de Azeitão em 21 de Abril de 1978.
Subsidiado pela Secretaria de Estado da Cultura.
Esta peça de curta duração, cerca de vinte minutos, destina-se a ser apresentada em estabelecimentos escolares e empresas do Distrito de Setúbal. A representação será sempre precedida de debate. (TAS 1978)

O programa, apesar de não ser muito extenso, contém informações pertinentes para o nosso estudo. O facto de ser um espectáculo bastante curto, da ante-estrelia ter lugar na Setenave – estaleiro naval setubalense –, de ter sido concebido para ser apresentado “em estabelecimentos escolares e empresas” e de ser precedido de um debate, expõe o carácter acentuadamente pedagógico que visa sobretudo informar jovens e operários, ou seja, grupos pouco habituados a frequentar salas de espectáculo. Trata-se de propor uma reflexão conjunta e de interferir directamente na comunidade com uma peça que alerta para as transformações impostas pelo regime em vigor até 25 de Abril

de 1974. Em *O Informador*, o pavor proveniente do clima de suspeição decorrente de um regime ditatorial é apresentado com grande acutilância, já que uma criança se torna um potencial denunciador. Desde uma saída da criança de casa até ao seu regresso, os pais vivem mentalmente uma possível denúncia por parte do filho. A tensão e o medo crescem atingindo níveis insustentáveis. No final, sabemos que o filho não é um informador, mas também ficamos a conhecer os circuitos mentais percorridos por aqueles que se sentem constantemente ameaçados por um regime que esmaga os direitos humanos primordiais. Das 24 situações que constituem *O Terror e a miséria no III Reich*³, *O Informador* é uma das que expõe de forma mais expressiva os sentimentos e emoções dominantes em indivíduos submetidos a um poder totalitário. A escolha desta peça coaduna-se perfeitamente com os objectivos fundadores do TAS:

(...) grupo de actores, vindos da Grande Lisboa, dispostos a descentralizar a actividade teatral e a criar uma companhia profissional. Escolheram Setúbal. Terra de indústrias e de gente revolucionária. Queriam mudar o mundo em cima do palco. Levar a arte a operários e camponeses dessa terra de grandes contrastes. (AA.VV. 2005:20)

Em 1978, três anos depois, os princípios fundamentais mantêm-se e reforçam-se através da produção teatral em análise:

Montámos esta peça porque entendemos que o Teatro deve sair dos locais onde tradicionalmente se tem feito, nas salas de espectáculo, para uma maior

³ Peça escrita entre 1935 e 1938, enquanto Brecht se encontrava exilado na Dinamarca, com base nas notícias que lhe chegavam da vida na Alemanha sob o regime nazi.

dinâmica. Terá que ir aos locais onde as pessoas trabalham e onde as pessoas estudam. Queremos continuar com a nossa vocação descentralizadora, (...). (Carlos César, in Brinca 1978:s/p)

À memória ainda habitada pela ditadura abolida em Abril de 1974, o TAS propõe um espectáculo de alerta e de reflexão sobre um passado recente e doloroso. A peça *A Boda dos pequeno-burgueses*, levada à cena em 2002, remete igualmente para a ditadura de Oliveira Salazar, como relembra o encenador José Caldas (JC):

A tradução é minha (do francês) – (2002), adaptada a Portugal dos anos 30, com a era Salazarista, evocando a máxima “orgulhosamente sós” e a política económica de Salazar, um dos motivos porque o noivo constrói seus próprios móveis “economicamente” os quais serão destruídos durante a festa da boda.⁴

A peça que JC “adapta ao Portugal dos anos 30” foi escrita após a Primeira Guerra Mundial, em 1919, pelo jovem Brecht. Intitulava-se *A Boda*, mas aquando da sua primeira representação (1926) o título será modificado para *A Boda dos pequeno-burgueses*. Trata-se de uma peça em um acto que pretende denunciar a vulnerabilidade do mundo de aparências que sustém a sociedade, nomeadamente uma certa burguesia caracterizada por uma falsa moralidade. Os móveis construídos pelo noivo, que se vão partindo à medida que a festa avança, espelham a fragilidade das convenções sociais que não resistem à honestidade

⁴ Mensagem recebida via correio electrónico a 20 de Setembro de 2011.

mesquinha e corrosiva que se imiscui na comemoração, com o passar dos minutos e sucessivos copos de vinho. O festejo transforma-se numa acérrima crítica social em que o riso ganha contornos de amargura. A boda serve, assim, de microscópio para analisar uma sociedade que se demite da vida em comunidade e busca no individualismo e nas convenções desgastadas uma felicidade artificial.

Como afirma Patrick Pineau, encenador francês, *A Boda dos pequeno-burgueses* é uma peça de teatro que propõe uma reflexão sobre a sociedade actual:

Avec La Noce, j'ai trouvé le moyen de faire du théâtre en tant que citoyen, un théâtre qui ne véhicule pas un message purement politique mais une réflexion sur la société qui nous entoure. (AA. VV. 2010:15)

A peça reúne vários elementos susceptíveis de cativarem um público contemporâneo, designadamente o público do TAS em 2002. Para além de tratar de um tema actual – o peso das convenções sociais e a sua superficialidade –, fá-lo recorrendo a dispositivos de comédia ostensiva aproximando o espectáculo do registo farsesco⁵ e revisteiro. Esta reflexão séria sob tons de comédia é para o, então, director do TAS, Duarte Vítor, o caminho mais indicado para atrair um público alargado⁶:

⁵ La farce doit sa popularité éternelle à une forte théâtralité et à une attention portée à bart de la scène et à la technique corporelle très élaborée de bacteur. (Pavis 2009:138)

(...), tout un gros comique de situations, de gestes et de mots, dans une tonalité copieusement scatologique ou obscène. (Mauron 1964:35-36 *apud* Pavis 2009: 138).

⁶“Duarte Vítor, director do Teatro Animação de Setúbal, sublinha que a

O espectáculo teve lugar no Fórum Luísa Todi. Esta sala, com mais de mil lugares, cedida ao TAS em 1990, condicionou a política de espectáculos da companhia:

Com a vinda para o Luísa Todi houve uma mudança na política de espectáculos. Houve necessidade de se montar espectáculos de maior dimensão. Na altura houve um compromisso entre o director e a Câmara Municipal para fazer coisas mais populares. O nosso objectivo era encher a sala. Com cem pessoas o Fórum parecia vazio.

Quando o TAS para aqui veio, ganhou um novo público mas perdeu o público que tinha conquistado anteriormente. Talvez tivesse ganho maior implantação a nível local, mas perdeu o prestígio adquirido a nível nacional. (Carlos Curto, in AA. VV. 2005:50)

Em 2002, com a peça *A Boda dos pequeno-burgueses*, Duarte Vítor tenta inverter a situação ao propor um espectáculo cujo teor poderá atrair diferentes grupos de espectadores. Veremos ulteriormente como se materializa este desígnio.

escolha desta peça para iniciar a temporada insere-se numa nova orientação que se pretende dar à companhia. É quase um regresso ao passado porque este tipo de repertório esteve na origem da génese do TAS em 1976 em que se apresentou “A Maratona”, de Claude Confortès. O objectivo era descentralizar o teatro e hoje “queremos manter esse espírito” através de “uma ponte entre o chamado teatro sério e o mais ligeiro”. Isto porque o público de teatro em Setúbal é “muito abrangente”, desde o popular ao mais intelectual.” (Cardoso 2002: s/p)

Para a concretização do seu projecto, o TAS convidará JC que já havia trabalhado, enquanto actor e encenador, o texto de dramaturgo alemão, e, em 1980, havia encenado a peça *Tatipirun* a convite da companhia setubalense. Tendo por base anteriores trabalhos de JC, realizar-se-á uma exposição intitulada *A Boda em Portugal* que serve de complemento ao espectáculo e, como consta do anúncio da mesma, “quer expor ao público de Setúbal o percurso deste texto do jovem Bertolt Brecht, encenado pelos grupos de teatro portugueses. (...) Queremos também tornar possível uma memória do espectáculo teatral, este momento efémero e irrepitível.”⁷ Subjaz a este projecto a vontade de promover uma reflexão consistente sobre a peça e as opções estéticas efectuadas ao longo das várias encenações portuguesas. Como para *O Informador*, valoriza-se a reflexão sobre um espectáculo “efémero e irrepitível” e dá-se uma atenção expressiva ao que poderíamos denominar formação do público.

Sobressai desta parte introdutória que os espectáculos elaborados pelo TAS a partir de textos de Brecht apresentam uma vertente pedagógica acentuada e o intuito de intervir activamente na comunidade através de iniciativas concretas que aproximam o teatro do público e amplificam a reflexão proposta em palco. Dá-se, assim, continuidade ao apuramento do sentido crítico que não se esgota na representação da peça, mas se estende a um projecto mais abrangente.

⁷ “Expostas estão: a primeira montagem portuguesa, 1976, OTC – Oficina de Teatro e Comunicação; a segunda, 1980: GITT – Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria; a terceira, 1982: TEP – Teatro Experimental do Porto; a quarta montagem, 1985: TUP – Teatro Universitário do Porto; a quinta: Teatro da Malaposta e esta última, 2002, do TAS – Teatro Animação de Setúbal.” (TAS 2002b)

A Boda dos pequeno-burgueses (2002)

O material disponível para a análise de *A Boda dos pequeno-burgueses* (fotografias, cartaz, programa, textos, registo audiovisual etc.) e a possibilidade de obter informação do encenador da peça em questão permitiu-nos elaborar um estudo de caso que, no nosso entender, contribui para um melhor conhecimento do trabalho da companhia setubalense, mas também, a um outro nível, da especificidade da tradução teatral, do seu carácter efémero e da sua forte dependência do contexto de recepção como tem sido avançado por vários investigadores da área:

(...) a tradução feita para o teatro não só revela nas suas escolhas linguísticas as marcas do contexto em que se insere, como também se apresenta flexível e aberta a ser objecto de sucessivas transformações ao longo do processo de trabalho dos ensaios até à estreia. (Lemos, in AA.VV. 1999:216)

Para favorecer a clareza da reflexão, procedemos a um estudo comparativo que dividimos em duas partes principais denominadas, no âmbito da nossa análise, níveis de manipulação textual.

Estas duas etapas correspondem às principais fases de trabalho que conduziram à concretização do espectáculo em apreço: tradução indirecta de JC⁸ e adaptação dramática colectiva pela companhia setubalense (TAS 2002a)⁹. No primeiro nível de análise confrontaremos a tradução de JC com a tradução france-

⁸ Ver citação JC *supra*.

⁹ De sublinhar que JC, enquanto tradutor e encenador, participou activamente nesta adaptação colectiva.

sa de Jean-François Poirier¹⁰ (texto → texto), tendo sempre em conta outras traduções da peça de Brecht (CENDREV, Corrêa/Rodrigues, Melo/Lemos) como textos que elucidam as opções do tradutor/encenador JC; no segundo nível de análise contrapomos a tradução de JC à adaptação colectiva do TAS¹¹ (texto → representação) para determinarmos quais as modificações significativas que a adaptação colectiva impôs ao texto de JC. Os dois níveis de análise mencionados remetem para os dois níveis de manipulação textual que constituem momentos cruciais do projecto artístico em análise. De salientar que também poderíamos apelar as referidas etapas “níveis de reescrita”, mas consideramos o termo “manipulação” mais indicado, já que transmite melhor a ideia de modificar algo em função de objectivos específicos. Através, sobretudo, de artigos de imprensa, mas também pelo contacto estabelecido com o encenador JC e com os membros do TAS, conhecemos os principais objectivos da produção em estudo: mudança de rumo da companhia (Duarte Vítor)¹² e adaptação da peça ao Portugal dos anos 30 (JC)¹³.

Os estudos comparativos que se seguem permitem evidenciar o modo como são concretizadas as intenções claramente assumidas pelos principais responsáveis da produção em estudo.

¹⁰ Sendo as traduções do texto de Bertolt Brecht o objecto central do estudo comparativo, julgámos pertinente referirmo-nos às mesmas recorrendo, quando possível, ao nome dos tradutores que as concretizaram, remetendo para a bibliografia os restantes elementos dos textos citados.

