

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas

Tânia Alexandra Marques Filipe e Campos

Tradução Indirecta:

***Sintoma das relações entre literaturas – A recepção do
teatro de August Strindberg em Portugal***

Volume I

Dissertação para obtenção do grau de mestre

Orientadora: Professora Doutora Christine Zurbach

Évora / 2005

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas

Tânia Alexandra Marques Filipe e Campos

Tradução Indirecta:

***Sintoma das relações entre literaturas – A recepção do
teatro de August Strindberg em Portugal***

Volume I

Dissertação para obtenção do grau de mestre

Orientadora: Professora Doutora Christine Zurbach



156 975

Évora / 2005

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

Para o Nuno e para a Joana

ABSTRACT

Indirect Translation: Relations between literatures – The reception of August Strindberg's theatre in Portugal

Although many authors may consider it doesn't present the writer in a true light, the use of indirect translation is, sometimes, the way that allows the reception of less known language playwrights.

This study, about the reception of August Strindberg theatre in Portugal, leads to the conclusion that the usage of French, English or even Spanish intermediary texts were constituted as a fundamental means in the importation process of the Swedish playwright literary production.

The reception of these works allows us to evaluate the role of indirect translation in the importation phenomenon of dramatic texts due to the social and cultural needs of the moment. It also allows us to outline the situation of theatrical production before and after the April Revolution and to understand how a same author and a same production can symbolise innovation or old-fashion in the Portuguese theatrical scene, according to the period of its representation.

RESUMO

Apesar de muitos estudiosos de tradução acreditarem que a tradução indirecta jamais poderá apresentar verdadeiramente a obra de um autor, a verdade é que não podemos negar o seu papel é determinante na recepção de autores de idiomas menos conhecidos.

Este estudo, abordando o caso específico da recepção do teatro de August Strindberg em Portugal, permite concluir que o uso de textos intermediários franceses, ingleses e espanhóis constituem veículos de importação da produção literária do dramaturgo sueco no nosso país.

A recepção das suas obras possibilita-nos avaliar o papel que a tradução indirecta deteve no fenómeno de importação de textos dramáticos, relacionando-se com as necessidades sócio-culturais de determinado momento. Esta análise permite-nos ainda delinear contornos sobre a prática teatral portuguesa antes e depois da Revolução de Abril e a perceber como é que uma mesma peça pode simbolizar inovação ou não, de acordo com o período em que é representada.

Índice

Agradecimentos	7
Siglas e abreviaturas das notas.....	8
Introdução.....	11
1. Um estudo sobre tradução indirecta e a recepção da obra de August Strindberg em Portugal	11
2. Opções metodológicas	17
Parte I.....	22
I. A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal: a importância da tradução indirecta ...	23
II. Canais de recepção e de divulgação de Strindberg em Portugal.....	35
1. António Feijó e a Suécia: a tradução de <i>A Viagem de Pedro Afortunado</i>	35
2. Editoras e Companhias Teatrais	41
2.1. Obras dramáticas.....	41
2.2. Obras narrativas	50
3. Jornais e Revistas Literárias e/ou artísticas	57
4. Recepção crítico-valorativa do autor em jornais nacionais	58
5. Strindberg e o meio académico português	64
III. Companhias teatrais e encenações.....	67
1. Sociedade Artística, <i>O Pae (Fadren)</i> , 1903	68
2. Teatro Experimental do Porto (TEP), <i>Credores (Fordringsägare)</i> , 1962	76
3. Teatro Moderno de Lisboa (TML), <i>O Pária (Paria)</i> , 1963	84
4. Casa da Comédia, <i>A Dança da Morte (Dödsdansen)</i> , 1969.....	87
5. Ciclos Strindberg	92
5.1. Teatro da Cornucópia, <i>Ciclo Strindberg</i> , 1985-1986.....	92
5.2. Centro Dramático de Évora — CENDREV, <i>Três Peças de Strindberg</i> , 1996.....	98
5.3. Mala Voadora, <i>Trilogia Strindberg</i> , 2003.....	102
6. Teatro da Cornucópia, <i>Um Sonho (Ett Drömspel)</i> , 1998.....	104
Algumas conclusões	107
Parte II	111
IV. <i>Fröken Julie</i> - A Menina Júlia.....	112
1. Impacto da peça no Mundo	112
2. <i>Fröken Julie</i> : A História de um texto.....	123
3. As edições.....	130
4. A dramaturgia strindberguiana em <i>Fröken Julie</i>	132
V. Períodos de recepção em Portugal.....	146
1. A recepção de <i>Fröken Julie</i> durante o período do Estado Novo	146
1.1. Produção teatral para uma arte nacional.....	162
1.2. A acção da censura em Strindberg.....	167
2. A recepção de <i>Fröken Julie</i> após a Revolução de Abril	170
2.1. Sobre as companhias/grupos de teatro que encenaram <i>A Menina Júlia</i>	181
2.1.1. Grupo Teatro Hoje, <i>Miss Julie</i> (1979).....	186
2.1.2. Teatro Estúdio de Arte Realista/TEAR, <i>A Menina Júlia</i> (Março de 1980).....	187
2.1.3. Teatro da Cantina Velha, <i>Menina Júlia</i> (1980).....	188
2.1.4. Centro Cultural de Évora — Escola de Formação Teatral, <i>A Menina Júlia</i> (1983)	191

2.1.5. CENA — Companhia de Teatro de Braga, A Menina Júlia (1985).....	193
2.1.6. Companhia de Teatro de Almada / Grupo de Campolide, Menina Júlia (1986).....	196
2.1.7. Casa Conveniente, A Menina Júlia (1993)	199
2.1.8. G.I.C.C. – Teatro das Beiras, A Menina Júlia (1996)	200
2.1.9. Companhia Teatral do Chiado, A Menina Júlia... (1999).....	201
2.1.10. Teatro de Portalegre – Teatro d’O Semeador, Júlia (2003).....	203
VI. Comparação de textos	205
1. O título da obra: <i>Fröken Julie</i>	206
2. Os personagens	207
3. <i>Midsommarafton</i> : Noite de S. João.....	208
4. Estrangeirismos.....	209
5. <i>Josef</i> : o Casto José	212
6. Pantomina e Ballet	214
7. Músicas.....	220
8. Excertos textuais	223
8.1. <i>Fröken Julie</i> : as duas versões de Strindberg.....	223
8.2. Luta de sexos.....	227
Considerações finais	239
Bibliografia	243

Agradecimentos

A elaboração deste trabalho não seria possível sem o apoio de algumas pessoas e instituições a quem quero e devo agradecer publicamente.

O meu reconhecimento dirige-se de forma muito especial ao Nuno e também à minha irmã pela paciência e pelo carinho com que me acompanharam na consecução desta tarefa, incentivando-me a cada instante. Dirige-se igualmente aos meus pais e irmão pelo apoio prestrado.

Agradeço a todos os colegas e amigos que me encorajaram na realização deste estudo, em especial à Glória e à Paula pela amizade e motivação constantes.

A todos os que acreditaram que eu conseguia chegar ao termo desta investigação e que, mesmo através de *pequenos nada*s, sempre me estimularam dirijo a expressão da minha mais profunda gratidão.

Agradeço ainda a todos os encenadores e tradutores pela ajuda e pelo interesse devotado a este trabalho, pois sem a sua preciosa ajuda não teria sido possível levar a bom termo este trabalho. A Luís Varela, Rui Sena, Rita Lello, Gastão Cruz, Luís Francisco Rebello, Fernando Midões e Luís Miguel Cintra o meu sincero obrigada. Agradeço ainda às funcionárias da Biblioteca do Teatro D. Maria II pela disponibilidade e manifesta boa vontade na busca de obras esquecidas.

Devo, contudo, os meus maiores agradecimentos à Professora Doutora Christine Zurbach, verdadeira orientadora, que, sempre com o maior interesse e disponibilidade, me acompanhou ao longo deste trabalho, em todos os aspectos apaixonante, e de quem sou reconhecidamente devedora.

Agradeço igualmente ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas por me ter ajudado, juntamente com a orientadora da dissertação, a perscrutar mais intensamente no universo strindberguiano e por me ter facultado material preciosíssimo para esta investigação.

A todos, muito obrigada.

Siglas e abreviaturas das notas.

Obras de Strindberg:

Amor Maternal — 1977, *A Viagem de Pedro O Afortunado, Menina Júlia, Amor Maternal*, (trad. Mário Correia Dias), Lisboa, Círculo dos Amigos do Livro.

Catequese — 2003, *Breve catequese para a classe oprimida*, (trad. Alexandre Pastor), Lisboa, Ulmeiro.

Credores (1962) — 1962, *Credores* (trad. de Fernando Seabra não publicada).

Credores (1964) — 1964, *Credores*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Ed. Prelo.

Dança (1966) — 1966, *A Dança da Morte*, (trad. Mário Franco de Sousa), Lisboa, Presença.

Dança (1975) — 1975, *A Dança da Morte*, (trad. Ricardo Albery), in Norberto Ávila (ed.), *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio.

Fadren (1963) — 1963, *Fadren, Fröken Julie*, Stockholm, Bokförlaget Aldus/Bonniers.

Folha de Papel — 1961, *Meia Folha de Papel* (trad. Silva Duarte), in *Os Melhores Contos Suecos*, Lisboa, Portugália Editora.

Forte — 1996, *A Mais Forte*, (trad. de Luís Varela, não publicada).

Gente Hemsö — 1972, *Gente de Hemsö*, (trad. César de Frias), Mem-Martins, Publ. Europa-América.

Holandês — 1957, *O Holandês*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Coimbra, Atlântida Editora.

Ilha — 1985, *A Ilha dos Mortos*, (texto português de Osório Mateus), Ciclo Strindberg, Lisboa, Teatro da Cornucópia, Nov..

Inferno — 1988, *Inferno*, (trad. Aníbal Fernandes), Lisboa, Assírio & Alvim.

Julie (1913) — 1913, *Miss Julia*, in *Plays by August Strindberg, Second Series*, (tr. Edwin Björkman), New York.