¹¹De sublinhar que o texto da adaptação colectiva do TAS sobre o qual trabalhamos consiste numa transcrição expressamente feita para a realização do presente estudo a partir do visionamento da peça em suporte vídeo.

¹² Ver nota 6.

¹³ Ver citação JC *supra*.

PRIMEIRO NÍVEL DE MANIPULAÇÃO TEXTUAL (TRADUÇÃO JEAN-FRANÇOIS POIRIER → TRADUÇÃO JC)

Tendo em conta as traduções consultadas (Poirier, CENDREV, Corrêa/Rodrigues, Melo/Lemos), podemos desde já afirmar que a tradução de JC não opera alterações que modifiquem o conteúdo da peça, a organização dos diálogos ou as indicações cénicas, no entanto, cumpre de forma regular os objectivos anteriormente assinalados, aproximando-se do público-alvo mediante referências que lhe são familiares, recorrendo a dispositivos de comédia imediata e remetendo para a época em que Oliveira Salazar governava o país.

A modificação directamente visível introduzida por JC é o recurso a sequências musicais que suspendem a representação principal, remetem para o género da revista, prolongam reflexões intrínsecas ao texto de Brecht e acentuam a presença da cultura portuguesa no espectáculo em apreço. As quatro cenas musicais acrescentadas pelo encenador brasileiro são: (I) “O quinto império” (1)¹⁴; (II, III) “C’est mon homme” (22) e “O fado do condutor” (32); (IV) “O casamento dos pequenos burgueses” (45).

O espectáculo inicia-se com “O quinto império”, poema – cantado ao vivo na representação TAS – retirado da obra *Mensagem* de Fernando Pessoa e reenviando para outro nome maior da literatura portuguesa cujas reflexões apontaram Portugal como o “quinto império”: António Vieira. Associa-se o espectáculo, desde o seu início, a autores e mitos representativos da cultura

¹⁴ Optámos por colocar entre parênteses as indicações de páginas da tradução de JC que não foi publicada. Pensamos que podem auxiliar o leitor a situar aproximadamente as referências mesmo que este não disponha de uma cópia do documento em questão que tem na sua totalidade 49 páginas.

portuguesa. Salienta-se, também, alguma tristeza inerente à condição humana e ao individualismo, temática central da peça¹⁵. No decurso da representação, serão introduzidas duas canções provenientes, como indica o programa, de revistas dos anos 30 e 40 – “C’est mon homme” e “O fado do condutor” – conseguindo-se, assim, aproximar o espectáculo do registo popular e, simultaneamente, evocar os anos da ditadura de Salazar que JC pretende retratar. De realçar que “O fado do condutor” contém uma denúncia explícita ao regime ditatorial¹⁶. Finalmente, o texto de Chico Buarque, “O casamento dos pequenos burgueses”¹⁷ sustenta a vertente popular mediante uma melodia de ritmo vivo e rimas que ostentam duras críticas ao casamento como convenção social desprovida de qualquer substância¹⁸. De salientar que a escolha da música de Chico Buarque retirada do musical *Ópera do malandro* permite uma alusão indirecta – e só para um público informado – ao dramaturgo alemão, já que o músico brasileiro se inspirou na *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Weill para realizar este seu trabalho.

Os quatro segmentos musicais independentes da representação principal reenviam para o teatro de revista e introduzem

¹⁵ “Triste de quem vive em casa, //Contente com o seu lar, //Sem que um sonho, no erguer de asa, // Faça até mais rubra a brasa //Da lareira a abandonar!”

¹⁶ “O “Salazar” é um veículo //que mais parece um cubículo //onde vai tudo apertado //e onde os passageiros gemem, uns contra os outros se espremem, // mas vai muito bem guiado!”

¹⁷ In *Ópera do malandro* (1979), disco que reúne composições do musical de Chico Buarque com o mesmo título que estreou em Julho de 1978 e que se inspirou na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. (AA.VV. 2011)

¹⁸ “Ele é funcionário completo //E ela aprende a fazer suspiros //Não viver sob o mesmo teto //Até trocarem tiros //Até trocarem tiros (...).”

uma vertente popular intimamente ligada à cultura portuguesa, constituindo, assim, uma das estratégias mais evidentes e, porventura, eficazes para moldar os contornos do espectáculo a fim de cumprir os desígnios anteriormente anunciados. Para além disso, este dispositivo, ao interromper pontual e regularmente o desenrolar da peça de teatro, favorece o distanciamento preconizado por Brecht e possibilita uma reflexão racional destituída de qualquer identificação com as personagens que perturbe o raciocínio objectivo.

O recurso frequente ao registo popular atinge por vezes um grau de obscenidade ausente das restantes traduções com excepção da edição brasileira de 1996. São várias as ocorrências nas quais se verifica a proximidade da tradução de JC da de Corrêa/Rodrigues¹⁹. Questionado a este propósito, o encenador admitiu o recurso a outras traduções para além da de Jean-François Poirier, sem poder explicitar as que efectivamente utilizou. Todavia, o nosso estudo comparativo mostra claramente a interferência da edição brasileira Paz e Terra no trabalho de tradução de JC aqui em apreço, já que em inúmeras passagens o texto de JC é semelhante e, por vezes, igual ao texto de Corrêa/Rodrigues como acontece com a tradução do poema “A balada da castidade”. Ao retomar a tradução do poema brechtiano por Corrêa/Rodrigues, JC privilegia a vertente obscena do mesmo em detrimento de uma certa moderação característica de outras traduções consultadas²⁰. A opção de JC evidencia a interferência da edição Paz e

¹⁹ “Uma merda.” (JC, 32; Corrêa/Rodrigues, 151); “Une saloperie” (Poirier, 26); “Porcaria” (Melo/Lemos, 204); “Indecência” (CENDREV, 17).

²⁰ “Debaixo da escada// Ela foi furada.” (JC, 26; **Corrêa/Rodrigues**, 148); „La dérrouilla pour le quart d’heure// Bien allongée dans l’escalier.“ (Poirier, 23); „Logo a ela se atirou// Nos degraus a assaltou“ (**Melo/Lemos**, 201); „Ali logo// cumpriu a sua obrigação“ (CENDREV,14).

Terra no seu trabalho e configura um dos principais mecanismos adoptados para provocar o riso imediato do público: o recurso à linguagem grosseira. Desenvolve-se, assim, uma acentuada faceta revisteira que visa cativar o sector mais popular do público setubalense.

Para terminar esta breve exposição do primeiro nível de manipulação textual, debruçamo-nos sobre uma das estratégias mais eficientes utilizadas por JC para aproximar o espectáculo por ele encenado do público setubalense de 2002: a substituição de nomes e de referências culturais alemães por nomes e referências culturais portugueses. Todos os nomes de pessoas são, na tradução de JC, substituídos por nomes portugueses contrariamente ao que ocorre nas outras traduções consultadas, exceptuando a do CENDREV²¹. Esta opção inscreve o espectáculo em território nacional, evitando a estranheza que poderia resultar da permanência dos nomes alemães originais. De efeito idêntico são as inúmeras substituições de referências culturais alemãs efectuadas por JC. Uma das ocorrências emblemáticas desta estratégia de tradução é a substituição de uma canção de Liszt, “Es muss eine Wunderbares sein” (1857), muito conhecida na Alemanha de 1919, por “O amor é cego e vê” de Tomás Alcaide, canção proveniente do filme *Bocage* de Leitão de Barros (1936). Para além de recorrer a uma música portuguesa, JC faz uma homenagem indirecta ao poeta da cidade e reforça as alusões ao Portugal dos anos 30 que afirmou querer retratar. Esta substituição única no conjunto de traduções consultadas – em todas se mantém a referência a Liszt – condensa as principais finalidades do projecto artístico de JC: inscrever o espectáculo em território nacional, mais precisamente nos anos 30 da ditadura salazarista e seduzir o público-alvo contemporâneo.

²¹ Esta opção de JC e do CENDREV pode dever-se ao facto de ambas as traduções não terem por objectivo a publicação mas a representação. Ver nota 27.

Sobressai, ainda, deste primeiro estudo comparativo o desígnio de cativar duas categorias de público distintas: uma menos exigente que privilegia a vertente popular da representação e outra mais informada que fará uma leitura global do espectáculo, tendo em conta o seu teor popular e a sua faceta erudita.

SEGUNDO NÍVEL DE MANIPULAÇÃO TEXTUAL (TRADUÇÃO JC → ADAPTAÇÃO COLECTIVA TAS)

No segundo nível de manipulação textual que consiste na adaptação colectiva a partir da tradução de JC, verificámos estratégias e efeitos idênticos aos anteriormente mencionados, no entanto, é notável, nesta transposição para o palco, uma multiplicação e acentuação dos dispositivos até agora listados. Do estudo “tradução JC → adaptação colectiva TAS”²² sobressaem com grande evidência os acrescentos efectuados pela companhia. De diferentes categorias – falas, frases, diálogos e situações –, estes promovem as referências à sociedade portuguesa e à cidade de Setúbal, tal como dilatam a matriz farsesca da peça brechtiana. Anotamos algumas das ocorrências significativas desta estratégia de manipulação textual retiradas da adaptação colectiva TAS e ausentes das traduções de Brecht consultadas.

Ao acrescentar um diálogo entre “A Noiva” e a “A Mãe” que se inicia por um pedido da primeira – “Oh, minha sogra, podia fazer-nos um cafezinho” (23)²³ –, a companhia do TAS introduz

²² Neste capítulo os excertos, quando necessário, serão identificados através das siglas JC (tradução de JC) e TAS (adaptação colectiva do TAS).

²³ Como referido ulteriormente, a transcrição da peça *A Boda dos pequenos-burgueses* pelo TAS é da nossa responsabilidade. Os números entre parênteses sinalizam as páginas da tradução de JC em que as modificações indicadas foram introduzidas. Ver nota 14.

um episódio típico de Portugal de 2002 (e não só), o de tomar café depois de uma refeição. A interpelação “minha sogra” e o diminutivo “cafezinho” servem, ainda, para sublinhar o ambiente

familiar da festa e, porventura, uma certa falsidade dos afectos tão vincadamente expressos. Em (46) a referência a Portugal e à sua economia remete explicitamente para o regime ditatorial dos anos 30: “Temos de começar a economizar. O vinho dá de comer a um milhão de portugueses” (“O Noivo”). Todavia, o episódio do bolo (20) é, neste âmbito, o mais significativo. Não encontramos, em nenhuma tradução consultada, o momento do corte do bolo, exceptuando na de JC que introduz uma breve e inconsequente fala alusiva ao mesmo: “A Mãe – Aqui está o Bolo da Noiva” (20). A adaptação colectiva construirá a partir desta frase uma situação de alguns minutos que explora sob várias vertentes esta componente da festa de casamento. Introduzem-se falas, gestos, música e canto que acentuam o registo popular da peça. A determinada altura todos entoam o *Tê Deum* – prelúdio – de Antoine Charpentier, melodia muito familiar ao público já que escolhida como hino da Eurovisão. A ancoragem do espectáculo em solo setubalense materializa-se com a evocação de uma confeitaria da cidade que ainda hoje existe:

A Madame: O bolo está lindo. Também foi feito em casa?

A Noiva: Não, não... O bolo é da confeitaria.

O Pai: Do Abrantes, do Abrantes.

De salientar, também, a pergunta algo provocadora de “A Madame” que remete para a fragilidade dos móveis feitos em casa e, consequentemente, para a temática central da peça: a vulnerabilidade das convenções sociais e das aspirações que sustentam a sociedade pequeno-burguesa.

Mais significativa é, numa história contada pelo pai (9), a substituição de “Um homem muito original. Um dia ele chegou à igreja quando o padre estava bem...” (JC) por “Um dia ele entra no campo da bola para ver um jogo de futebol precisamente na altura em que o árbitro estava a marcar um penalti contra a Vitória de Setúbal...” (TAS). Estamos perante várias manipulações textuais que merecem atenção: a substituição da igreja pelo campo de futebol remete para um forte interesse do povo português em 2002 ao mesmo tempo que se mantém ligado ao período que JC tenciona retratar – a ditadura durante a qual se afirmou que “Fátima, fado e futebol” polarizavam a atenção dos portugueses – e permite à companhia introduzir uma referência ao clube futebolístico Vitória de Setúbal, deixando assim claro o desígnio de representar para um público português e, mais especificamente, setubalense.

Em (21), substitui-se a canção “Fantasma de Liebnu” por uma melodia popular que resulta na introdução de um momento de comédia de linguagem e de situação quando “O Marido”, esquecendo-se da música, repete “pareces virgem” três vezes. Para além de ser uma música popular, esta remete directamente para a vulnerabilidade das aparências inerentes à festa que se desenrola, provocando risos imediatos do público. Verifica-se, assim, a escolha de uma estratégia com efeitos múltiplos habitual no trabalho de adaptação concretizado por JC e pelo TAS.

Observa-se, no estudo comparativo realizado, a forte tendência da adaptação colectiva em optar por uma linguagem nitidamente mais grosseira do que as restantes traduções. Em (45) “e tu podes ir limpando tudo” (JC) é substituído por “e tu ficas a limpar esta merda toda” (TAS). Multiplicam-se, também, as falas que procuram o riso fácil através de propósitos pouco racionais: “Mas não precisavas de ficar grávida, pois não?” (TAS, 47). A reprodução, em (TAS, 48), de um episódio de cómico obs-

ceno protagonizado pelo “Pai” e agora pelo “Noivo” é também emblemático da procura de um cómico farsesco que articula gestos e palavras “dans une tonalité copieusement scatologique ou obscène”²⁴: “E as histórias do teu pai? Metam o padre no...” (gesto idêntico ao do “Pai”, in TAS, 14).

De referir, ainda, o episódio final em que, depois da saída de todos os convidados, os noivos ficam sozinhos. A adaptação colectiva do TAS dá grande destaque a esta última parte da peça, ampliando-a sem alterar o seu conteúdo original. Procura-se, mais uma vez, um cómico ostensivo mediante o acrescento de palavras, de gestos e de situações que reforçam a vertente farsesca intrínseca ao texto de Bertolt Brecht. Os actores que representam “O Noivo” e “A Noiva” exploram exaustivamente todos os dispositivos cómicos que temos vindo a identificar, criando, assim, uma farsa descontrolada em que as palavras se associam aos movimentos do corpo numa procura frenética de risos do público. Substituem-se algumas falas e acrescentam-se outras, acentuando o teor popular da produção da companhia setubalense. Os noivos iniciam, também, um jogo de apanhada em que o noivo persegue a noiva e se ouvem frases como:

A Noiva: Não me apanhas. Não me apanhas.

O Noivo: Maria de Fátima anda cá. Casaste comigo tens de me aturar.

Correm, escondem-se debaixo da mesa, caem e falam com uma voz arrastada, sinal do álcool ingerido, configurando um jogo de crianças que anima a plateia. É óbvio o intuito da adaptação colectiva do TAS de provocar uma gargalhada contínua que termine o espectáculo em grande vertigem de risos. Em todas as traduções, inclusive na de JC, “o Noivo sai arrastando a

²⁴ Ver nota 5.

Noiva. Silêncio. Ouve-se o barulho de uma cama quebrando.” (49); na representação TAS algo mais espectacular acontece: os noivos estão em cena e caem literalmente de pernas para o ar em cima de uma mesa que, de imediato, se parte. As imagens imponentes de Jesus e de Maria que integram o cenário também caem. Apagam-se as luzes. Este final de espectáculo condensa as principais características da adaptação colectiva feita pelo TAS ao mesmo tempo que contém toda a crítica social corrosiva inerente à peça de Brecht. Ostensivamente, mostra-se a decadência deste casal e a fragilidade das convenções sociais. Nenhuma fachada resiste à denúncia. Os pilares da sociedade pequeno-burguesa estão definitivamente comprometidos.

Do estudo realizado, retiramos três principais grupos de conclusões:

(1) Do trabalho a partir de textos de Brecht efectuado pelo TAS, sobressai uma preocupação pedagógica e o intuito de intervir activamente na comunidade através de iniciativas paralelas ao espectáculo principal (debate no caso de *O Informador*, exposição no caso de *A Boda dos pequeno-burgueses*). O encenador e a companhia procuram estabelecer vários elos de ligação com o seu público como, também, comprovam os estudos comparativos realizados, já que a tradução de JC e a adaptação colectiva do TAS apresentam claramente esse desígnio.

(2) Verificámos que o espectáculo que estreou no Fórum Luísa Todi a 27 de Março de 2002, *A Boda dos pequeno-burgueses*, resulta de um trabalho desenvolvido em duas principais fases que denominámos, no presente estudo, primeiro e segundo nível de manipulação textual. Observámos que estes níveis de manipulação textual se alicerçam em estratégias idênticas e produzem efeitos semelhantes. De facto, a diferença principal reside na frequência e intensidade das estratégias de manipulação adoptadas, existindo, no segundo nível, reforço dos efeitos e dispositivos identificados no primeiro

nível. Um continuum possível de confirmar através dos excertos transcritos no presente estudo. Os principais efeitos alcançados mediante as manipulações referidas são: o acréscimo de referências ao presente e ao passado do público-alvo, de situações e de diálogos ostensivamente cómicos que provocam riso imediato e privilegiam o registo popular. As estratégias de acrescento e de substituição de palavras são as mais actuautes neste processo de modificação de um texto que se estende por dois patamares principais e resulta no espectáculo apresentado ao público setubalense em 2002. Não foram encontrados muitos casos de eliminação e os existentes são residuais e pouco significativos. Assim, e à luz do trabalho desenvolvido, podemos afirmar com alguma consistência que, os dois níveis de manipulação textual não modificam substancialmente o texto, no entanto, fomentam notoriamente o vínculo ao público-alvo e ampliam a vertente farsesca presente de forma mais sóbria no texto de Brecht e em todas as traduções consultadas²⁵.

(3) O estudo de caso efectuado relativo à tradução e adaptação colectiva de *A Boda dos pequeno-burgueses* permite-nos avançar algumas hipóteses quanto à tradução teatral em geral. Antes de mais, verificou-se nos dois níveis de manipulação textual analisados uma forte tendência para promover a aceitabilidade do texto de Brecht²⁶, ou seja, operaram-se modificações que

²⁵ O facto de termos visualizado um dos espectáculos – registo audiovisual – permitiu-nos confirmar a vertente farsesca do projecto do TAS em que o corpo e a voz do actor ganham relevo, e se associam às suas palavras para provocar risos imediatos.

²⁶ Tendo em conta todas as traduções consultadas, a adaptação TAS é a que contém mais modificações passíveis de aumentar a aceitabilidade do texto de Brecht, directamente seguida da tradução JC. Dois trabalhos que não visam a publicação, mas a representação. Duas etapas de uma tradução *para o teatro* (ver nota 27).

favorecem a recepção da peça por parte do público português (tradução de JC) e, subsequentemente, do público setubalense (adaptação TAS), tendo sempre em conta objectivos específicos do encenador (inscrição do espectáculo na década de 30 da História de Portugal) e do, à época, director do TAS, Duarte Vítor (reorientação do trabalho da companhia). No estudo efectuado, observou-se que quanto maior é a proximidade da concretização cénica, mais se procura a aceitabilidade do texto, ou seja, maior é a preocupação em adequá-lo ao contexto de recepção. Analisámos os dois principais níveis de manipulação textual e observámos que, no segundo nível, se consolidou a inscrição do projecto artístico no contexto de recepção, confirmando-se que o teatro é uma arte efémera, e que a tradução para o teatro²⁷, articulada com a dramaturgia e a encenação, é um processo em constante progresso, terminando unicamente no dia da última representação.

²⁷ A distinguir de “a tradução de teatro” como relembra Vera San Payo de Lemos, remetendo para Raymond van den Broeck, “Translating for theatre” (1986): “Os horizontes de expectativa diferentes promovem estratégias de tradução diferentes: no caso da tradução de teatro, uma abordagem mais académica e filologicamente rigorosa, interessada na apresentação do texto dramático na íntegra, como objecto literário; no caso da tradução para o teatro, uma abordagem mais pragmática, funcional e livre, orientada pela concepção do texto dramático como parte de um todo formado pelo conjunto de sinais verbais e não-verbais que irão compor o texto final do espectáculo que visa a publicação.” (AA.VV. 1999:215)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2011), Site oficial de Chico Buarque: <http://www.chicobuarque.com.br/> (consultado a 26 de Outubro).
- AA.VV. (2010), *La Noce de Bertolt Brecht* – dossier pédagogique, Célestins – théâtre de Lyon, in http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/39a1c-6936f31b8a772fc6b5107fc303b.pdf
- ____ (2005), *Teatro Animação Setúbal – Histórias de teatro – 30 anos – 1975-2005*, DDLX/TAS.
- ____ (1999), “Colóquio internacional Bertolt Brecht”, *Adágio*, 21-22, Junho 1998 – Janeiro 1999.
- Bassnett, Susan (2003), *Estudos de Tradução*, tradução de Vivina de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. [1ª edição:1980]
- Brecht, Bertolt (2003), “A boda”, tradução de Jorge Silva Melo e Vera San Payo de Lemos, in *Teatro I*, Lisboa, Cotovia.
- ____ (2002), *A Boda dos pequeno-burgueses*, tradução de José Caldas não publicada.
- ____ (1996), “O casamento do pequeno-burguês”, tradução de Luís A. M. Corrêa com a colaboração de Wilma Rodrigues, *Teatro completo 1*, São Paulo, Paz e Terra.
- ____ (s/d), *A Boda dos pequeno-burgueses*, tradução CENDREV não publicada.
- ____ (1979), *La Noce chez les petits-bourgeois suivi de trois autres pièces en un acte*, Paris, L’Arche.
- Brinca, Fátima (1978), “TAS – É urgente a motivação das pessoas para o Teatro”, *Nova Vida*, s/p.
- Cardoso, Florindo (2002), “TAS estreia Brecht no Dia Mundial do Teatro”, *Setubalense*, nº 3171, Ano 12º, 3ª série, 20 de Março, primeira página e centrais.

Pavis, Patrice (2009), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

TAS (1978), Programa de *O Informador*.

____ (2002a), Programa de *A Boda dos pequeno-burgueses*.

____ (2002b), Anúncio da exposição *A Boda em Portugal*.

____ (2002c), *A Boda dos pequeno-burgueses* (registo audiovisual).



SEBASTIANA FADDA

**INTERTEXTUALIDADE, ESCRITA E REESCRITA:
DO TEXTO AO PALCO E VICE-VERSA.
O CASO DE “SEIS PERSONAGGI IN CERCA
D’AUTORE” DE LUIGI PIRANDELLO¹**

Centro de Estudos em Teatro da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

¹ Este texto é retirado de um estudo mais amplo – Génese, tradução e digressão: *Seis personagens* em Portugal e no Brasil – desenvolvido no âmbito do projecto TeTra / Teatro e Tradução, financiado pela FCT, de responsabilidade do Centro de Estudos Comparatistas e do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e do qual constitui a parte introdutória, aqui sujeita a algumas alterações.

Da narrativa ao palco, e passando pela escrita ensaística, o processo de gestação de *Sei personaggi in cerca d'autore* pode ser traçado percorrendo as periódicas e regulares incursões do autor em motivos e imagens anteriormente interpelados em fontes narrativas e ensaística, que, não raro, se situam no âmbito da interrogação dos fundamentos da criação artística. Numa espécie de roda das personagens expostas, aquelas aparições enfeitadas acabariam por reivindicar o direito de existirem no espaço por excelência onde a imaginação se consubstancia em carne: no palco. Nunca adivinariam, criador e criaturas, tanta longevidade, o direito de entrar na história do teatro ocidental por terem negado o conceito aristotélico que identifica a poesia como mimese, quebrando o princípio da ilusão realista, desmontando o produto acabado para exibir a sua lenta progressão para sair da sombra, tornando-se vida. Por ironia do destino, conquistado o direito à luz do palco, a vida verdadeira impõe-se e empurra de novo aquelas figuras para o indistinto de que saíram. Pirandello contesta e subverte os conceitos de verdade artística e de verdade da vida, pelo que nas luzes efêmeras do palco teima em fazer coincidir a eterna verdade da criação. A forma, imutável na sua essência, sobrevive às contingências da sua manifestação. A arte, mais vida do que a própria vida, sobrevive à corrupção do tempo. Dito por outras palavras, arte e vida poderão considerar-se equivalentes no que diz respeito à sua natureza imutável e aos princípios da originalidade criadora. Mas a tragédia destas personagens rejeitadas é muito maior da que é imposta pelo abandono, porque ao afirmarem-se como personagens, isto é, como *personae*, elas, que pretendem ser vivas e verdadeiras, tornam-se máscaras – aparências enganadoras que ocultam e mistificam a realidade –, tantas quantas são os seus observadores e intérpretes, acabando encurraladas, tal como os seres humanos, em becos sem saída.