Julie (1955) — 1955, *Miss Julie: A Tragedy in One Act in Six Plays of Strindberg*, (tr. Elizabeth Sprigge), Garden City.

Julie (1957) — 1957, *Mademoiselle Julie*, (trad. Boris Vian), Paris, L'Arche.

Julie (1958) — 1958, *Miss Julia: A Naturalistic Play, in Three Plays* by August Strindberg, (tr. Peter Watts), Harmondsworth.

Julie (1960) — (1960), *A Menina Júlia*, (trad. Redondo Júnior não publicada).

Julie (1963) — 1963, *Fadren, Fröken Julie*, Stockholm, Bokförlaget Aldus/Bonniers.

Julie (1963II) — 1963, *Tempestade, A Casa Queimada, A Menina Júlia*, (trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões), Lisboa, Presença.

Julie (1964) — 1964, *The Plays of Strindberg*, Volume I, (transl. Michael Meyer), New York, Modern Library

Julie (1977) — 1977, *A Viagem de Pedro O Afortunado, Menina Júlia, Amor Maternal*, (trad. Mário Correia Dias), Lisboa, Círculo dos Amigos do Livro.

Julie (1979) — 1979, *Miss Julie*, (Trad. Helena Domingos), vol. Subsidiado pela Embaixada da Suécia e S.E.C., Grupo de Teatro Hoje, Nov..

Julie (1980) — 1980, *Menina Júlia*, (trad. J. A. Osório Mateus), Lisboa, A Regra do Jogo.

Julie (1983) — 1983, *A Menina Júlia* (Adaptação de Luís Varela a partir da tradução de Ana Maria Patacho e Fernando Midões, com o apoio literário de Gonçalo Vilas-Boas, trad. não publicada).

Julie (1990) — 1990, *Mademoiselle Julie*, (version française de L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Macasdar, N. Rudnitzky, M. Schambacher), Paris, Actes Sud-Papiers.

Julie (1992) — 1992, *Miss Julie*, (trad. Edwin Björkman – republication of 1913's *Miss Julie*), New York, Dover Thrift Editions.

Julie (1992 II) — 1992, *Miss Julie*, (tr. Helen Cooper), Methuen Drama.

Julie (1996) — 1999, *A menina Júlia*, (trad. Rui Sena, não publicada).

Julie (1998) — 1998, *Miss Julie and other plays*, (trad. Michael Robinson), Oxford, Oxford University Press.

Julie (1999) — 1999, *A menina Júlia Uma tragédia naturalista*, (trad. Rita Lello, não publicada).

O Homem — 1937, *O Homem que ganhava o pão*, (trad. Alcoleu Trigais), Lisboa, Tipografia Gonçalves.

Pária — *O Pária*, (trad. Luiz Francisco Rebello, trad. não publicada realizada para o Teatro Moderno de Lisboa).

Pária (1963) — 1963, *O Pária*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Ed. Tempo.

- Pária (1996)** — 1996, *Pária*, (trad. Luís Varela não publicada).
- Páscoa** — 1985, *Páscoa*, (trad. Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Nov..
- Pedro (1906)** — 1906, *A Viagem de Pedro o Afortunado*, (trad. António Feijó), Porto, Livraria Clássica A. M. Teixeira e C.^a.
- Pedro (1977)** — 1977, *A Viagem de Pedro o Afortunado, A Menina Júlia, Amor Maternal*, (trad. revista por M. Correia), Lisboa, Edição Amigos do Livro.
- Pedro (2000)** — 2000, *A Viagem de Pedro o Afortunado*, (trad. de Fernanda Lapa não publicada).
- Pelicano** — 1993, *O Pelicano*, (trad. Gastão Cruz), Lisboa, Relógio d'Água.
- Pièces** — 1927, *Cinq pièces en un acte*, Paris, Librairie Stock.
- The Plays** — 1964, *The Plays of Strindberg*, Volume I, (transl. Michael Meyer), New York, Modern Library.
- Sonho (1978)** — 1978, *O Sonho*, (trad. João da Fonseca Amaral), Lisboa, Estampa.
- Sonho (1998)** — 1998, *Um Sonho*, (trad. Cristina Reis, Miguel Cintra e Melanie Mederlind), Lisboa, Teatro da Cornucópia.
- TC (1982)** — 1982, *Théâtre Complet*, Vol. 2, Paris, Ed. L'Arche.
- TC (1983)** — 1983, *Théâtre Complet*, Vol. 3, Paris, Ed. L'Arche.
- TC (1984)** — 1984, *Théâtre Complet*, Vol. 4, Paris, Ed. L'Arche.
- TC (1986)** — 1986, *Théâtre Complet*, Vol. 5, Paris, Ed. L'Arche.
- TC (1986 II)** — 1986, *Théâtre Complet*, Vol. 6, Paris, Ed. L'Arche.
- TE** — 1982, *Teatro Escogido*, (trad. Francisco J. Uriz), Madrid, Alianza Editorial.
- Tres Obres** — 1983, *Tres obres en un acte*, (trad. Hillevi Melgren i Josep Palan i Fabre), Barcelona, Ediciones 62.

Introdução

1. Um estudo sobre tradução indirecta e a recepção da obra de August Strindberg em Portugal.

Strindberg é um desses solitários reais cuja obra se cumpre contra o próprio destino. No limiar de um tempo em que tudo se mistura na confusão das ideologias, é o guarda e a testemunha da revolta individual. A grande aventura do espírito perpetua-se nele como em todo o grande artista. Ajuda-nos a recordar — e a manter — esta loucura criativa que constitui a honra do homem. Ele é um daqueles que me fazem pensar às vezes (nas horas loucas da esperança) que serão os artistas que salvarão o mundo ou saberão aquilo que nele merece ser salvo.

Albert Camus

O presente estudo, intitulado *Tradução Indirecta: Sintoma das relações entre literaturas — O caso da recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*, surge no âmbito do Curso de Mestrado em Literatura e Poética Comparadas, desenvolvendo-se no campo específico dos Estudos de Tradução. Em traços gerais, a questão central que orienta este trabalho pode definir-se da seguinte forma: tentar compreender qual é o papel da tradução indirecta no processo de recepção da obra dramática de August Strindberg em Portugal, contribuindo assim para um melhor conhecimento das relações existentes entre as literaturas portuguesa, sueca, e intermediárias, através do estudo de um caso específico. Será analisada, com particular enfoque, a peça *Fröken Julie*, de modo a podermos ilustrar o processo utilizado pelos tradutores e encenadores para o seu acolhimento junto do público, bem como a leitura/interpretação que dela foi feita pela dramaturgia e pela crítica portuguesas.

As motivações que presidiram à escolha desta temática foram de diversa ordem. Se, por um lado, se tratou de corresponder ao gosto que nutrimos pelo autor em questão, por outro lado, o interesse pela recepção da obra de August Strindberg resultou do facto deste constituir um caso paradigmático do uso da tradução indirecta, no processo de importação de textos, permitindo-nos estudar as relações existentes entre literaturas: a de origem, a intermediária e a de chegada.

Ainda que os estudos de recepção de determinado autor sejam um campo sobejamente conhecido nos estudos germanísticos¹, também na Universidade de Évora têm vindo a ser levados a cabo estudos de recepção de autores, mas agora na área própria dos estudos de tradução², os quais vêm a garantindo a sua autonomia dentro da pesquisa em literatura, bem como uma metodologia característica³.

Investigar e escrever sobre a recepção de August Strindberg em Portugal implica estudar o processo através do qual este dramaturgo foi importado, isto é, o fenómeno de tradução indirecta, e supõe que nos debrucemos sobre um período de tempo relativamente extenso da história do teatro português, das mudanças no campo artístico e cultural e, indiscutivelmente, na história das ideias e mentalidades do povo português.

A recepção da obra do autor será analisada de forma cronológica ao longo da História do século XX português. Através da observação dos períodos de entrada das suas obras foi possível verificar que existe um lapso considerável de tempo entre a primeira encenação de *O Pae*, em 1903, ou da primeira publicação de *A Viagem de Pedro O Afortunado* (que por razões muito específicas se trata de um exemplo de tradução directa),

¹ Destaquem-se os estudos levados a cabo por Maria Gouveia Delille, seus coadjuvantes e orientandas: Maria Gouveia Delille, 1984, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda; Maria Gouveia Delille e Maria Teresa Delgado Mingocho, 1980, *A Recepção do Teatro de Schiller em Portugal I — o Drama Die Räuber*, Coimbra, Universidade de Coimbra; M^a Esmeralda Castendo, Ana M^a Ramalheira, M^a Teresa Cortez, M^a Cristina Carrington, 1991, *Do pobre B. B. em Portugal. Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante; M^a Antónia Hörster, 2001, *Para uma História da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

² Cf. Marília Martins, 2003, *A recepção do teatro de Molière em Portugal após 1974*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; Paula Seixas, 2003, *Saying is inventing*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; Noémia Pires, 2004, *A Tradução do teatro de Goldoni no século XVIII em Portugal*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; António Conde, 2004, *A recepção portuguesa do teatro de Heiner Muller*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; e, agora, o presente estudo.

³ Os comparatistas franceses vinham já tecendo reflexões face à necessidade de um conhecimento aprofundado do fenómeno da tradução. Para melhor explicitar, tomemos como exemplo uma análise desenvolvida por Yves Chevrel onde a tradução é mencionada como sendo uma parte constituinte dos estudos de recepção. Chevrel irá referir-se ao fenómeno da tradução num sub-ponto, concluindo que «*les textes sur la réception desquels travaille le comparatiste sont le plus souvent, des textes traduits*». Mais adiante, remeter-nos-á para a irrevogável importância da tradução para compreender o fenómeno da entrada de textos estrangeiros dentro de um sistema literário nacional: «*publier une traduction est un acte littéraire et social, qui ne va pas de soi, et donc les motivations peuvent être nombreuses; se la procurer pour la lire est également un acte social aux motivations complexes. Il en résulte que s'il est tout à fait licite, et indispensable, d'étudier une traduction pour elle-même, c'est-à-dire en tant que reproduction d'un original, il est non moins important de la replacer dans son contexte, c'est-à-dire, entre autres, dans la représentation de l'étranger qui a cours a ce moment.*». Deste modo, o comparatista francês levantava já questões pertinentes face aos estudos de tradução, sublinhado a necessidade destes serem desenvolvidos: «*L'historiographie de la littérature française paraît présenter une lacune: nous n'avons pas d'étude d'ensemble portant sur l'histoire des textes traduits en français. Nous n'avons, certes, des jalons pour l'histoire des traductions, qu'il s'agisse de survols d'ensemble ou d'études des cas particuliers; on constate même une recrudescence de travaux dans ce dernier domaine.*», Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.), 1989, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 194-195 e 58.

em 1906, e as seguintes representações das suas peças, já durante a década de 60, bem como as edições de novas obras, durante os anos 30.