A prática da intertextualidade é um processo recorrente na escrita dramática de Luigi Pirandello, pois muito do seu teatro, quer em dialecto siciliano quer em italiano, encontra a sua génese fabulatória na escrita narrativa, e alguns dos seus fundamentos teóricos na escrita ensaística. No caso de *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, redigida entre Outubro 1920 e Janeiro 1921, as fontes onde surgem o tema das personagens abandonadas pelo autor e as reflexões teóricas sobre a verdade artística *vs* verdade da vida, podem ser consideradas as que seguem: *Personaggi* (1906), *Illustratori, attori e traduttori* (1908), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloquii coi personaggi* (1915). Para além destas obras, formalmente acabadas, existiu um projecto – referido em fontes indirectas – que não chegou à concretização no género imaginado, mas iria moldar-se no drama:

Já em 1917 [Pirandello] escrevera ao filho Stefano, prisioneiro em Plan: ... *tenho já a cabeça cheia de coisas novas! Tantas novelas... É uma estranheza triste: Seis personagens à procura de autor: romance por fazer. Talvez tu percebas. Seis personagens presas num drama terrível, que me perseguem, para entrar num romance, uma obsessão, e eu que não quero saber delas, e eu que lhes digo que é inútil e que não me importo nada com elas; e elas que me mostram todas as suas chagas, e eu que as escorço... - e assim por fim o romance por fazer sairá feito. (...)*²

A informação é validada no indispensável estudo inédito de Maria Isabel Mendes Lopes, *Seis personagens em busca de autor*.

² Excerto retirado do sítio internet criado por Giuseppe Bonghi; cf. <<http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/biopirandello04.htm>> [tradução minha], data de acesso: 12 de Agosto de 2011.

Um exemplo do processo de reescrita em Pirandello (2009), que se configura como uma produtiva exploração do tema, para o qual é obrigatório remeter os leitores interessados. Confirma-se a existência da carta e de um esboço do romance, como bases potencialmente dramáticas daquele tópico que, surgindo com regularidade desde finais do século XIX, poderia ser chamado “o mito da personagem sem autor” e que prefiguraria “a morte do autor” (Lopes 2009: 20 segg.). Quanto aos conteúdos das quatro fontes acabadas³, trata-se de variações sobre os mesmos temas, comungando duma inequívoca componente metaliterária, que indagam as questões da autonomia da personagem, da verdade artística, da originalidade da criação *vs* limites das várias formas de imitação, da eternidade da arte *vs* transitoriedade da vida. Vejamos mais em concreto.

Personaggi – Breve novela cujo protagonista é o Autor, ocupado em receber a visita de personagens que reclamam a imortalidade que a vida lhes nega, mas que a literatura lhes possibilita. É dia de audiência e o Autor acolhe no seu escritório as personagens das futuras novelas, introduzidas por uma criada chamada Fantasia (este esqueleto é retomado no “Prefácio” à peça que integra a versão refundida e editada em 1925). Nesta novela, a personagem mais insistente é Leandro Scoto, que se apropria das teorias teosóficas de Leadbeater, para defender que “o pensamento assume essência plástica”, moldando-se “sob a forma dum ser vivo, acabando por ter uma vida independente do seu criador e cuja duração depende “da intensidade do pensamento e do dese-

³ Foram consultadas nas versões originais no sítio [<http://www.classicalitaliani.it/>] e na data [12 de Agosto de 2011] referidos na nota anterior; as eventuais citações de excertos neste texto, serão efectuadas em português (quando tiverem tradução da minha responsabilidade, esta será devidamente assinalada pela sigla [t.m.]).

jo que o geraram” [t.m.], acabando por ter vidas efêmeras (personagens que não chegaram a ser) ou imortais (como Shylock ou D. Quixote). Nobre ou vil, Leandro Scoto roga ao Autor que mude a sua condição de sombra e o deixe viver uma existência imperecível, que o Autor, porém, lhe recusa. De acordo com as observações de Maria Isabel Mendes Lopes, a teosofia é convocada para fins paródicos, tal como o imaginário bíblico do Livro do Génesis, para transpor com imagens familiares o fenómeno da criação literária (cf. Lopes 2009: 41-43).

Illustratori, attori e traduttori – Ensaio onde o autor reflecte sobre questões estéticas relacionadas com a criação artística original e a recriação que dela fazem os ilustradores, actores e tradutores. Isto é, dum lado há o texto literário, do outro lado há as tentativas de reprodução, destinadas a naufragarem na aproximação. A actividade criadora e as actividades de recriação ocupam planos distintos, ficando as segundas em posição subordinada e imperfeita, sendo actividades sucedâneas e indirectas de criação. Esta visão, bem como o entendimento da arte enquanto manifestação visionária e fantasmática do espírito, remetem para a estética de Benedetto Croce que, acerca da poesia, proclamava a impossibilidade de traduzir a palavra poética.

La tragedia d'un personaggio – Breve novela que revisita a situação proposta em *Personaggi*, com o Autor a dar audiência às personagens que aspiram entrar nas suas futuras novelas. A questão não é linear, porque haveria casos em trânsito, isto é, há personagens que não chegam a esse estatuto na obra do Autor, ou que foram maltratadas por ele, que acabam por bater à porta de outros autores, ou que a estes pedem melhor sorte. Mas nessa manhã apresenta-se um tal Fileno, saído do romance dum colega, que não lhe deu o tratamento que merecia. Fileno encontrara a maneira de evitar o sofrimento empurrando o presente para o passado, praticando o “método do binóculo ao contrário”, que

planeava expor no livro *A filosofia do longínquo*, mas ficou sufocado no “mundo de artifício” (Pirandello 2009: 142) do escritor que lhe coube em sorte.

Colloquii coi personaggi – Novela dividida em duas partes autónomas. Na primeira, repete-se a situação habitual com a variante de o Autor ter afixado um aviso no qual informa aquelas personagens / pedintes que as audiências estão suspensas “num momento destes”. Apesar do aviso, há uma personagem que teima em apresentar-se e não entende o sentido da frase referida. Porque, devido à sua condição de “criatura fechada na sua realidade ideal, fora das transitórias contingências do tempo, ela não tinha obrigação (...) de conhecer a horrível e miseranda desordem em que se encontrava nesses dias a Europa” [t.m.]. Era a véspera da 1ª Guerra Mundial e o filho de Pirandello tinha-se alistado como voluntário em defesa da honra da pátria. O breve texto disserta sobre uma dicotomia – eternidade *vs* transitoriedade – de importância fulcral na relação entre arte e vida. Na arte, mais especificamente na literatura, a forma e o conteúdo são fixos e imutáveis. Na vida, por trás das mudanças e das contingências, que são as que preocupam o Autor, vigoram leis permanentes, que são as que atraem a Personagem: passam as pessoas, os tempos e os factos, permanecem a arte e a vida na sua essência e manifestação. Na segunda parte da novela, apresenta-se ao Autor a sombra da Mãe, recentemente falecida, que percorre as lembranças daquela que foi a sua existência, cruzada com a história de uma nação em estado germinal. Do plano íntimo e privado canalizado no fazer artístico, a questão resvala então para o plano filosófico e ontológico, sobressaindo do texto perguntas implícitas e inerentes à essência do ser: O que e quem fica? O que e quem desaparece? A conclusão lógica a que aparenta chegar o Autor é que os mortos vivem apenas na memória dos vivos. Entre imanência e transcendência, com ou sem o suporte

da fé, constata-se a permanência da vida no seu constante fluir, na sua obediência a leis fixas que produzem eternas mutações, na constante sucessão e substituição dos pais pelos filhos.

Pirandello, em geral, ao reescrever textos dramáticos a partir de narrativas, utiliza sobretudo fragmentos; no caso de *Sei personaggi*, os elementos em trânsito são as temáticas e não as fábulas (Lopes 2009: 27-29); o fragmento de romance enuncia os estados de espírito do Pai antes de entrar no *atelier* de Madama Pace (*ibid.*: 44-47), focando o drama maior – a sombra do incesto – que pesa sobre aquela família e que, quatro anos mais tarde, será arrastado até ao palco para ser contado; a rejeição das personagens por parte do autor estaria ligada, entre outras razões, à recusa do drama de que são portadoras, porque encerra uma visão de teatro tradicionalista, verdadeiro objecto da hostilidade do dramaturgo (*ibid.*: 54-55).

Na sequência das premissas mais explicitamente lançadas nas reflexões e fontes anteriores, as interpelações metaliterárias desembocam e inauguram a fase metateatral da produção da “trilogia do teatro no teatro”, composta por *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* (1923) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), mas que encontra uma das suas mais requintadas elaborações no *Enrico IV* (1921). Quanto à estreia de *Sei personaggi*, aconteceu no dia 9 de Maio de 1921 no Teatro Valle de Roma pela Compagnia di Dario Niccodemi. Facto inédito na história do teatro, os espectadores deparam-se com um palco nu, de pano levantado, com um ensaio prestes a decorrer, interrompido pela inesperada aparição de seres que afirmam ser personagens à procura de um autor que lhes deixe contar os (melo) dramas das suas existências. Citação na citação, ou enxerto intertextual suplementar numa construção repleta de intertextualidades, a peça a ensaiar, *Il giuoco delle parti* (redigida e estreada em 1918 e editada em 1919), é um drama em três actos baseado

na novela *Quando s'è capito il giuoco* (1913). Ora, as *Seis personagens*, recusadas pelo autor (ex-demiurgo agora em declínio), desdenhando os actores (vulgares imitadores mas protagonistas da cena no século XIX), intrigando o director (figura inovadora e responsável pelo espectáculo no século XX), pretendem cumprir o seu destino, com o espírito que se torna matéria, passando da especulação à experiência. Mas de que espírito e de que matéria se trata? E quando a morte irrompe com prepotência, tratar-se-á da ficção proporcionada pela arte ou da realidade imposta pela vida? Por certo, a noite da estreia absoluta, como refere Giuseppe Bonghi, foi inesquecível:

No fim do segundo acto as palmas pareciam assegurar o êxito pleno mesmo que não exaltante. (...) Mas do terceiro acto os espectadores não percebem nada ou quase, e no fim desencadeia-se uma batalha com assobios do público e gritos: manicómio, manicómio!, e palmas dos apoiantes de Pirandello que, agachado no fundo dum camarote com a filha Lietta, assiste ao espectáculo e é quase forçado a fugir por uma saída de serviço (...) Assim Arnaldo Frateili lembra essa noite no *L'idea nazionale* de 11 de Maio: 'A mais violenta talvez de que o Valle se lembre. A luta entre defensores e detractores chegou a intensidades sonoras nunca atingidas.'⁴

Mais tarde a peça, estreada em Milão, é recebida com aplauso "triumfal"⁵. De início a meados da década dos anos 20 – Pirandello já era um dos autores mais influentes do seu tempo

⁴<<http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/bio07004.pdf>>, [t.m.], data de acesso: 12 de Agosto de 2011.

⁵ *Ibid.*

e reconhecido internacionalmente – as *Seis personagens* viajam pelo mundo fora, em italiano, nas digressões da companhia de Niccodemi, mas também em outras línguas: em 1922 a peça estreia em Londres e Nova Iorque; em 1923 estreia em Paris e Barcelona; em 1924 estreia em Viena e Berlim.

No ano seguinte surge uma nova versão da peça em língua original. As montagens realizadas no estrangeiro – em especial a parisiense de Georges Pitoëff e a berlinense de Max Reinhardt – seriam responsáveis, segundo uma opinião corrente mas que está a ser questionada, pela reescrita do texto, efectuada pelo autor em 1925, e que levará à cena com a Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, de que foi director. Pelas vias da intertextualidade e da “intercenicidade”, ficaria então revisto o universo conceptual ligado ao teatro. Maria Isabel Mendes Lopes aprofunda estas questões e defende que as alterações ficaram a dever-se à conjugação de vários factores: o papel de encenador que o próprio dramaturgo iria revestir nesse ano, ao dirigir aquela companhia experimental; as reacções do público à estreia de 1921; a escrita de *Ciascuno a suo modo* (1924), segunda peça da trilogia do “teatro no teatro”, entretanto já completada; a prática duma auto-censura em defesa da vida privada do autor e para a qual poderia reenviar o drama privado das personagens; a proximidade da posição do autor com a do Carlo Goldoni de *Il teatro comico* (1750), admirado por Pirandello e, como ele, contestador do cânone dramático vigente (Lopes 2009: 54-56). Ainda, *Il gioco delle parti*, estreada e vaiada, em 1918, denegrada em 1921 pelo *Capocomico* que a deveria ensaiar,

parece usar o modelo da comédia burguesa, da peça de salão, mas eliminando qualquer sombra de relação humana fundada sobre os afectos e minando-o por dentro (...) Por outro lado, acentuando

o carácter de representação nas relações entre as personagens, abre o caminho a uma metateatralidade difusa que se assumirá plenamente e pela primeira vez em *Seis personagens*. (*Ibid.*: 58) (...) Em *Ciascuno a suo modo*, Pirandello procede de modo semelhante: a “batalha do Teatro Valle” é recriada pelo autor em dois entreactos corais com duas facções contrárias bem organizadas, os defensores e os detractores de Pirandello, não faltando sequer os gritos daqueles que o queriam ver internado num manicómio (...) (*Ibid.*: 60)

Convém, já agora e a este respeito, não negligenciar a ligação de Pirandello com uma das estéticas vanguardistas de que o seu teatro, na opinião de Alessandro Tinterri, irá configurar a expressão mais conseguida. Recuando alguns anos, em Janeiro de 1909, aquando da estreia, no Teatro Alfieri de Turim, de *La donna è mobile* (título italiano do drama *Poupées électriques*, Paris, 1909) de Filippo Tommaso Marinetti, a crítica ficou perplexa e o público excitado:

“Em que consiste realmente o drama *La donna è mobile*, de F.T. Marinetti, não é possível dizer, nem mesmo depois da primeira representação” – admitia candidamente o crítico da *Gazzetta del Popolo* –, “porque a de ontem à noite não foi uma récita, mas uma batalha, um pandemónio, um caos”. O autor apresentou-se na ribalta, durante o intervalo entre o primeiro e o segundo acto: “Agradeço aos organizadores deste apupo que, profundamente, me honra”. E as suas palavras foram interpretadas como um desafio prontamente aceite pelo público,

que, entre pequenas chacotas, comentários e sarcasmos, chegou a sobrepor-se às falas dos actores, transferindo o espectáculo do palco para todo o teatro, da plateia aos camarotes. (Tinterri 2010: 64)

Acrescente-se que, em 1915, Marinetti revê o título do *Manifesto dos dramaturgos futuristas* (de 1911), chamando-lhe *A volúpia de ser vaiado*. Contra o teatro passadista e lacrimajante, contra a ditadura do aplauso e do êxito fácil, propugna-se um teatro que surpreendesse o espectador, como se declara noutro manifesto, o do *Teatro da surpresa* (de 1921), que colocava o público numa posição privilegiada e subversiva da convenção, derrubando a quarta parede e invertendo o espaço da acção, que do palco passaria para a plateia. Todavia, esses recursos seriam meros expedientes, porque “a revolução futurista” aparece, ainda aos olhos de Alessandro Tinterri, “incompleta, ‘um jogo dentro da sociedade burguesa’, facilmente exorcizado pelo público que, estando desde logo prevenido, se revela disposto a embarcar na algazarra” (*ibid.*: 64). A situação muda quando o público é realmente apanhado de surpresa:

no teatro de Pirandello (...) podem ser detectadas várias sugestões, inspiradas no futurismo e levadas a um nível de amadurecimento dramaturgico que ficou vedado ao próprio futurismo. Desde as *Seis personagens à procura de autor* a *Cada qual a seu modo* e *Esta noite improvisa-se* Pirandello subverte a partir do interior a dramaturgia burguesa, revolucionaria a relação com o público, como um verdadeiro futurista. De resto, Gramsci, em 1917, com uma metáfora belicista sugerida pelo tempo

em que escrevia, definiu Luigi Pirandello como um “ardito”, um “intrépido” do teatro (os “arditi” eram as tropas de assalto da Primeira Guerra Mundial): “as suas comédias são como muitas bombas de mão que rebentam no cérebro dos espectadores.” (*Ibid.*: 68)

Quanto às *Seis personagens e*, mais em concreto, às intervenções no texto de 1925, lembrem-se, entre outras, apenas algumas: a acção, que se passava inteiramente no palco, estende-se à plateia, tal como acontecia em *Ciascuno a suo modo*; a cena de abertura de 1921, deixada ao cuidado dos actores, que recitariam *ao improvviso*, é desenvolvida e fixada, em clima festivo, havendo inclusive a introdução da cena com o “Macchinista” e o “Direttore di scena”; a entrada das seis personagens, que acontecia pelo palco, passa a fazer-se da sala; em 1921, a sua presença é assinalada por luzes que acentuam o seu aspecto onírico, em 1925 personagens e actores constituem dois grupos distintos, sugerindo-se para as primeiras a utilização de máscaras (substituídas na encenação do autor por uma caracterização marcada) e de figurinos estatuários (que forçam os limites naturalistas, naquela encenação), tornando as antigas aparições fantasmáticas em realidades criadas; a família invasora e a modista do palco de 1921 vestiam em geral cores escuras, mas quatro anos mais tarde a paleta cromática muda, enfatizando com a garridice a verdadeira profissão de Madama Pace; mudam e aumentam, em pormenor e exigência, as indicações relacionadas com a iluminação e com as marcações; a versão de 1921 termina com o “Capocomico” a lamentar o tempo perdido, em 1925 há jogos de luzes, sombras chinesas, o riso estridente da Enteada, para acentuar a ambiguidade das fronteiras entre a realidade e a imaginação; aumentam as didascálias explicativas ligadas à direcção de actores; destaca-se

a personagem da Enteada como pólo de atracção do fascínio geral (a este respeito, Maria Isabel Mendes Lopes deixa em aberto a hipótese de a ênfase estar motivada na escolha de Marta Abba para interpretar este papel); ficam suprimidos excertos de cenas anteriores, em especial elucubrações filosóficas do Pai, que prejudicariam o ritmo do espectáculo (cf. Lopes 2009: 51-101). Para além das questões de estética e teoria do teatro (a rejeição do teatro aristotélico), das referências biográficas (o desprezo do autor pelo pai apanhado em flagrante numa relação adúltera, mas também a acusação de incesto por parte da esposa), há outras dúvidas e perplexidades que perpassam ainda o texto, ligadas à figura do Autor / Criador onnipotente e à sua identificação, ou não, no ideário fascista: o gosto pela experimentação dramática por parte do dramaturgo, encontrará correspondência na experimentação do Pai da peça que dará duas famílias disfuncionais, ou antes “aberrantes”, sem conseguir criar o homem novo, simbolizante “o progresso e a ordem” ou a “virilidade e disciplina” (Mosse *apud* Lopes 2009: 90). A relação do autor com o regime, tem sido pouco linear e, na política como na literatura e na vida, ele reivindica para si, na prática, o direito de se contradizer⁶.

Por certo, desde meados da década dos anos 20 murmura-se o nome de Pirandello como candidato ao Prémio Nobel para a Literatura e entre 1925 e 1928 outro elemento contribui para aumentarem as expectativas acerca do dramaturgo e do seu tea-

⁶ Pirandello teve que gerir relações delicadas com o regime: conseguiu afirmar e encontrar algum apoio para o seu projecto com a Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, que iria levar o prestígio do autor até às elites nacionais e internacionais, mas goraram mais tarde as expectativas em relação ao cinema, pelo facto de a sua obra já não responder às necessidades da propaganda oficial junto das massas. A decepção com a política italiana justificaria, já nos últimos anos de vida, a contemplação da possibilidade do exílio (cf. Lopes 2009: *passim*).

tro, também por parte das instituições: a fundação da Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, que aspirava ter o estatuto de “Teatro di Stato”, tal como já havia no estrangeiro, dirigida pelo dramaturgo.

Terão confluído, na escolha daquela designação, as reminiscências de duas experiências tão opostas e complementares na trajetória mais ampla traçada pela História do Teatro, como as da *Commedia dell'Arte* e do *Teatro de Arte de Moscovo*⁷, ambas reconhecíveis nas *Seis personagens* e em *Esta noite improvisa-se*. Tratava-se, de facto, dum projecto que pretendia ser arrojado, visando diferenciar-se das companhias tradicionais e experimentais coevas, a fim de implementar conceitos ainda estranhos à cena italiana – a dedicação de especiais cuidados aos aspectos artísticos e técnicos das montagens, uma adequada distribuição dos papéis aos artistas do elenco, a adopção de tempos de preparação mais longos do que era costume, com demorados ensaios, de modo a favorecer a interiorização da personagem, melhorar a qualidade do espectáculo e dispensar o ponto –, contribuindo para a renovação também através duma programação que desse conta do teatro moderno, italiano e internacional, seleccionando peças e autores que disso fossem reflexo. Gozando Pirandello de um prestígio que manteve em alerta a imprensa e os empresários internacionais, o projecto foi apoiado pelos poderes públicos, aliciados pelo retorno publicitário e pelo reforço da causa nacionalista, pelo que as previstas digressões, no país e no estrangeiro, obedeceriam a fins de divulgação, mas ao mesmo tempo poderiam suprir à necessidade de serem auferidas receitas que

⁷ Para aprofundar as informações sobre a riqueza dos laços da dramaturgia pirandelliana com a tradição da *Commedia dell'Arte*, com o espírito da reforma goldoniana expressa na peça *Il teatro comico* (1750) e com as estéticas finisseculares e novecentistas, veja-se *ibid: passim*.

permitissem a sua subsistência.

Nos três anos de existência foram levados à cena 50 espetáculos: 20 de Pirandello, 13 de outros dramaturgos italianos e os remanescentes de autores estrangeiros (cf. D'Amico / Tinterri 1987: 69-292). O Teatro Odescalchi, até pouco tempo antes ocupado pelo Teatro dei Piccoli di Podrecca, remodelado para acolher a nova companhia que aí fixou a sua sede, é inaugurado no dia 2 de Abril de 1925, mas a expectativa acerca de *Sei personaggi*, com texto revisto e encenação pelo autor, é satisfeita a 18 de Maio, tendo Marta Abba (a Enteadada) e Lamberto Picasso (o Pai) nos principais papéis. Em Roma a recepção reservou-lhe um “êxito triunfal”⁸, pelo que no resto da península e no estrangeiro, onde a companhia era esperada em digressão, a curiosidade, já elevada, aumentou. Dia 11 de Junho de 1925 o Teatro d'Arte despede-se do Odescalchi para actuar em itinerância: Londres, Paris, Milão, Como, Basileia, várias cidades alemãs, desde Novembro de 1925 a Dezembro de 1926 nas maiores cidades italianas e na Europa central. Dia 10 de Março de 1927 é a data de regresso a Roma. Pirandello, entretanto, queria ampliar o repertório incluindo o teatro italiano produzido antes da I Guerra Mundial e encomendar novos textos a autores vivos, mas também levar à cena textos clássicos e contemporâneos do teatro internacional, ambicionando concretizar “um programa ciclópico, desmedido, que faz parte da estratégia de Pirandello em vista dos Teatros do Estado” (D'Amico / Tinterri 1987: 42 [t.m.]). Não foi o que aconteceu. A estadia na capital durou até 22 de Maio e três dias mais tarde começou a viagem para uma digressão na América Latina. Em Outubro os artistas recomeçam a pisar os palcos da península itálica, até Agosto de 1928, quando, como escreveu Lucio D'Ambra, “depois de quatro anos de lutas, o so-

⁸ Cardarelli *apud* D'Amico / Tinterri 1987: 132 [t.m.].

nho de Pirandello *capocomico* naufraga numa última representação, diante dos bancos, de *A Dama do mar* de Ibsen” (D’Ambra *apud ibid.*: 50 [t.m.]), na cidade balnear de Viareggio.