Havendo um novo interregno nas representações teatrais, em quase toda a década de 70, Strindberg volta a subir ao palco a partir da década de 80 e até aos finais de 90, momento em que se dá realmente uma viragem na representação das suas obras nos palcos portugueses, assistindo-se a uma amostra significativa de encenações.

Para nós, não só nos interessa compreender porque é que o lapso de tempo entre umas e outras encenações é tão acentuado, como também analisar o trabalho e a atitude dos tradutores ao longo do período observado.

E, se por um lado, consideramos pertinente reflectir sobre o fenómeno da importação específica para a arte do palco, não pudemos deixar de observar outros canais, igualmente importantes, responsáveis pela recepção do autor. Assim, incluímos no nosso estudo o papel das editoras na divulgação das obras strindberguianas, uma vez que o texto dramático pode ter o propósito único da leitura, e procurámos saber quais as ligações existentes entre as publicações de obras dramáticas e as encenações que foram feitas nesse ano, ou durante os anos imediatamente predecessores ou posteriores. Porque as editoras não publicaram somente a obra dramática do autor, incluímos na nossa análise as obras narrativas que se encontravam, ou ainda encontram disponíveis no mercado editorial.

Tendo sido um verdadeiro precursor do Teatro Moderno⁴, procurámos observar como é que este dramaturgo interessou ao meio académico e intelectual: pretendemos identificar os estudos que foram realizados no nosso país sobre o escritor e que géneros de referências surgiram sobre ele nos jornais e nas revistas literárias. Com estes objectivos específicos, incluímos no nosso *corpus* de análise alguns artigos de jornais e de revistas literárias que contêm informações sobre o autor e a sua produção artística, ao invés da

⁴ Referia Eugene O'Neill que «*Strindberg foi o precursor de toda a modernidade no nosso teatro actual.*», Norberto Ávila, 1975, *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio, p. 7. Foi ainda considerado o verdadeiro criador do drama psicológico moderno — a quem se atribuem as expressões «*luta de cérebros*», ou «*luta de sexos*» — e o verdadeiro pioneiro das peças em um acto: «*Strindberg's importance for the development of modern drama is so fundamental that we may safely assume that very few dramatists yesterday or today have been unaffected by him. When Robert Brustein for example calls him the greatest innovator in the modern theatre his is not making a very remarkable statement, many would agree with that. Brustein's predecessor at the Yale drama school John Gassner has said something to the same effect. "No list of plays can tell us what it is we attribute to Strindberg that makes him specifically an influence rather than simply a distinguished dramatist. Perhaps it is enough to say that he is the recognized master of modern psychological drama and that noone writing this type of play could possibly escape indebtedness to Strindberg. Since the term psychological drama implies an important species of realistic drama the debt becomes even more apparent. [...] But apart from this, Strindberg is the pioneer of the serious one-act drama, in fact that is not widely recognized yet I think.*», Egil Törnqvist, 1990, «Strindberg and O'Neill and their Impact on the Dramatists of today», in, Claes Englund, Gunnel Bergström (Ed.), 1990, *Strindberg, O'Neill and the Modern Theatre*, Stockholm, entré/Riksteatern, pp. 16-17.

habitual crítica de espectáculos, que também foi considerada neste estudo, mas com outro propósito.

Optámos ainda por dividir este estudo em duas partes distintas: uma de carácter mais geral e outra de carácter mais específico — um estudo de caso.

A primeira parte da dissertação pretende dar-nos uma visão geral da recepção da obra de Strindberg, que se processou recorrendo, sobretudo, ao uso da tradução indirecta. Dizemos *sobretudo* porque teremos que referir três casos em que se recorreu à tradução directa, o que nos abre as portas para questionar, além do habitual perfil do tradutor (saber quem traduziu, a sua formação, qual a relação com a língua sueca), o estatuto da tradução directa e da indirecta no campo da tradução em geral.

Esta primeira parte do estudo permite simultaneamente discorrer sobre a ligação existente entre duas *pequenas literaturas e línguas*⁵ e uma terceira: a intermediária. Ao sabermos que se optou pelo recurso a um segundo texto torna-se pertinente, para nós, avaliar o porquê da escolha daquela língua intermediária em particular e qual é o valor desta dentro do nosso sistema cultural.

Se num primeiro momento reparamos que os tradutores portugueses optaram pelas traduções francesas, teremos que nos questionar sobre o seu significado, as suas implicações: ao admitirmos que foi em França, nomeadamente em Paris —*ville-littérature*⁶ —, que o autor foi vastamente traduzido e representado nos palcos, então encontraremos aí uma possível explicação para o avultado número de traduções existentes naquela língua; por outro lado, não podemos deixar de referir o inquestionável peso da cultura francesa dentro do nosso país, que vai desde os nossos padrões de comportamento ao próprio sistema político.

No entanto, a partir da década de 80 e 90, começamos a assistir a uma entrada triunfal da língua inglesa no nosso país⁷. Poderemos encontrar, então, algum lugar comum

⁵ Termos utilizados por Pascale Casanova: «*Les petites littératures*», Pascale Casanova, 1999, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, p.241.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 42. Num outro artigo, mais recente, a autora refere que «*C'est à travers la centralité de Paris notamment [...] que l'universel littéraire s'accomplit et qu'on parvient a cet oubli paradoxal des conditions historiques du processus d'universalisation qui est la condition d'un véritable universel.*», *ibidem*, 2002, «La production de l'Universel Littéraire: Le «Grand Tour» D'Ibsen en Europe», Eveline Pinto (dir.), *Penser L'Art et la Culture avec les Sciences Sociales En L'Honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, p.80.

⁷ A título exemplificativo, no sistema de ensino português, a Língua Francesa era a mais falada e estudada pelos nossos alunos. Porém, notamos que foi precisamente a partir dos anos 80 que o ensino da Língua Inglesa, desde o 5º ano de escolaridade, se começou a tornar verdadeiramente significativo. A partir dos anos 90 começa a haver um leque mais variado de línguas nas Escolas Básicas, passando a incluir nos *Curricula* escolares a oportunidade de escolha entre o Francês, o Inglês, o Alemão e o Espanhol.

entre a nova abertura linguística, projectada no nosso país e nas nossas vidas, e a escolha de outros textos intermediários por parte dos tradutores?

Ainda, nesta primeira parte, ser-nos-á permitido retirar algumas conclusões sobre a trajectória que o teatro nacional percorreu, ao longo do século XX, e sobre a forma como Strindberg foi acolhido e recebido ao longo desse percurso.

Na segunda parte deste estudo, decidimos apresentar um estudo de caso: a recepção de *A Menina Júlia* em Portugal, antes e após a queda do Estado Novo. A razão da escolha desta peça em particular prendeu-se com variadas razões:

- a) *Fröken Julie* — no original sueco — é certamente a obra mais paradigmática de August Strindberg. Foi sobre ela que o dramaturgo escreveu um *quase* tratado sobre o teatro naturalista, no famoso *Prefácio* da obra.
- b) Foi sobre esta obra que, no mundo, se fizeram as mais variadas apresentações e transposições: teatro, cinema, rádio, televisão, ballet e, inclusivamente, ópera.
- c) Em Portugal, *Fröken Julie* foi a peça mais representada de Strindberg.
- d) Para a sua tradução, recorreu-se sempre ao uso da tradução indirecta, processo que nos interessa especificamente. Neste ponto, importa avaliar o comportamento dos tradutores face aos textos, as suas escolhas e as suas estratégias, por isso, faremos uma comparação de excertos de algumas traduções que foram feitas exclusivamente para o palco.
- e) Dela se fizeram representações antes e depois da Revolução de Abril, o que significa, para nós, poder traçar um retrato do estado do teatro português e da criação artística, desde os anos do Estado Novo até à actualidade. Desta feita, poderemos concluir sobre as mudanças no xadrez teatral português e como é que esta peça, em particular, se articulou com as transformações ocorridas. A apresentação única de *A Menina Júlia*, antes da Revolução de 1974, possibilita o confronto da acção da censura de textos e de espectáculos entre ela e *Credores*, levado à boca de cena, dois anos mais tarde, em 1962, pelo TEP. Que estratégias foram pois utilizadas por Redondo Junior para *aligeirar*

a linguagem do texto e a leitura implícita à poética da obra, isto é, a «luta de cérebros», a «luta de sexos» e a «luta de classes»?

- f) Como reagiu a crítica e o público, à encenação desta peça, é outro ponto que aproveitamos para discutir neste estudo.

A resposta às questões que foram sendo aqui sucessivamente apresentadas pretende dar corpo à resolução da problemática inicial do nosso trabalho: como é que a tradução indirecta interage com a recepção da obra do autor possibilitando a relação entre literaturas, línguas e culturas distantes; qual é o seu estatuto no próprio seio da tradução; e como é que ela é entendida pelos intervenientes desse processo.

Como este estudo dependeu fundamentalmente do levantamento do trabalho levado a cabo pelas companhias, pelos encenadores e tradutores, nem sempre nos foi possível o devido contacto com alguns deles, apesar das inúmeras tentativas: se por um lado, esta impossibilidade foi resultado do facto de determinados tradutores já terem falecido, por outro ela resultou da constante falta de disponibilidade de alguns para atender ao nosso estudo.

2. Opções metodológicas

I believe translation history will eventually have to become something else, something wider, and not necessarily part of a revitalized comparative literature (there are more things in the world than literature) nor a facet of cultural studies (a concept that remains in dire need of definition).

Anthony Pym, *Method in Translation History*

Para a presente investigação recorreremos a diferentes métodos de análise. Foram essencialmente quatro as abordagens metodológicas escolhidas para o estudo do nosso *corpus* que se tentaram articular ao longo deste trabalho: de natureza polissistémica, descritiva, histórica e comparativa.

Referimos atrás que a nossa questão primária se prende com a análise do acto de traduzir indirectamente e com as relações que daí se estabelecem entre literaturas. Porém, não podemos deixar de considerar todas as questões secundárias que giram em torno desta, ou que dela resultam directa e indirectamente.

Por exemplo, dentro do espaço próprio da tradução defrontar-nos-emos com variados vocábulos que pretensamente são atribuídos à mesma tarefa: tais são os casos de *adaptação*, *versão* e *texto português de*⁸, os quais, por sua vez, pertencem simultaneamente ao um campo linguístico e semântico. Nem sempre uniforme na designação atribuída ao trabalho efectuado pelo tradutor, devemos-nos questionar sobre as circunstâncias em que aparecem tais denominações. Estaremos perante a clara assumpção do tradutor, diante da comunidade leitora ou espectadora, da manipulação do texto? O que é que leva o tradutor a optar por estes termos?

Faz todo o sentido apontar a hipótese de que, em diversos casos, o medo do desconhecido em relação à cultura de partida leve a que os tradutores/adaptadores recriem o texto estrangeiro mudando a natureza dos personagens, por um lado, e aumentando ou diminuindo cenas por outro, concebendo, desta feita, uma estrutura do género dramático semelhante à do país de chegada. Esta manipulação será depois recebida pelo público. No entanto, para um público mais atento e criterioso importa saber até que ponto a tradução deixa de ser uma tradução para se tornar numa criação do próprio tradutor, ou em que

⁸ No estudo por nós proposto, veremos que os tradutores não são unânimes em relação à utilização do termo que designa o seu trabalho. Devemos entendê-lo de forma intencional? Quando Osório Mateus designa a sua tradução de *texto português* ou Rita Lello chama ao seu texto *versão*, estamos perante o mesmo fenómeno?

medida, traduzindo por via de diversos textos intermediários, o responsável pela difícil operação «*presents the original author in a true light*»⁹.

Outras questões giram em torno do facto deste autor ser importado essencialmente para palco, permitindo-nos relacionar a tradução das suas peças com a linguagem cénica e as estéticas teatrais que o acompanham. Quando se trata de uma tradução intencionalmente feita para ser publicada e lida será pertinente observar como é que ela se articula com a literatura nacional e com a literatura estrangeira importada.

O que pretendemos sublinhar com esta nova enunciação de perguntas é, no fundo, legitimar a escolha de uma análise *polissistémica*, postulada por Itamar Even-Zohar¹⁰ e pelos seus seguidores. Por exemplo, José Lambert crê que «*l'analyse des "fautes" de traduction, l'analyse de catégories linguistiques ou socioculturelles est donc sacrifiée aux objectifs historico littéraires. L'étude de traducteurs et de traductions individuels peut toujours trouver une place essentielle, dans la mesure ou elle est rattachée à des questions plus générales, ou dans la mesure où elle mène vers des enquêtes en série*»¹¹.

A saber ainda que algumas das traduções portuguesas das obras de Strindberg são assinadas por escritores/dramaturgos conhecidos¹² o que possibilita igualmente a definição de uma hierarquia no seio dos tradutores e das suas traduções. Este facto poderá pressupor eventuais transferências entre as obras dos tradutores e do dramaturgo sueco, ou inclusivamente reorientar o gosto/criação literário[a]/teatral em si.

Creemos, pelas razões apresentadas, que este método de análise, determinado pela Escola de Telavive e pela Universidade de Lovaina, é pois adequado à investigação que nos propomos levar a cabo, já que abordamos «*as traduções em termos de relações entre sistemas de comunicação que utilizam línguas diferentes (códigos diferentes); aceitamos que a natureza exacta dessas relações não pode ser definida a priori; que ela depende, precisamente, das relações entre os sistemas em contacto; que depende acima de tudo da posição que o tradutor ocupa no sistema de chegada (ele pode simular a tradução) e da*

⁹ Eivor Martinus, 1996, «Translating Scandinavian Drama», in David Johnston (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press, Stages of Translation, p. 113.

¹⁰ No seu livro sobre metodologia utilizada nos estudos de tradução, Anthony Pym refere que «*In talking about "polysystems, Even-Zohar underlines the fact that the systems he deals with are not homogeneous entities but are always plural and open, in the sense that they are systems of systems, and systems within systems. Since this view of systems is nowadays generally agreed upon, we might drop the term "polysystem", recognizing that all systems can be plural and open.*», Anthony Pym, 1998, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome, p. 116.

¹¹ José Lambert, *Comité de traduction*, ICLA, Bulletin, V, 2, [s.d].

¹² Refiro, a título de exemplo, as traduções feitas por Luís Francisco Rebello, conhecido dramaturgo português, e a tradução feita directamente a partir do original sueco por António Feijó, poeta que ocupa um lugar muito especial dentro dos parnasianos portugueses.

*tolerância do meio para com ele; que resulta sempre de uma combinação entre as convenções estrangeiras e as convenções autóctones, ao ponto de parecer artificial aos olhos dos leitores-receptores.»*¹³.

Para além de uma abordagem de transferências entre sistemas, considerámos também uma análise de teor descritivo para apresentar sumariamente as obras publicadas e as peças encenadas do autor no nosso país. Esta apresentação permitir-nos-á discorrer sobre o modo de apresentação do dramaturgo ao público e sobre a representatividade das suas obras no mercado editorial e teatral.

No seguimento do método proposto por Pascale Casanova, foram feitos também um enquadramento e uma interpretação históricos, já que estes nos possibilitam a compreensão da consagração ou não de um autor em determinados países, através da observação da conjuntura política, social, económica e cultural daquele momento¹⁴. Casanova estudou em profundidade a recepção de Henrik Ibsen em países europeus como a França, Inglaterra e Irlanda, o que nos foi particularmente útil para compreendermos como é que uma *pequena literatura*, como o são os casos da norueguesa e da sueca, puderam ver autores nacionais consagrados a nível europeu e mundial¹⁵.

No caso da recepção da obra de Strindberg em Portugal, este género de análise torna-se particularmente útil já que ao longo do período temporal do nosso estudo avaliamos dois momentos políticos e sociais totalmente distintos para Portugal, que podem determinar — e determinaram — condições diferentes para entrada do seu teatro no nosso país. É conveniente salientar que estas circunstâncias nem sempre se mostraram favoráveis para que o tipo de teatro que se fazia no resto da Europa fosse desenvolvido em Portugal, nomeadamente antes da Revolução de Abril. A partir desta data, a abertura a novas

¹³ José Lambert, «A Tradução», in Marc Angenot et al., *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p.191.

¹⁴ Para Casanova, «*la circulation internationale des textes littéraires et les processus de consécration s'effectuent à travers des mécanismes historiques très complexes, des déformations, des appropriations, des annexations* [repare-se a este propósito que Strindberg foi num primeiro momento de recepção anexado a uma estética ultrapassada do naturalismo, característico da década de 60 e passou, depois, a ser anexado a um teatro de vanguarda a partir da década de 80], *des luttes propres à tel ou tel champ littéraire, et qu'il est par conséquent impossible d'évoquer l'importation d'un texte, sa traduction, ses mises en scène (dans les cas d'une oeuvre théâtrale) et les différentes étapes du processus de son universalisation, sans prendre en compte la structure de rapports de force qui régit la totalité du champ littéraire mondial.*», Pascale Casanova, 2002, «La production de l'Universel Littéraire: Le «Grand Tour» D'Ibsen en Europe», Eveline Pinto (dir.), *Penser L'Art et la Culture avec les Sciences Sociales En L'Honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, p.64.

¹⁵ A autora questiona «*comment Ibsen, créateur venu d'un tout petit pays d'Europe, la Norvège, et qui écrivait dans une langue nouvellement «nationalisée»* [reporta-se ao facto, de o país ter conseguido a sua independência já tardiamente, nos finais do século XIX, procurando formar os seus próprios padrões linguísticos e culturais] *et quasi inconnue sur le marché littéraire* [tal como acontece com o sueco], *a-t-il pu devenir en quelques années le dramaturge le plus unanimement et universellement reconnu de son temps, comment ses textes ont-ils circulé, par quelles voies ont-ils été consacrés? En fait, l'universalisation n'advient pas par l'opération d'un Saint-Esprit littéraire.*», *ibidem*, p.64.

correntes estéticas teatrais permitiu que fossem feitas leituras mais arrojadas e desinibidas da obra do autor.

Segundo Casanova, são os introdutores do autor que contribuem de forma decisiva para a sua consagração num país. E consoante for feita a sua recepção por parte destes intervenientes, assim ela irá perecer ou não no país de chegada. Podemos dizer que, em França, Strindberg foi consagrado nos teatros de Lugné-Poe e Antoine, através de Georges Loiseau. Na Alemanha, foi Emil Schering o seu inigualável promotor. Em Portugal, coube aos encenadores e aos admiradores — por exemplo João da Silva Duarte — a consagração do escritor sueco.

Este método de abordagem, tal como o polissistémico, ajuda-nos ainda a não encarar o fenómeno de tradução e de transposições para palco ou televisão¹⁶ das obras strindberguianas como uma mera transferência linguística. Antes de mais, refere a autora, estão em jogo transferências culturais que impõem, «*le passage d'un champ national dans un autre, les intérêts spécifiques des découvreurs, l'existence d'une critique ouverte à l'innovation artistique et suffisamment cosmopolite pour accepter des productions étrangères: des artistes subversifs et marginaux dans leur propre champ national se servant de l'étranger pour entrer dans un jeu qui leur est fermé et s'imposer en promouvant d'autres «valeurs» littéraires.*»¹⁷.