Projecto talvez efémero para uns, foi memorável para outros. Na vertigem de repertórios, palcos e cidades em constante rotação, Marta Abba assegurou o papel duma Enteadada cujos pais iam mudando, e as *Seis personagens* do Teatro d’Arte contaram a sua tragédia aos públicos mais díspares 148 vezes em 63 cidades (*ibid.*: 140). Em 1925, aquando da estreia da segunda versão, no Teatro Odescalchi, escreveu Vincenzo Cardarelli:

Drama que todos sabem do que trata, ou seja da luta entre uma realidade fantástica demasiado viva e em bruto e as claras leis da arte e da existência (...) O incrível ímpeto juvenil com que Pirandello assaltou nestes últimos tempos o teatro italiano, europeizando-o, atraindo sobre ele, coisa inaudita, a atenção e o interesse dos estrangeiros, é também este um facto sobre o qual já não são possíveis divergências de opiniões, mas apenas, eventualmente, explicações e análises mais ou menos ajuizadas e inteligentes. Toda a obra de Pirandello, dito por outras palavras, passada em julgado, a nós se oferece hoje como uma grande área de estudo, uma selva selvagem e áspera e forte por onde aventurar-se com prudência e coragem. (Cardarelli *apud ibid.*: 140-141 [t.m.]

No que diz respeito a *Seis personagens*, ficará irrealizada a ambição de Pirandello de assistir à transformação da peça em filme: os muitos esforços que fez em vida, com a redacção de vários guiões e o estabelecimento de contactos para filmagens no es-

trangeiro (v. Lopes 2009: 102-136), logo, com a prática de outra reescrita – ou tradução intersemiótica, na definição de Roman Jakobson –, esbarraram com toda uma série de impedimentos que se tornaram intransponíveis. Mas esse desejo frustrado não passará de um desencontro do autor com o cinema, sendo porém expressão de uma revisão da sua desconfiança inicial em relação à sétima arte e de uma vontade de reconciliação com a mesma, tirando o maior partido das suas especificidades. Não obstante os sentimentos ambivalentes em relação aos fotogramas que não conseguiriam agarrar a vida, o projecto tomou forma nos guiões, ganhando autonomia em relação à peça, adaptando-se às novas exigências impostas pela passagem do filme mudo ao sonoro, mas pretendendo-se chegar muito mais longe, incluindo-se o autor como actor no papel de si próprio, revelando a génese, dilatação e concretização do acto de criar, bem como as suas consequências fantasmáticas, reais e artísticas. Conforme infere Maria Isabel Mendes Lopes,

o estudo dos três guiões parece apontar outro rumo: a escolha do cinema como meio mais adequado para um auto-retrato. A insistência em representar-se a si próprio como actor, expressa tanto em declarações à imprensa, como nos contratos assinados com as produtoras cinematográficas, é o primeiro indício dessa intenção. Importa, pois, detectar nestes guiões, nestes sucessivos esboços, a forma como o autor constrói um duplo de si mesmo. Este processo que começara a desenhar-se nas três novelas atrás analisadas sob a forma de um desejo de ultrapassar a sua condição efémera e de partilhar da imortalidade das suas criaturas, ganhará contornos muito mais inquietantes nas su-

cessivas tentativas de adaptação de *Seis personagens* (...) o cinema era o meio por excelência para se auto-retratar no momento mais fulgurante da sua actividade criativa, isto é, enquanto autor das *Seis personagens*. (*Ibid.*: 113-114)

Vale a pena continuar a acompanhar as reflexões desta ensaísta, que coloca a hipótese de o autor, nos seus guiões, ao imaginar-se sombra entre sombras, tal como revolucionou o teatro, querer revolucionar a nova “arte” do cinema, imortalizando “o duplo de si mesmo” (*ibid.*: 118) através dos novos meios fornecidos pela técnica num tempo que possibilita a reprodutibilidade das artes. A este respeito, é sintomático o facto de “Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* reconhece[r] o carácter pioneiro d[as] reflexões de Pirandello” (*ibid.*: 107), que, no seu romance *Si gira!*, lança as primeiras especulações sobre o carácter irrepitível da “aura (...) ligada ao aqui e agora” (Benjamin *apud ibid*), gerada apenas e somente pelas artes do espectáculo ao vivo.

Apesar da flexibilidade a que foi submetida a rigidez duma posição que parecia irreduzível, desvaneceram as esperanças do autor, mas também fracassaram as posteriores tentativas de alguns realizadores que planearam o filme já depois do seu falecimento. Houve, porém, uma ópera em três actos – *Six Characters in Search of an Author*, do compositor Hugo Weisgall, com libretto de Denis Johnston, estreada em 1959 em Nova Iorque –, enquanto outras peças, pelo contrário, chegaram à versão em celulóide, umas com discrição e em italiano, como por exemplo *Ma non è una cosa seria* (1921, com realização de Augusto Camerini), outras com visibilidade internacional e em inglês, como foi o caso de *As You Desire Me* (1932, com realização de George Fitzmaurice e interpretação de Greta Garbo).

Em 1934, com a atribuição do Prémio Nobel pela Literatura, Pirandello atinge a definitiva consagração e o ponto mais alto duma carreira baseada na construção incansável de uma obra sólida e original. Ao longo dos anos, com a peça em apreço que se torna um marco na história do teatro ocidental – pela ruptura com as convenções e as estéticas tradicionais, pela visão do palco como lugar de questionação filosófica por excelência, espaço onde a vida morre para deixar viver a arte, tal como o actor desaparece para permitir a existência da personagem –, as montagens, traduções e edições de *Sei personaggi in cerca d'autore* multiplicam-se, cimentando o seu percurso ascendente e uma fortuna por vezes intermitente, nalguns países, mas indelével até aos nossos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., “Voltar a Pirandello” [número monográfico], *Artistas Unidos: Revista*, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, n.º 24, Dezembro 2009.

D'AMICO, Alessandro / TINTERRI, Alessandro, *Pirandello capocomico: La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

LOPES, Maria Isabel Mendes, *Seis personagens em busca de autor. Um exemplo do processo de reescrita em Pirandello*, dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009 (texto policopiado).

PIRANDELLO, Luigi, “Personaggi”, *Il ventesimo*, ano V, n.º 30, 10 de Junho de 1906; posteriormente *in Novelle per un anno: Appendice. Testi stravaganti* (Milano, Mondadori, 1938); fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “Illustratori, attori e traduttori”, *Nuova antologia* (16 de Janeiro de 1908); posteriormente in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio: <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “La tragedia d’un personaggio”, *Corriere della sera*, 19 de Outubro de 1911, posteriormente in *La trappola*, Milano, Treves, 1915, e *Novelle per un anno [volume IV]: L’uomo solo*, Firenze, Bemporad, 1922; fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio: <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “Colloquii coi personaggi”, novela dividida em duas partes e editada no periódico *Il giornale di Sicilia*, 1ª parte: 17-18 de Agosto de 1915; 2ª parte: 11-12 de Setembro de 1915, posteriormente in *Berecche e la guerra*, Milano, Facchi, 1919 e *Novelle per un anno: Appendice*, Milano, Mondadori, 1938; fonte consultada a 12 de Agosto de 2011 no sítio: <<http://www.classicitaliani.it>>.

---, “A tragédia de uma personagem” (trad. José Colaço Barreiros), in AA.VV., “Voltar a Pirandello” [número monográfico], *Artistas Unidos: Revista*, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, n.º 24, Dezembro 2009, pp. 140-142.

TINTERRI, Alessandro, “Futuristas na ribalta: Dos joelhos para baixo”, in *Sinais de cena*, dir. Maria Helena Serôdio, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus, n.º 13, Junho de 2010, pp. 63-68.

Sitiografia

<http://www.classicitaliani.it>

MARIE-AMÉLIE ROBILLIARD

**“PEQUENOS BURGUESES”
DE GORKI NO REPERTÓRIO DO
TEATRO DA CORNUCÓPIA (1973-1979):
UMA EXCEÇÃO REPRESENTATIVA DE UMA ÉPOCA**

Centro de História da Arte e Investigação Artística
da Universidade de Évora / Institut de Recherche
en Études Théâtrales, Paris III

Como já tivemos a oportunidade de demonstrar, o repertório do Teatro da Cornucópia entre 1973 e 1979 – objeto de uma pesquisa que realizámos no âmbito de uma tese de doutoramento (Robilliard, 2009) – é quase exclusivamente constituído por peças da dramaturgia estrangeira. Entre essas, *Pequenos Burgueses* de Gorki, encenada em 1975, apresenta-se como uma exceção por várias razões. Trata-se primeiro da única peça traduzida indiretamente, sem qualquer acesso ao texto original russo. Fora *Alta Áustria* de Franz-Xaver Kroetz, peça vertida direta e indiretamente (a partir do texto alemão e com a ajuda de uma tradução francesa), todos os textos encenados pela Cornucópia durante esse período são vertidos a partir do texto original sem recorrer a versões intermediárias entre este e a versão em português (Zurbach, 2002: 18). Além disso, a peça de Gorki destaca-se na medida em que é a única a não ter sido propriamente traduzida mas adaptada segundo a metodologia brechtiana da *Bearbeitung* na qual o texto, considerado como uma matéria-prima, é reescrito numa perspetiva crítica (Besson, 2005: 39 ss). Dado o carácter excecional do seu tratamento no repertório do Teatro da Cornucópia, pareceu-nos relevante propor aqui uma análise centrada em *Pequenos Burgueses* de Gorki. Procuraremos não só descrever mas interpretar o fenómeno, baseando-nos no contexto cultural e político em que a peça foi escolhida, adaptada e finalmente encenada.

Pequenos Burgueses é a segunda peça encenada pelo Teatro da Cornucópia depois do 25 de Abril. Com *O Terror e a Miséria no III Reich* de Brecht, estreada no ano anterior (em Julho de 1974), constitui um díptico representativo do entusiasmo que caracteriza a vida teatral portuguesa durante o chamado “Processo Revolucionário Em Curso” (25 de Abril de 1974-25 de Novembro de 1975). Antes da Revolução, a atividade teatral era controlada pelas comissões de censura. Depois do 25 de No-

vembro, o apoio dos governos aos grupos de teatro diminui. A encenação da peça de Gorki corresponde, por conseguinte, a um período marcado pela libertação do discurso político, sendo este dedicado à crítica do regime salazarista e à expressão da esperança colocada na ideologia marxista.

A peça é escolhida para a inauguração do novo espaço em que se instala o Teatro da Cornucópia em Fevereiro de 1975. Através de João de Freitas Branco, diretor dos Assuntos culturais, um antigo centro de amadores de ballet então desocupado é concedido à companhia de Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo. No início, tratava-se de estreiar o novo teatro com um “espectáculo tripartido” sobre o tema da “Pequena Burguesia e a Revolução” e composto por duas peças, além do texto de Gorki: *A Boda dos Pequenos Burgueses* e *Tambores na Noite* de Brecht (Teatro da Cornucópia, 2002: 23). Dificuldades materiais impedem os encenadores de levar esse projeto a cabo, sendo o trabalho finalmente unicamente baseado no texto de Gorki.



Cartaz do espectáculo *Pequenos Burgueses* (1975)
(Teatro da Cornucópia. *Espectáculos de 1973-2001*, Lisboa, 2002)

Apesar dessa limitação, o primeiro espetáculo a ser apresentado pela Cornucópia no Teatro do Bairro Alto (nome escolhido pelos encenadores para designar o novo espaço) é um sucesso. Estreado no dia 1 de Julho de 1975, é representado cinquenta e uma vezes. Ao encenar Gorki, Cintra e Silva Melo demonstram o seu conhecimento da dramaturgia estrangeira marxista bem como a vontade de inscrever a sua atividade na tradição do teatro político europeu. A dimensão simbólica dessa escolha não passa despercebida, como podemos ver no seguinte artigo, publicado no *Diário de Notícias* pouco antes da estreia, em 19 de Junho de 1975. Mencionando sucessivas encenações de *Pequenos Burgueses*, o jornalista descreve a corrente ideológica e cultural que atravessa o mundo ocidental de leste a oeste (Rússia, Alemanha, Itália, França, Brasil e Portugal) durante o século XX. Insiste também no facto da peça ter sido escolhida por grandes encenadores para a inauguração da sua atividade teatral:

Espalhada pela província [russa] e logo a seguir pela Alemanha, tornou-se um êxito. As grandes companhias têm-na escolhida como repertório de estreia: Piscator no Teatro Proletário [1920-1921], Strehler antes de montar o “Piccolo [Teatro]” em Milão. Estreou o Teatro de [A]rte em Moscovo. Ariane Mnouchkine inaugurou com ela a sua companhia [1964]. No Brasil, foi o maior êxito teatral de todos os tempos; em 1963, José Celso Martinez Correia inaugurou-a no seu Teatro Oficina e fez mais de oitocentas representações. Em Portugal, em 1973, O Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria encenou-a (...).