Voltando à questão da consagração de Strindberg por introdutores franceses e pela capital cultural de então, que é Paris¹⁸, ela interessa-nos sobretudo porque se relaciona directamente com a valorização da língua francesa dentro do nosso país, dos textos intermediários e dos tradutores franceses, como é disso reflexo o constante recurso à tradução de *Fröken Julie* efectuada por Boris Vian.

Finalmente, para a última parte deste estudo optou-se pela inclusão do método comparativo, uma vez que vamos confrontar diferentes traduções da mesma língua. Anthony Pym refere que a fraqueza deste método é o de cair na tentação de analisar somente pormenores linguísticos e peculiaridades culturais, quando se pode ir mais

¹⁶ Referimo-nos à encenação que Jorge Listopad realizou para a televisão, em 1989, de *A Dança da Morte*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 79. Mencionamos, a este propósito, os trabalhos levados a cabo por Luís Miguel Cintra, Jorge Listopad e Mário Viegas aquando das representações de *Ciclo Strindberg* (entre 1985-86), *A Dança da Morte* (1979) e *A Mais Forte* (1984), respectivamente.

¹⁸ Novamente referente a Ibsen nota: «*l'oeuvre du dramaturge norvégien ne sera considérée comme universelle qu'après avoir été déclarée telle au pôle le plus autonome de l'univers littéraire, c'est-à-dire à Paris.*», *ibidem*, p. 66. O mesmo aconteceu com Strindberg que foi primeiramente consagrado em França e na Alemanha e só depois no seu país.

longe¹⁹. Se por um lado concordamos que é possível fazer uma comparação de excertos textuais tendo em vista a observação das diferentes leituras que foram sendo feitas da obra pelos tradutores, por outro consideramos de grande pertinência discorrer sobre as opções de cada tradutor, o que é que os fez divergir, com que propósito, como é que tentaram ou não aproximar o texto de partida à cultura de chegada.

Assim, entenderemos como é que o tradutor lê a obra sueca através de um ou vários textos intermediários e de que estratégias dispõe para conseguir alcançar os seus objectivos e apresentar um texto de Strindberg.

¹⁹ «*The differences thrown up by this third approach [comparação entre traduções da mesma língua] should have a reasonably direct bearing on translational phenomena, without giving way to lengthy analyses of obligatory linguistic constraints, cultural peculiarities, or anything elase that can be analysed quite easily beyond translation history.*», Anthony Pym, 1998, *op. cit.*, p.107.

PARTE I

I. A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal: a importância da tradução indirecta

From a geographic point of view, there's a long way between Portugal and Scandinavia, the South-West and the ultimate North of Europe, but in fact, many cultural aspects and problems unite our countries, for example the fact that we are all comparatively small countries in the periphery of the great central European Nations of culture: France, Britain, Germany, dominating the literary stage since centuries.

Ingemar Algulin, *Scandinavian fin-de-siècle literature in a European Perspective*

A língua e a cultura suecas nunca estiveram muito próximas das suas congéneres portuguesas. Isto deve-se quer a condicionamentos geográficos, quer a percursos históricos e influências muito distintas: se os países da Europa Meridional estiveram sob um forte domínio da influência romana que os aproxima linguística e culturalmente, os povos nórdicos não sofreram essa romanização²⁰.

Perante esta realidade histórica é natural que a cultura sueca constitua para nós um elemento quase exótico, na medida em que sempre foi praticamente desconhecida. É bem verdade que as relações entre os dois países se começaram a estreitar sobretudo a partir do século XIX²¹, mas a realidade é que nunca houve uma grande abertura para a recepção regular da sua literatura em Portugal. Esta não tradição de importação de literatura sueca prende-se, em primeiro lugar, com a falta de afinidades entre ambas, com o distanciamento geográfico e pelo facto de o domínio da língua ser quase inexistente²², o que pressupõe que se espere que os escritores e os seus livros circulem e

²⁰ Refere Ingemar Algulin que «What differs is that while Portugal belongs to the Latin civilization, Scandinavia is situated as far away from the Mediterranean cradle of culture as possible in Europe, in what the Romans called Ultima Thule, the utmost limits of the world, a barbarous, savage, uncivilized part of the inhabited earth. Since old, this is a part of Europe from where you have to conquer the rest of the continent to get into things.», 1990, «Scandinavian Fin-de-Siècle Literature in a European Perspective», Comunicação proferida em Lisboa e Porto, 24 e 26 de Abril, p.1.

²¹ António Feijó foi cônsul nesse país e em muito contribuiu para que tudo o que dissesse respeito a Portugal fosse traduzido. O próprio Strindberg escreveu um tratado sobre as relações de Portugal e Espanha com a Suécia: *Relações da Suécia com Espanha e Portugal até aos finais do Século Dezasete*.

²² Segundo Pascale Casanova: «Le «choix» de travailler à l'élaboration d'une littérature nationale, ou d'écrire dans une grande langue littéraire, n'est jamais une décision libre et délibérée [...]. Ce modèle permet aussi de reconstituer la chronologie de la formation de chaque espace littéraire puisque, on le montrera, à des variantes et des différences secondaires près que tiennent bien sûr à l'histoire politique, à la situation linguistique et au patrimoine littéraire détenue d'emblée, les grandes étapes de la formation littéraire initiale sont quasi les mêmes pour tous les espaces littéraires constitués tardivement et nés

sejam aclamados primeiro noutra língua mais próxima da nossa, para que assim se possam traduzir.

O primeiro dramaturgo escandinavo a fazer a sua aparição em palcos portugueses foi Henrik Ibsen, em 1897, com *A Casa da Boneca* (1879). A tradução da peça foi feita a partir do texto intermediário francês de Moritz Prozor e foi encenada pela companhia de Lucília Simões, com estreia em Coimbra. Tendo em consideração o atraso cultural do nosso país em relação a países como a França e a Alemanha, a recepção da peça de Ibsen nesta data causou algum estranhamento, ainda para mais se acrescentarmos que a representação se fez primeiro em Portugal do que em Espanha, seguindo de imediato para o Brasil.

Como reagiu o público português a esta obra? Da mesma forma que o público na Noruega, onde muitas senhoras chegavam a desmaiar nas salas de teatro e onde o final da peça chegou mesmo a ser alterado. O público português ficou chocado e quis acreditar que aquele comportamento feminino apenas poderia ser típico das mulheres frias dos países escandinavos. O horror e o repúdio sentidos por *A Casa da Boneca* foram os mesmos que o público português sentiu quando se fez a primeira apresentação de *O Pae* de Strindberg – peça estudada em maior profundidade no capítulo V do nosso trabalho – em 1903, tendo sido imediatamente censurada e retirada do palco.

Ora, destes exemplos concluímos que não se trata só de um mero distanciamento linguístico e geográfico, mas sobretudo cultural. Gonçalo Vilas-Boas refere que este afastamento se deve ao facto dos países nórdicos terem uma expressão linguística de pequena dimensão, havendo assim uma tendência para as grandes culturas sufocarem as pequenas²³. Como refere Pascale Casanova, «*la structure inégale qui organise l'univers littéraire oppose donc les «grands» aux «petits» pays dans des situations à la fois intenables et tragiques.*»²⁴.

Todavia, de entre os nomes do campo artístico sueco que vieram a marcar a imagem deste país em Portugal destacamos os nomes de August Strindberg, Astrid Lindgren (criadora da famosa *Pippi das Meias Altas*) e de Selma Lagerlof (autora do pequeno *Nils Holgersson*), no campo literário. No domínio cinematográfico, destaca-se o nome de Ingmar Bergman, ficando esquecidas as obras de Sjöberg, Zetterling e

d'une revendication nationale.», *idem*, 1999, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 245.

²³ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, 1981, *Literatura Sueca em Portugal*, Porto, Instituto de Estudos Germânicos da FLUP, p. 1.

²⁴ Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 248.

Troell.²⁵ A recepção da literatura sueca em Portugal ficou, em grande parte, a dever-se à consagração de Strindberg a nível internacional. Assim, foi especialmente durante as décadas de 50 e 60 que começaram a surgir traduções regulares de escritores suecos²⁶. Recentemente, a Editora *Asa* tem divulgado alguma da obra de Lars Gustaffson, traduzida directamente do sueco por Ana Diniz²⁷.

No campo teatral, para além do nome de August Strindberg – encarado já como um clássico da Literatura Sueca –, têm sido levados à cena peças de autores contemporâneos, como por exemplo Lars Norén, *A Noite é Mãe do Dia*, no CCB pela Malaposta, em 1998, através de encenadores também suecos, como é o caso de Solveig Nordlung, que depois de ter encenado Norén, mostrou ao público português algumas peças do norueguês Jon Fosse (*Vai Vir Alguém*, em 2000, e *Sonho de Outono*, em 2001), pelos Artistas Unidos²⁸.

Apesar de a tradução directa a partir do sueco começar já a ser uma realidade comum no nosso país – referimo-nos a tradutores como Ana Diniz e Alexandre Pastor –, a verdade é que a tradução indirecta desempenhou sempre um papel fundamental para a recepção dos autores suecos e noruegueses em Portugal, levando os tradutores a servirem-se de textos intermediários ingleses, franceses, alemães, espanhóis e italianos, o que, na opinião de Vilas-Boas, «não deixa de afectar a qualidade dos textos»²⁹. Considerando este facto, teremos também que equacionar que, se assim não fosse,

²⁵ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, p. 1.

²⁶ «A literatura sueca teve uma entrada tardia em Portugal – se exceptuarmos o poemeto de Runeberg, poeta finlandês de expressão sueca, cuja publicação datada de 1865.», Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, p.10. Dos nomes que figuram na lista dos escritores suecos traduzidos para português destacamos, na literatura infanto-juvenil, os casos de Maj-Lis Johansson, Runer Jonsson, Gösta Knutsson, Leif Kristiansson, Dick Stenberg, Astrid Lindgren, Inger Sandberg, Edith Unnerstad, Tove Jansson, Hans Peterson. No que diz respeito à tradução de poesia, narrativa e texto dramático referiremos os nomes do Nobel Selma Lagerlof, seguido de Lars Ahlin, Sivar Arnér, Werner Aspenström, Tage Aurell, Ingmar Bergman, Karin Boye, Stig Dagerman, Gunnar Ekelöf, Margareta Ekström, Lars Forsell, Gösta Friberg, Jan Fridegard, Gustav Fröding, Hjalmar Gullberg, Gunnar Harding, Gustav Hedenvind-Erikson, Verner von Heidenstam, Eyving Johnson, Thorsten Jonson, Sandro Key-Aberg, Pär Lagerkvist, Ingemar Leckins, Oscar Levertin, Erik Lindgren, Ivar Lo-Johansson, Artur Lundkvist, Harry Martinson, Moa Martinson, Gunnar Mattson, Axel Munthe, Jan Myrdal, Göran Palm, Göran Printz-Pahlson, Carl-Fredrik Reuterswärd, Sigfrid Siwertz, Östen Sjöstrand, Maj Sjöwall e Per Wahlöö, Carl Snoilsky, Hjalmar Söderberg, Lasse Söderberg, Göran Sonnevi, Ragnar Thoursie, Tomas Tranströmer, Karl Vennberg, Maria Wine, Per Wästberg, Per Olov Enquist, Carl E. Geierstam, Reider Jönsson, Torgny Lindgren, Maria Scherer. Cf. Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, pp.11-18. Muitas das obras traduzidas destes autores encontram-se publicadas em antologias e jornais, nomeadamente a lírica. As restantes podem encontrar-se há muito esgotadas no mercado editorial, sendo possível a sua leitura apenas em bibliotecas.

²⁷ *A Morte de um Apicultor*, 1992; *A Tarde de um Ladrilhador*, 1994; *História com o Cão*, 1996; *A Amante Columbiana*, 2001.

²⁸ Cf. Jorge Silva Melo, 2002, «Jon Fosse/Solveig Nordlung», *Artistas Unidos*, Revista Semestral, Ano 2, nº2, Setembro de 2002, p.66

²⁹ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, p.1.



Strindberg e os restantes autores levariam longos anos até fazerem a sua estreia no nosso país.

Se encararmos o fenómeno de tradução como uma simples reprodução da mensagem de uma língua para uma outra³⁰, esta será somente uma definição elementar do processo «*subject itself to several possible options: “reproduction” seems to involve much more than mere re-production and “language” does not seem to be a simple matter (do we deal with national languages, or with discourse; with standard, written or oral discourse, with verbal or non-verbal discourse?)*»³¹. Não é nossa intenção formular aqui um conceito de tradução, interessa-nos antes lembrar que por vezes existe uma tentação em reduzir este processo à relação entre o original e o texto traduzido, como se este último se tratasse de uma *belle infidèle*³² do primeiro: «*a tradução sempre foi tendencialmente vista como o parente pobre, uma actividade que exigia pouco talento e criatividade, algo que podia ser levado a cabo por um qualquer escrevinhador treinado para esse fim, com a correspondente remuneração*»³³. E se, segundo Susan Bassnett, a tradução ocupa um lugar marginal face ao original e é o seu *parente pobre*³⁴, a tradução indirecta irá ocupar um lugar duplamente marginal, *paupérrimo* diríamos, uma vez que se trata, chamemos-lhe assim, de uma re-adulteração do original e da tradução directa.

Todavia, o processo de tradução tende cada vez mais a ser visto como um fenómeno de comunicação entre culturas, entre sistemas: «*this means that translation should not been seen as the second component of a static dichotomy, but as a step in a chain of interpretations, being itself subject to interpretations. It also implies that the form/meaning dichotomy becomes superfluous, since the interpretation of any sign (say: a discursive element to be translated) becomes in it-self a full fledged sign.*»³⁵.

³⁰ Cf. José Lambert e Clem Robyns, 2003, *What is translation?*, Comunicação proferida em Leuven, Belgium, p.1.

³¹ *Ibidem*.

³² A expressão *les belles infidèles* foi utilizada por Gilles Ménage, por volta de 1654, assegurando não apenas «*a phonetic similarity between beauty and infidelity in the French language, but a transcultural preoccupation with fidelity in both marriage and translation. As in marriage, so in translation, nothing more than the promise of fidelity guarantees the legitimacy, or in other words the paternity of the offspring.*» in Lori Chamberlain, «Gender metaphors in translation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, p. 94.

³³ Susan Bassnett, 2001, «Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução» (tradução de João Ferreira Duarte), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, p. 289.

³⁴ Designá-la-emos como *parente pobre*, parafraseando Bassnett no artigo atrás mencionado, na medida em que, apesar de estabelecer relações directas com o original, e se tornar sua parente, será sempre pobre face àquele.

³⁵ Lambert, *op.cit.*, p.10.

Partimos pois do pressuposto de que a tradução não se limita a um processo estático de transferência, mas trata-se sim de uma cadeia de várias interpretações possíveis de um texto. Por sua vez, a tradução indirecta irá implicar que não sejam somente os aspectos culturais e linguísticos de um país a serem passíveis de interpretação, mas antes de vários países, já que temos que considerar as transferências já ocorridas nos textos intermediários.

O conceito de tradução indirecta havia já sido definido pelos comparatistas franceses³⁶ como sendo textos «*faites sur une version intermédiaire, [qui] sont particulièrement intéressantes à étudier, car elles mettent en cause la connaissance et l'ignorance où l'on est des langues des minorités, et en valeur le rôle véhiculaire des langues des majorités*»³⁷, e por oposição à tradução directa, que produz textos «*faites directement sur l'original [qui] offrent le plus de garanties, mais ne peuvent pas prétendre rivaliser avec celui-ci.*»³⁸.

O recurso à tradução indirecta, no caso da recepção da obra de Strindberg em Portugal, revela, de facto, uma incapacidade linguística do tradutor para traduzir directamente do sueco. Tal como refere Toury, o estudo deste fenómeno permite-nos levantar uma série de questões para que possamos descobrir aquilo que de que ela é reveladora: «*In translating from what source languages/text-types/periods (etc) is it permitted / prohibited / tolerated / preferred? What are the permitted / prohibited / tolerated / preferred mediating language? Is there a tendency / obligation to mark a translated work as having been mediated, or is this fact ignored / camouflaged / denied? If it is mentioned, is the identity of the mediating language supplied as well?*»³⁹.

Das mais de 50 peças teatrais escritas por Strindberg, 13 delas foram levadas à cena por companhias teatrais portuguesas e, de todas as traduções, versões e adaptações realizadas até hoje quer pelas companhias, quer pelas editoras e jornais, podemos contar com cerca de 35 textos escritos em português. À obra teatral traduzida, teremos ainda que acrescentar mais três contos, *O homem que ganhava o pão*, tradução de A. Victor Machado em 1937, *Meia Folha de Papel*, tradução directa de Silva Duarte, em 1961, e *Leontópolis*, editado pelo *Jornal de Notícias* em 1977; um romance, *Gente de Hemsö*, tradução de César Fias, primeiramente editado pela Portugália em 1966 e depois cedida

³⁶ Cf. Pierre Brunel; Claude Pichois; André-Michel Rousseau, 1983, *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, 3 ed., Paris, Armand Colin.

³⁷ *Ibidem*, p. 46.

³⁸ *Ibidem*, p.43.

³⁹ Cf. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p.130.

a tradução à Europa-América em 1972; uma tradução da obra autobiográfica, *Inferno*, traduzida por Aníbal Fernandes para a Etc em 1978, novamente editada em 1988 pela Assírio & Alvim; e um ensaio, *Breve Catequese para a Classe Oprimida*, editado em 2003, pela Ulmeiro, contando com a tradução feita a partir do sueco por Alexandre Pastor.

Relativamente aos canais responsáveis pela publicação de algumas das obras de Strindberg em Portugal, podemos dizer que foram três as vias encontradas: editoras, jornais e revistas e companhias teatrais. Às editoras, devemos dezassete edições distintas, incluindo já neste número reedições feitas pela mesma editora ou cedência da tradução para outras. Ao todo editaram-se, por este meio, treze obras do autor. Os jornais e revistas fizeram a divulgação de duas obras: o conto *Leontopólis*, já mencionado, e a peça *O Holandês*, tradução de Luiz Francisco Rebello, para a revista *Vértice* em 1957. As companhias teatrais foram responsáveis pela publicação de cinco peças: *Miss Julie*, pelo Teatro da Graça, em 1979 e *Ilha dos Mortos, Páscoa, Pai e A Sonata dos Espectros* pela *Cornucópia*, entre 1985 e 1986.

Comparativamente com a vizinha Espanha, observamos que aí se investiu um pouco mais na tradução das obras strindberguianas. Tal, deve-se a factores como um maior investimento no mercado editorial e da tradução e à capacidade de traduzir directamente do sueco. Quanto a este segundo aspecto, diremos que a actividade dos tradutores se mantém actualmente, destacando-se o trabalho realizado por Francisco J. Uriz. Entre compilações de obras teatrais e antologias⁴⁰ – que abarcam naturalmente mais de uma peça por tomo –, editaram-se em Espanha mais de trinta livros com obras de Strindberg, bem como outras obras relativas ao estudo e exposição da pintura do artista sueco. E porque cada compilação terá mais do que duas ou três traduções das obras do autor, o número de traduções divulgadas ascenderá os quarenta textos editados.

Todavia, é através das traduções e impressões francesas que quer Espanha, quer Portugal recebem num primeiro momento Strindberg. Atendendo ao facto de o dramaturgo ter encontrado em França, nomeadamente em Paris, a sua segunda casa, e de ter escrito também em francês, aí encontraremos perto de noventa obras traduzidas e editadas, entre peças, escritos sobre teatro, narrativas autobiográficas, romances, poesia, ensaios diversos sobre política, religião, ciência e ocultismo. A estes números acrescentar-se-ão todas as novas e constantes traduções que foram e que são elaboradas

⁴⁰ Sob os títulos de *Teatro Escogido*, *Teatro Contemporáneo* ou *Teatro de Cámara*.

especificamente para o palco, sem serem editadas, como de resto também acontece em Portugal e Espanha.