Como indicado no fim do artigo, a peça já fora encenada em Portugal por uma companhia de amadores, o Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (GITT). Gorki, aliás, já fora encenado por grupos portugueses antes do espetáculo da Cornucópia, o

que podemos verificar na seguinte tabela extraída da base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa:

Data	Peça	Grupo de teatro
1968	<i>Ralé</i>	Companhia Dramática do Teatro Novo
6/1970	<i>O albergue nocturno</i>	Grupo Mérito Dramático Avintense
1973	<i>Pequenos Burgueses</i>	Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria
26/1/1973	<i>Albergue nocturno</i>	Teatro da Equipa
20/12/1974	<i>Vassa Geleznova</i>	Teatro Português de Paris
1/7/1975	<i>Pequenos Burgueses</i>	Teatro da Cornucópia

(Fonte: <http://www.fl.ul.pt/CETbase>)

A escolha de um texto de Gorki não constitui por conseguinte um traço fundamentalmente inovador no contexto de forte politização do teatro português dos anos setenta. Como Brecht, embora menos, o autor russo é escolhido por ser um porta-voz da ideologia marxista, considerada então como a solução política ideal. A originalidade do Teatro da Cornucópia reside no trabalho efetuado sobre o texto de Gorki, que vamos analisar agora.

Em “Montar *Pequenos Burgueses*”, texto incluído no programa do espetáculo (Teatro da Cornucópia, 2002: 22-29), Jorge Silva Melo descreve em pormenor o trabalho de tradução da peça. Transparece claramente a situação incómoda dos encenadores, desejosos de melhorar o modo de tradução do teatro em

Portugal mas limitados por um contexto cultural empobrecido por anos de ditadura.

A primeira dificuldade consiste na escolha de uma peça escrita em russo – língua pouco estudada e pouco conhecida nessa altura em Portugal. Trata-se aliás do único texto russo encenado pelo Teatro da Cornucópia entre 1973 e 1979. Os encenadores tomam conhecimento do texto graças a uma tradução portuguesa feita a partir do francês - meio muito frequente em Portugal numa altura em que a França ainda é a porta de acesso à cultura da Europa de leste. Trata-se da tradução de Gina de Freitas e Luiz Francisco Rebello, publicada em 1969 pela Prelo Editora numa coletânea chamada *Reportório para um Teatro Actual* e encenada pelo GITT. Silva Melo recusa-se no entanto a escolher essa tradução para a encenação, achando a “muito má” por por ser “literatona” e “indizível” e conter muitos galicismos, por exemplo: “pg. 37: no francês ‘Poursuivant son manège’; no português ‘Proseguindo o seu manejo’!, pg. 58: no francês ‘blouse bleue’, fato macaco, no português ‘camisa azul’!, etc., etc., ...)” (Idem). É necessário então propor uma nova tradução que, além de ser escrita em bom português, corresponda às exigências de um texto teatral.

Os encenadores enfrentam então novas dificuldades. “Não sabe[ndo] o russo” (Idem, 24), devem recorrer também à solução da tradução indireta. Decidem basear-se em traduções feitas em línguas românicas que lhes são acessíveis: a tradução francesa de Arthur Adamov (*Répertoire pour un théâtre populaire* n°12, L’Arche) que foi utilizada por Gina de Freitas, a versão em português do Brasil de José de Celso Martinez Correia e Fernando Peixoto (coleção “Brasiliense de Bolso”, série “Teatro Universal”, vol. 2) e uma tradução italiana recomendada por Luiz Francisco Rebello “como excelente”. No entanto, “[n]as tristes livrarias portuguesas”, conta Silva Melo, encontram apenas as duas primeiras (Idem).

Apesar dessas limitações, Silva Melo consegue elaborar uma tradução que lhe parece satisfatória. “Despojado [...] de alguma ‘palha’ da época”, o texto torna-se audível. Ora, “traduzir é muito encontrar o que num determinado momento é audível”, como escrevem os encenadores nos textos de apoio ao espetáculo *Woyzeck* em 1978 (*Woyzeck de Büchner*, 1978: 7). Também é pronunciável para o ator, graças nomeadamente à colaboração de Jaime Salazar Sampaio, tradutor dotado de todas as qualidades necessárias, como escreve Silva Melo: “Dramaturgo, o que é bom; com experiência do palco, o que é melhor; com um sentido do diálogo perfeito, coisa rara nesta terra” (Teatro da Cornucópia, 2002: 23ss). Enquanto os tradutores fazem um trabalho demorado, “pormenorizado e duro”, os atores “serv[em]-se da tradução de Gina de Freitas para os ensaios [s]em decorar” (Idem, 24).

A nova tradução indireta de *Pequenos Burgueses* encenada pelo Teatro da Cornucópia é representativa da época em que é feita. Aparece como um compromisso entre a vontade de renovar o modo de traduzir textos dramáticos em Portugal e um contexto cultural ainda pouco favorável a tal renovação. Por um lado, reflete a recetividade dos encenadores à dramaturgia estrangeira e a qualidade do seu projeto teatral baseado num trabalho exigente sobre os textos. Por outro, ilustra a situação de um país fechado sobre si mesmo por acabar de sair de quase cinquenta anos de regime ditatorial e estar marcado por hábitos culturais decorrentes desse isolamento, tais como o recurso à tradução indireta. Tentámos perceber a razão pela qual *Pequenos Burgueses* era a única tradução indireta do repertório do Teatro da Cornucópia até 1979. Falta-nos explicar porque é que se trata da única adaptação.

Segundo Silva Melo no texto “Montar *Pequenos Burgueses*” já citado, o texto é escolhido por conter um discurso político

marxista, baseado na descrição da decadência de uma família de pequenos burgueses (os Bessemenov) e da ascensão do seu filho adotivo, o operário Nil. A escrita dramática de Gorki tem no entanto o defeito de corresponder à estética realista, dominante no momento em que escreve. Como indica o encenador: “Se Gorki aceita as coordenadas do teatro do seu tempo, é porque a norma tchekhoviana era ainda recente e fascinante. Mas ler Gorki como se lê Tchekhov, não é ler Gorki” (Idem, 26). Trata-se por conseguinte de resolver essa contradição - entre um discurso inovador e uma dramaturgia conservadora - para “reinscrever Gorki no lugar que ocupa no teatro contemporâneo como primeiro grande dramaturgo marxista” (Idem, 27). Para atingir esse objetivo, Silva Melo segue o exemplo de Brecht, a dois níveis. Decide adaptar a peça segundo a técnica da *Bearbeitung* - utilizada por Brecht para rescrever peças clássicas numa perspectiva crítica - e escolhe o modelo do teatro épico para essa adaptação. Trata-se de propor uma epicização do texto, quebrando a estética realista e pondo em evidência o discurso político do autor.

No que diz respeito ao diálogo, a ideia é obter uma grande concisão para impedir que os atores proponham uma interpretação naturalista e psicológica. Tal concisão é procurada desde o trabalho de tradução propriamente dito, sendo as duas diretrizes principais dos tradutores: “1ª *secar* a torrente ‘literária’ de Gorki que muitas vezes escreve ‘palavras a mais’ [e] 2ª obter um ritmo muito seco, muito nu” (Idem, 24). Na mesma perspectiva, trechos do diálogo são cortados para diminuir o tamanho das réplicas e condensar o seu significado, como no seguinte exemplo indicado por Silva Melo (Idem, 24):

Texto original

Pertchikine. Nesses tempos eras meu amigo.

Piotr. Agora também sou.

Pertchikine. Eu bem vejo como tu agora és meu amigo!

Piotr. Nesse tempo eu gostava de açúcar cãndi e de pão de centeio, coisas que já não posso suportar. (Trad. G. de Freitas, pg. 33)

Nosso texto

Pertchikine. Eras meu amigo.

Piotr. Agora também sou.

Pertchikine. Compreendo.

Em relação à temporalidade, parece necessário substituir o modelo tchekhoviano (baseado no “decorrer das horas sem acção”) por uma escrita épica fundada na descontinuidade. Como explica Silva Melo, trata-se de “destruir o contínuo temporal, dividindo a peça em 80 pequenos fragmentos separados (e separados por saltos temporais por vezes, outras vezes por simples interrupção” (Idem, 24). Segundo o encenador, essa montagem, no sentido cinematográfico do termo, do que eram “quatro intermináveis planos-sequência” (Idem, 25) é conforme ao espírito dos primeiros títulos propostos por Gorki: *Cenas da casa dos Bessemenov, episódios dramáticos em 4 actos*. Algumas didascálias descrevendo os movimentos das personagens também são inseridas no texto dito, o que permite interromper a acção e favorecer a distanciação, segundo os princípios brechtianos.

Além da concisão e da interrupção que destroem a estética realista e sublinham a violência das relações sociais, o discurso político de Gorki é evidenciado por vários acréscimos. A opinião negativa do autor sobre a personagem de Piotr (pequeno burguês decadente), expressa numa carta a Stanislavski, é incorporada numa réplica. No fim do segundo ato, trechos do *Manifesto de 1848* de Marx e Engels são inseridos na cena entre o operário Nil e a sua noiva Polia. Para clarificar o discurso de Gorki, os encenadores substituem também elementos relativos à cultura russa

por referências facilmente identificáveis pelo público português.

Para clarificar o discurso de Gorki, os encenadores substituem também elementos relativos à cultura russa por referências facilmente identificáveis pelo público português: *O Conde de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas em vez da peça *A Segunda Juventude de Nevejine* (Ato I) e versos de Gomes Leal (“Miserere mei”) em vez de versos de Teteriov (Ato IV).

A encenação da peça segue rigorosamente a perspectiva crítica escolhida para a reescrita. Sem entrar em pormenores, podemos mencionar o facto de os encenadores terem escolhido um sistema de distribuição rotativo: dois atores representam alternativamente o mesmo papel, o que permite “romper com as simplistas identificações de algum mau teatro naturalista” (Idem, 25). A música de cena também tem uma função crítica por retomar e interromper as mais célebres partituras do repertório romântico, representativo do sentimentalismo pequeno burguês. O cenário, por fim, retoma a crítica de Gorki, levando-a mais longe. Enquanto o autor se limitava a descrever uma casa burguesa prestes a desmoronar-se, Cintra e Silva Melo procuram “dinamitar o cenário” (Idem, 26), dividindo o palco entre a representação naturalista de uma sala burguesa, à esquerda, e um espaço vazio, à direita.



Fotografia do espectáculo *Pequenos Burgueses* (1975)
(Teatro da Cornucópia. *Espectáculos de 1973-2001*, Lisboa, 2002)

O tratamento da peça *Pequenos Burgueses* pelo Teatro da Cornucópia em 1975 é duplamente representativo de uma época. O recurso à tradução indireta reflete o contexto cultural de um país ainda limitado pela ditadura derrubada recentemente. A escolha de uma adaptação de tipo brechtiano revela a dominação do modelo épico e do discurso marxista no teatro português e europeu dos anos setenta. Poucos anos mais tarde, em 1978, aquando a encenação de *Woyzeck*, peça traduzida desta vez diretamente por Jorge Silva Melo e Luiza Neto Jorge, os encenadores recusar-se-ão a transformar o texto “violentamente anti-ideológico” de Büchner em fábula marxista (*Woyzeck de Büchner, Textos de apoio*, 1978: 9). Os tempos mudaram. Chegou a altura de ultrapassar o modelo brechtiano e de encontrar outros meios de transformar o teatro e, talvez, a sociedade.

BIBLIOGRAFIA

Documentos

GORKI (Maxime). *Pequenos Burgueses*, trad. Jaime Salazar Sampaio et Jorge Silva Melo, [manuscrito], Arquivos do Teatro da Cornucópia, [111 p.]