Dividindo-nos entre os *prós* e *contras* da tradução indirecta, a verdade é que, sem ela, Strindberg e todos os outros autores de culturas mais distantes continuariam uma incógnita para nós até aos dias que correm. Poderíamos utilizar as palavras de John Milton para explicar que, por vezes, «a tradução poderia tornar-se mais importante do que o original. As obras de Strindberg e Ibsen foram apresentadas ao mundo não no original norueguês, mas nas respectivas traduções em alemão e francês.»⁴¹.

A escolha de determinado texto intermediário em detrimento de um outro tem que ver com o peso que essa língua tem na cultura de chegada. No fundo, «*les langues sont, comme on le verra, les étendards des peuples dominés. C'est sur elles qu'ils reportent leur aspirations, en elles qu'ils veulent voir l'enjeu des leurs luttes contre un joug étranger.*»⁴².

A supremacia do francês em toda a Europa remonta a duas épocas cruciais: primeiro durante os séculos XII e XIII e depois a partir da segunda metade do século XVII e todo o século XVIII⁴³. A este propósito, Casanova — tal como Hagège — refere que foi principalmente no começo do reinado de Luís XIV, em 1661, que a crença numa língua forte começou a celebrar a sua vitória sobre o latim e consequentemente a difundir-se por toda a Europa⁴⁴: «*Le triomphe du français est si total, en France comme dans le reste de l'Europe, son prestige est devenue si incontestable, que la croyance dans la supériorité de la langue française devient vraie à la fois dans les têtes et dans les faits parce que chacun en partage l'évidence. Les Français ont si bien réussi à croire et à faire croire en cette victoire définitive du français sur le latin et donc, selon les représentations que toutes les élites européennes ont en commun, à l'«autorité» exercée par cette langue, sur le modèle exact de l'hégémonie latine, que, très vite, l'usage du français se répand dans toute l'Europe.*»⁴⁵. E apesar de o domínio económico da Grã-Bretanha e mais tarde dos Estados Unidos ter começado a dar à língua inglesa um lugar de destaque cada vez maior, desde o século XIX⁴⁶, é sobretudo a partir da II Guerra

⁴¹ John Milton, *Tradução teoria e prática*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 196.

⁴² Claude Hagège, 1992, *Le soufflé de la langue Voies et destines des parlers d'Europe*, Paris, Editions Odice Jacobs, p. 13.

⁴³ *Ibidem*, p. 93. Explica o autor que estes dois períodos «s'expliquent assez bien par le concours de causes politiques, militaires, sociales et culturelles qui, comme on l'a vu, servent ordinairement l'illustrations d'une langue au-delà de ses frontières», *ibidem*.

⁴⁴ Cf. Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 99-100.

⁴⁶ Cf. Claude Hagège, *op. cit.*, p. 115.

Mundial que a língua assume o papel que o francês então detinha. Esta é uma das razões porque se tornou indiscutível uma tradição da língua e da cultura francesas dentro do nosso país até há bem pouco tempo.

Outra das justificações plausíveis é a consagração do escritor num dos pólos literários: «*La constitution et la reconnaissance universelle d'une capitale littéraire, c'est-à-dire d'un lieu où convergent à la fois le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraire, résultent des effets réels qui produit et suscite cette croyance. Elle existe donc deux fois: dans les représentation et dans la réalité des effets mesurables qu'elle produit.*»⁴⁷. Paris assumiu indiscutivelmente esse papel, tornando-se a capital do universo literário, uma cidade dotada de um enorme prestígio artístico no mundo. Detém, por isso, um papel determinante para a estrutura literária e para a consagração de autores nacionais e estrangeiros⁴⁸.

Esse poder de consagração ou não consagração foi reforçado e criado pela própria literatura: «*La construction inlassable d'une représentation littéraire de Paris, les innombrables descriptions romanesques et poétiques de Paris au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle, sont parvenues, dans les faits, à rendre manifeste cette «littérarité» de la ville.*»⁴⁹.

E antes de ser consagrado no seu país, Strindberg foi primeiramente reconhecido em países como a França e a Alemanha graças aos seus introdutores: Georges Loiseau, no primeiro caso, Emil Schering, no segundo.

Como é o texto intermediário francês mais utilizado nas traduções portuguesas, interessa agora centrarmo-nos um pouco no papel que Loiseau deteve para que Strindberg se tornasse conhecido em Paris⁵⁰.

Georges Loiseau, nascido em 1864, quinze anos mais novo que Strindberg, cresceu em Paris e interessou-se especialmente pelo estudo da língua alemã. Depois de ter lido *Le voyage de Pierre l'Heureux*, em 1892, pelas mãos do escultor sueco Erik

⁴⁷ Pascale Casanova, *op. cit.*, p.41

⁴⁸ Cf. *ibidem*. A autora adianta ainda, citando Walter Benjamin, que «*Paris est, dans l'ordre social, l'équivalent de ce qu'est le Vésuve dans l'ordre géographique. C'est un massif dangereux et grondant, un foyer de révolution toujours actif. Mais, de même que les pentes du Vésuve sont devenues des vergers paradisiaques grâce aux couches de lave qui les recouvrent, l'art, la vie mondaine, la mode s'épanouissent comme nulle part ailleurs sur la lave des révolutions.*» (Walter Benjamin, 1989, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Éditions du Cerf, p. 108, cit. em Pascale Casanova, *op. cit.*, p.43).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Relativamente a este assunto tomámos em consideração o artigo de Gunnel Engwall, 2000, «Strindberg et son introducteur français.», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, n° 858, Octobre, pp.120-141.

Rothman, durante as suas férias veraneias na floresta de Fontainebleau, Loiseau decide escrever a Strindberg. Nasceria assim uma relação profissional e de amizade entre ambos.

Começou por ser o corrector dos textos que Strindberg escrevia em francês, mas traduzia simultaneamente algumas das suas peças. Como não sabia sueco, as traduções eram feitas a partir do texto intermediário alemão. Por vezes, era o próprio Strindberg quem as traduzia para francês e Loiseau apenas teria que lhes fazer as correcções e os ajustes linguísticos necessários. Tal foi o caso de *Créanciers, Père* e *Le Playdoyer d'un fou*.

Georges Loiseau colaborou também com Antoine, aquando da encenação de *Mademoiselle Julie*, em Janeiro de 1893, no Théâtre Libre, e foi ele quem igualmente estabeleceu os contactos necessários para que *Créanciers* e *Père* subissem à cena no Théâtre de l'Oeuvre de Lugne-Poe, em 1894. Foi ainda o responsável pelas negociações com os editores Paul Ollendorff e Albert Langen. Além disso, fará a recepção crítica do dramaturgo em variados jornais e revistas parisienses, onde foi permitido a Strindberg escrever alguns artigos entre 1894 e 1895. Estes textos, cerca de quinze, serão mais tarde publicados sob o título de *Vivisections*, onde Loiseau voltou a desempenhar o seu papel de corrector.

Dissemos já que Strindberg procurava escrever e autotraduzir-se para francês. Este fenómeno, na opinião de Casanova, prende-se com o facto de o autor pertencer a uma pequena língua europeia, e constitui «*façons de «devenir» littéraires et de sortir de l'invisibilité qui frappe structurellement les écrivains des périphéries de l'Europe ou d'échapper aux normes nationales qui régissent leur espace littéraire.*»⁵¹. Continua escrevendo que as estratégias deste género de escritores «*peuvent donc être décrites comme des sortes d'équations très complexes, à deux, trois ou quatre inconnues, qui prennent en compte à la fois et de façon concomitante la littérarité de leur langue nationale, leur situation politique, leur degré d'engagement dans un combat national, leur volonté de se faire reconnaître dans les centres littéraires, l'ethnocentrisme et la cécité de ces mêmes centres, la nécessité d'être perçu comme «différent», etc.*»⁵².

Tendo em conta todos estes factores, o texto português surge assim, principalmente até à década de oitenta, como resultado de uma tradução indirecta via francesa. E sendo este o produto final de um aproveitamento de uma tradução já feita a

⁵¹ Pascale Casanova, *op. cit.*, p.353.

⁵² *Ibidem*.

partir do texto original para outra língua, mais próxima da nossa, o texto intermediário eleva-se enquanto canal indispensável para a recepção da mensagem, isto é, ele é o único fio condutor entre a língua de chegada (português) e a língua de partida (sueco), evidenciando quer a incapacidade individual do tradutor para realizar o seu trabalho directamente a partir da língua original, quer o estado geral de uma comunidade linguística face a elementos culturais mais distantes. Toury adverte para o facto de o uso do texto intermediário ser indicador de um conjunto de sintomas inter-relacionados⁵³ e que se prendem não só com as questões que levantámos anteriormente mas também com muitas outras. Por exemplo, a necessidade de importar textos estrangeiros poderá revelar uma falta de produção literária dita nacional, como ainda a falta de produção teatral que satisfaça um público expectante por novas correntes estéticas⁵⁴.

O sueco, não é, de todo, uma língua dominada pelos tradutores portugueses de Strindberg, excluem-se apenas os supracitados casos de António Feijó que traduziu *A Viagem de Pedro o Afortunado* (1906), de Silva Duarte, que traduziu *Meia Folha de Papel* (1961), incluída na antologia *Os Melhores Contos Suecos* e da tradução *da Breve Catequese para a Classe Oprimida* (2003), por Alexandre Pastor. Os restantes tradutores utilizaram textos intermediários para elaborar as traduções portuguesas, ou então recorreram ao auxílio de nativos da língua sueca enquanto colaboradores nas traduções, como foi o caso do trabalho realizado por Luís Miguel Cintra, para o *Ciclo Strindberg*, levado à cena pela *Cornucópia*⁵⁵.