Teatro da Cornucópia. Espectáculos de 1973-2001 (2002). Lisboa, Teatro da Cornucópia.

Woyzeck de Büchner, Textos de apoio, Arquivos do Museu Nacional do Teatro, 60 p.

Artigo de imprensa

“O Teatro da Cornucópia estreia *Os Pequenos Burgueses* de Gorki”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 de Junho de 1975, Arquivos do Teatro da Cornucópia.

Estudos

BESSON (Jean-Louis) (2005). Pour une poétique de la traduction théâtrale , in MOREIRA DA SILVA (Alexandra) et CARVALHO (Paulo Eduardo) [org.]. *Cadernos de Literatura Comparada Teatro em tradução n°12/13, décembre, Porto, Éditions Afrontamento / Institut de Littérature Comparée Margarida Losa, 227 p., p. 37-47.*

ROBILLIARD, Marie-Amélie (2009). *Le répertoire du Teatro da Cornucópia (1969-1979). Miroir d'une œuvre théâtrale en période révolutionnaire*, thèse de doctorat élaborée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac (Université de Paris3 Sorbonne Nouvelle) et Christine Zurbach (Universidade de Évora), soutenue le 7 décembre 2009.

ROBILLIARD, Marie-Amélie (2008). Le répertoire du Teatro da Cornucópia (1973-1979) : un nouvel outil méthodologique pour l'étude d'une compagnie de théâtre lisboète , in NEIVA (Saulo) [dir.]. *Nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise*, Maison des Sciences de l'Homme / Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (CRLMC, EA 1002) / Chaire Sá de Miranda. Publication en ligne : <http://www.msh-clermont.fr/rubrique30.html>.

ROBILLIARD, Marie-Amélie (2004). O Repertório português do Teatro da Cornucópia (1973-2001) , in *Estudos portugueses*, Universidade Federal de Pernambuco (Brasil), n° 7, p. 153-178.

ZURBACH, Christine (2002). *Tradução e Prática do Teatro em Portugal*. Lisboa, Colibri.

NOTAS SOBRE OS AUTORES



CHRISTINE ZURBACH

Professora Associada com agregação e docente do Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora onde lecciona nas áreas de Estudos Teatrais e dos Estudos de Tradução. Desde Outubro de 2008, Directora do Curso de 2º ciclo em Teatro da Universidade de Évora. Entre 2007 e 2011, Directora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora e coordenadora da linha de Teatro, Música e Musicologia. Doutorada em Literatura Comparada / Estudos de Tradução em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002). Áreas de investigação: tradução; tradução teatral; poéticas teatrais; dramaturgia e encenação; teatro de marionetas. Actividade regular como tradutora e dramaturgista no âmbito da prática profissional do teatro, na edição teatral e como membro da redacção da revista *Adágio*. Publicou, entre outros, *A Tradução teatral: o texto e a cena*, Caleidoscópio, 2007 *The theatre translator as a cultural agent: a case study*, in *Cultural Agents and Translation*, John Milton (ed.), John Benjamins, 2008; *Typographie et vie théâtrale portugaise au XVIIIe*, Colloque CÉRÉDI, *Le théâtre côté texte: le public de la publication*, Rouen, revista *Histoire du Théâtre*, Janeiro de 2010.

JOSÉ ALBERTO FERREIRA

José Alberto Ferreira é docente convidado na Universidade de Évora, nas áreas da história e teoria do teatro. Doutorando na Sorbonne (Paris 1), com um projecto em torno da problemática da Documentação e Arquivo nas artes performativas. In-

tegra vários grupos de investigação nas áreas do teatro e da edição de texto. É membro colaborador do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. Tem colaboração dispersa em vários jornais e revistas, nacionais e internacionais. Publicou *Uma discreta invenção* (2004), sobre Gil Vicente, e *Por dar-nos perdão* (2006), sobre teatro medieval. Editou vários títulos, de que destaca *Escrita na Paisagem* (2005), e a co-edição (com Christine Zurbach e Paula Seixas) de *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo* (2007). Coordenou a organização da primeira base de dados com a descrição sistemática do inventário dos Bonecos e Santo Aleixo (2005-2007). Colabora com várias organizações de formação, festivais e instituições na área da programação artística e cultural. Dirigiu o Festival Escrita na Paisagem (2004-2012), no âmbito do qual programou projectos e criações de artistas nacionais e internacionais. Foi o curador português do projecto INTERsection: intimacy and spectacle, integrado na Quadrienal de Praga 2011. Dirige e programa os Ciclos de São Vicente, em Évora.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Jean-Pierre Sarrazac é autor dramático e professor de dramaturgia nas Universidades de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e de Louvain-la-Neuve. Obteve, pelo conjunto da sua obra, o Prix Thalie 2008 atribuído pela l'Association Internationale des Critiques de Théâtre (AICT).

Várias peças (*L'Enfant-roi*, *La Passion du jardinier*, etc.) e várias encenações de Jean-Pierre Sarrazac (*Le Laboureur de Bohème*, *Cantiga par JA*, *Place de la Révolution*) foram vistas em Portugal

nas últimas décadas.

Últimos ensaios:

Jeux de rêve et autres détours, Belval, Circé, Penser le théâtre , 2004

Je vais au théâtre voir le monde, Paris, Gallimard jeunesse, 2008

Poétique du drame moderne (1880-2010), Ed. du Seuil, coll. Poétique en 2012.

Direcção de obras colectivas:

La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène) , *Etudes théâtrales*, 38-39/2007, Louvain-la-Neuve (co-direction: Catherine Naugrette).

Actualité d'Ibsen, Le texte et la scène , *Etudes germaniques*, octobre-décembre 2007, Klincksieck (co-direction: Marc Auchet).

Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008 (co-direction: Catherine Naugrette).

Últimas peças:

Théâtre 1, L'Enfant-roi, Le Mariage des morts, Les Inséparables, La Passion du jardinier, Belval, Circé, 2007.

Ajax /retour(s) et *La Boule d'or*, inédites. *La Boule d'or*, peça radiofónica para France-Culture, por Jacques Lassalle, janeiro 2012.

ANTÓNIO HENRIQUE CONDE

António Henrique Conde, Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Ingleses e Alemães, U. Coimbra), Mestre em Literaturas e Poéticas Comparadas (U. Évora, estudo das

traduções portuguesas de Heiner Müller), professor do Ensino Básico, tradutor dramaturgico para diversos grupos, companhias e Editora Cotovia, autor da tese de doutoramento “*O Surgimento de escritas dramáticas em Portugal a partir de 1990: caracterização sistemática e conexões dramaturgico-culturais; influxos translatórios e dinâmicas autóctones de escritas dramáticas*” (Univ. Évora, 2007) entrega para publicação (Companhia das Ilhas).

JOANA CRAVEIRO

Master of Drama em Encenação, pela Royal Scottish Academy of Music and Drama, Glasgow, Escócia – concluído em Julho de 2004; Licenciada em Antropologia, pela Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – concluído em 2003; bacharel em Formação de Actores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, antigo Conservatório Nacional – concluído em 1997.

Directora do “Teatro do Vestido”. Encenadora, actriz e dramaturga; professora na ESAD.CR, Caldas da Rainha, desde 2007, na Licenciatura em Teatro, nas seguintes disciplinas: Projecto Teatral 3, Encenação Avançada, Dramaturgia, Análise do Texto Dramático.

TÂNIA FILIPE E CAMPOS

É membro colaborador de investigação do CHAIA da Universidade de Évora e do projecto TETRA da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Desenvolve a sua investigação no âmbito dos Estudos Teatrais e de Tradução, tendo publicado já diversos estudos sobre a recepção do teatro de August Strindberg em Portugal, bem como sobre a recepção da obra *Et Dukkehjem – Casa de Bonecas* – de Henrik Ibsen em solo nacional.

Autora da tese de doutoramento *A recepção de Julie de August Strindberg em Portugal* (Univ. Évora, 2012).

CÉLIA CARAVELA

Licenciou-se em Letras – Literatura Francesa, Linguística Francesa, Literatura Ibero-Românica – na Universidade de Fribourg (Suíça), tendo elaborado um *mémoire de licence* que consistiu, essencialmente, numa análise comparativa entre *O Primo Basílio* de Eça de Queirós e *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. As questões levantadas pelo trabalho de licenciatura conduziram-na aos Estudos de Tradução – nomeadamente aos Descriptive Translation Studies (DTS) – no âmbito dos quais realizou a sua tese de doutoramento: *Tradução francesa da obra romanesca de José Saramago. O caso dos romances “Ensaio sobre a Cegueira” (1995), “Todos os Nomes” (1997) e “A Caverna” (2000)*. É membro do CHAIA da Universidade de Évora onde desenvolve como investigação principal o estudo da interferência do teatro em língua francesa na constituição do repertório teatral português, com especial atenção para o período pós-25 de Abril e para as companhias representativas da descentralização teatral em Portugal, designadamente, entre outras, o Teatro de Animação de Setúbal.

SEBASTIANA FADDA

É investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desde 2001, doutorou-se em Estudos de Teatro na mesma Universidade em 2007 e tem em curso um pós-doutoramento no CET como bolseira da FCT. Professora Auxiliar convidada do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora entre 2009 e 2012. Ocupa-se de questões ligadas à tradução teatral, bem como de dramaturgia portuguesa e italiana, com especial atenção para a contemporaneidade, tendo publicado artigos e ensaios breves em livros colectivos, revistas da especialidade e programas de espectáculos. Pertence à Associação Portuguesa dos Críticos de Teatro e ao Conselho de Redacção da revista *Sinais de cena*, propriedade da APCT em colaboração com o CET.

MARIE-AMÉLIE ROBILLIARD

Marie-Amélie Robilliard é professora de Estudos teatrais nos cursos de acesso às Grandes Escolas Superiores no Liceu Pothier (Orléans). Membro do IRET (Institut de Recherche en Études Théâtrales, Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, França) e do CHAIA (Centro de História de Arte e de Investigação Artística, Évora, Portugal), consagra o seu trabalho de investigação à escrita dramática europeia, à noção de repertório e à companhia Teatro da Cornucópia.

Como tradutora, começou por se interessar pela literatura para a juventude. Especializou-se depois na tradução de textos dramáticos para a Maison Antoine Vitez (MAV), centro internacional de tradução teatral (Paris), cujo comité lusófono coordena desde 2006.

Na qualidade de conselheira literária do encenador Emmanuel Demarcy-Mota (Comédie de Reims e depois Théâtre de la Ville, Paris), trabalhou em diversos espectáculos, entre os quais *Rinoceronte* de Ionesco, *Pena de amor perdida* de Shakespeare, *Homem por Homem* de Brecht, *Marcia Hesse* e *Wanted Petula* de Fabrice Melquiot.

Entre 2002 e 2005, escreveu também para publicações de teatro, nomeadamente para a revista *Théâtres* (Paris).

**TRADUÇÃO, DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO:
PRÁTICAS DE (RE)ESCRITAS II**

21 de Novembro de 2011

Local: Universidade de Évora – Pólo Leões – Edifício Artes
Cénicas – Sala Preta

PROGRAMA

SESSÃO 1

Moderadora: Christine Zurbach (CHAIA)

10h00 – 11h30

Jean-Pierre Sarrazac (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Dramaturgie du texte, dramaturgie du plateau.

11h30 – 12h00

Pausa

12h00 – 12h30

António Conde (CHAIA)

3 x (1 Homem = 1 Homem) = ?

12h30-13h00

Debate

SESSÃO 2

Moderador: José Alberto Ferreira (CHAIA)

14h30-15h30

Joana Craveiro (Teatro do Vestido)

Acerca do processo de trabalho em “Pássaro” de Maeterlinck:
dramaturgia e encenação.

15h30 – 16h00

Pausa

16h00 – 16h30

Tânia Filipe e Campos (CHAIA)

Menina Júlia: 50 anos em cena.

16h30 – 17h00

Célia Caravela (CHAIA)

Brecht pelo Teatro de Animação de Setúbal.

17h00 – 17h30

Sebastiana Fadda (CET / DAC)

Intertextualidade, escrita e reescrita: do texto ao palco e *vice-versa*. O caso de *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello.