As traduções assim produzidas são confrontadas com uma rede complexa de modelos textuais e dramáticos, observáveis nas normas e nas opções representadas nos textos traduzidos oriundos de literaturas intermédias como a francesa, espanhola ou inglesa, neste caso. Pela comparação entre os textos, em primeiro lugar, e, em segundo lugar, entre os modelos – literários e/ou teatrais – importados, é possível identificar as interferências e os efeitos que resultam do recurso à *tradução indirecta*. Importará averiguar se a forte (e tradicional) influência da cultura francesa no teatro português, em

⁵³ Cf. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p.129

⁵⁴ No caso de Strindberg vamos verificar que o autor é incluído nos reportórios das companhias teatrais pelas mais diversas razões: enquanto clássico, na Companhia Rey Colaço Monteiro, que apresenta *A Menina Júlia* em 1960; ou precursor do drama psicológico com *Credores* e *A Dança da Morte*, levados à cena pelo TEP, em 1962 e pela Casa da Comédia, em 1979, respectivamente, entre outras.

⁵⁵ Por exemplo, Luís Miguel Cintra para a sua tradução de *Páscoa*, levada à cena em 1985, recorreu à colaboração de Inga Gulander, enviada pela Embaixada da Suécia. Fez o mesmo quando, juntamente com António Cabrita, traduziu *Pai* no ano seguinte, e para *A Sonata dos Espectros*, tradução elaborada por José Camões. Já em 1998, na tradução de *Sonho* participaram L. M. Cintra, Cristina Reis e Melanie Mederlind.

concorrência com a inglesa, não poderá ter levado os tradutores para escolhas contraditórias, situadas entre a tradição e a inovação.

O recurso à tradução indirecta leva-nos a abandonar o processo dual entre *source language* e *target language*, para nos depararmos com o cruzamento entre várias outras línguas e culturas que possibilitaram a relação entre a primeira (sueco) e a segunda (português).

Fröken Julie merece um estudo minucioso ao longo deste trabalho, uma vez que ela é representativa da tomada de consciência, por parte dos tradutores, do recurso à tradução indirecta. Por exemplo, quando *A Cena* - Companhia do Teatro de Braga apresenta *A Menina Júlia* em 1985, a tradução esteve a cargo de Luís Varela e de Christine Zurbach com o apoio de Gonçalo Vilas-Boas, conhecedor de línguas nórdicas. Outro dos métodos utilizados foi o cruzamento de vários textos intermediários. Em 1996, quando o Centro Dramático de Évora apresenta *Pária*, foram as traduções espanhola de Francisco J. Uriz, traduzida do sueco, e a francesa de Michel Arnaud, que estiveram na génese da tradução realizada por Luís Varela. No mesmo ano, o Teatro da Beiras apresentava *A Menina Júlia* e Rui Sena, para a sua versão final, recorreria aos textos inglês de Edwin Björkman, espanhol de Lorenzo Lopez Sancho e ao português de Helena Domingos. A escolha de Rui Sena não foi ingénua, ele tinha clara consciência que quer o texto inglês, quer o espanhol haviam sido traduzidos directamente do sueco e que o de Helena Domingos tinha a tradução de Michael Meyer como suporte.

Devido a factores como uma nova tomada de consciência face ao texto teatral, à tradução e ao alargamento do mercado de traduções nos outros países⁵⁶, o cruzamento de vários textos intermediários tornou-se numa alternativa cada vez mais frequente. Rita Lello, quando traduz *A Menina Júlia...*, em 1999, utilizou cinco textos intermediários para a construção da sua tradução: três ingleses⁵⁷, e dois franceses⁵⁸, para além de ter considerado o original sueco para confirmar os estrangeirismos presentes no texto.

Poderemos então afirmar que, apesar do desconhecimento de uma língua e de uma cultura nórdicas, tão diferentes na sua génese e tão distantes geograficamente, Strindberg e Ibsen não permaneceram incógnitos do público português. É também verdade que a necessidade de recorrer a textos intermediários não impediu que se

⁵⁶ Refiro-me naturalmente a Espanha, França e Inglaterra, onde inclusivamente se têm vindo a desenvolver bastantes trabalhos de investigação sobre Strindberg.

⁵⁷ Os de Edwin Bjorkman, Helen Cooper e de Michel Robinson.

⁵⁸ O de Boris Vian, juntamente com a versão francesa de L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Macasdar, N. Rudnitzky e M. Schambacher.

tivesse em consideração o fenómeno de traduzir indirectamente. O cruzamento de vários textos, a escolha consciente destes mesmos textos – como tão bem o ilustram o recorrente uso das traduções realizadas por Boris Vian ou Arthur Adamov –, a colaboração com suecos, como Inga Gulander, ou investigadores/conhecedores dessas línguas, como Gonçalo Vilas-Boas, denunciam a preocupação e a tomada de consciência dos tradutores face ao trabalho realizado.

No entanto, é recriando indirectamente Strindberg no estrado de um palco ou nas páginas de um livro que se estabelecem relações literárias com Espanha, França ou Inglaterra. Desta forma, importa sublinhar que, ao recorrer-se a um texto intermediário, mais facilmente se importará e se traduzirá um texto francês do que propriamente um texto sueco. O tradutor francês, enquanto traduz, elabora um texto que, no seu entender, é perfeitamente compreensível ao público. No entanto, no decorrer dessa tarefa, fará sozinho a compreensão do texto – ainda que o faça em parceria com outro tradutor, a compreensão do texto é limitada aos dois –, é o único a entendê-lo, e o que ele entende não é o texto francês, mas o sueco. No entanto, quando o tradutor português se socorre do texto francês, não se pode valer da ajuda de um Boris Vian para lhe explicar os passos da sua compreensão. Nem tão pouco pode confrontar a tradução francesa com o sueco para compreender o modo como foi feita.

Para o tradutor que traduz indirectamente, a tarefa é duplamente difícil de levar a cabo. Primeiro porque, como perceberemos, o diálogo directo com o autor não foi estabelecido, e daí advêm as dificuldades relativas com as suas intenções⁵⁹. Segundo porque a relação estabelecida com o primeiro tradutor se reduz à compreensão que ele fez do original.

Alertados para o facto de estar a lidar com estes distanciamentos e sobretudo tendo a clara percepção da facilidade com que são induzidos a traduzir um texto dentro de parâmetros culturais franceses ao invés dos suecos, os nossos tradutores tentam resolver os problemas levantados da forma que consideram mais adequada. Medidas estas que os auxiliam a abrir um pouco da janela que oculta o original sueco e a criar um texto que satisfaça as suas expectativas em relação ao espectáculo que pretendem criar.

⁵⁹ Cf. Carl Gustaf Bjurström, «Traduire le théâtre de Strindberg», in *Théâtre/Public*, 1996: «*Il n'est pas toujours très facile pour le traducteur de répondre des intention de l'auteur. Même quand on a travaillé un texte, même quand on l'a consciencieusement traduit, même si la traduction est bonne, il arrive qu'on ait des surprises au cours des répétitions et que l'on découvre des choses que l'on ne soupçonnais pas – même si le texte continue à tenir.*», p. 76.

II. Canais de recepção e de divulgação de Strindberg em Portugal.

Sinto-me melhor porque li Strindberg. Não o li apenas por ler, mas para refugiar-me no seu peito. Ele leva-me como a uma criança sobre o seu braço esquerdo. Ali estou sentado como um homem sobre uma estátua. Por dez vezes estou em perigo de cair, mas à décima primeira estou solidamente instalado, tenho segurança e uma larga perspectiva diante de mim.

Kafka

A

s companhias teatrais foram, sem dúvida, as grandes responsáveis pela introdução de Strindberg em Portugal. Todavia, existem outros canais que permitiram a divulgação do autor sueco, facilitando a sua recepção por parte de outro género de públicos.

Referir-nos-emos, neste capítulo, ao caso específico de António Feijó e ao seu trabalho desenvolvido enquanto cônsul na Suécia; às editoras e companhias teatrais, que ao levarem Strindberg à boca de cena, acabaram, também elas, por se tornar responsáveis por algumas edições independentes — como é o caso do Teatro da Cornucópia —, ou por facilitarem a edição das traduções usadas nos espectáculos; aos jornais e revistas literárias/artísticas que se revelaram igualmente importantes na divulgação de algumas obras. Num segundo momento, abordaremos alguns dos artigos escritos em jornais diários, uma vez que constituem outro modo diferente da recepção de Strindberg; alguns dos estudos levados a cabo por académicos e homens do teatro portugueses; e, finalmente, debruçar-nos-emos sobre a inclusão do autor escandinavo nos *curricula* escolares nacionais.

1. António Feijó e a Suécia: a tradução de *A Viagem de Pedro Afortunado*

No que concerne ao raro fenómeno da existência de traduções feitas directamente dos originais suecos para português, é incontornável a importância que António Feijó⁶⁰ teve para a divulgação da cultura sueca em Portugal, bem como para a divulgação de autores portugueses naquele país.

⁶⁰ António Feijó, desempenhando cargos de diplomata na Suécia, além de ser o responsável por algumas das traduções suecas em Portugal, reflectiu também sobre o sucesso do modelo de ensino primário sueco, fazendo relatórios para o nosso país, que era visto no estrangeiro como ultrapassado e insuficiente. Cf. Silva Duarte, *António Feijó e a Suécia*, Casa Portuguesa, Lisboa, 1961, p. 95.

Feijó não foi apenas responsável por traduzir directamente do sueco a primeira obra de Strindberg publicada em Portugal, em 1906, *A Viagem de Pedro Afortunado* (*Lycko-Pers resa*, 1882), foi também «o mais importante discípulo de Gonçalves Crespo e do parnasianismo francês»⁶¹. Como tradutor traduziu igualmente as cartas do capelão da Legação da Suécia em Lisboa, Carl Israel Ruders, entre 1758-1809 – cartas essas publicadas em 52 números do *Diário de Notícias* de 1906-1912, sob o título *Viagens em Portugal*⁶². Estas constantes traduções tiveram o pedido de Alfredo da Cunha para que viessem a ser publicadas reunidas num único volume. Todavia, António Feijó, desenganado também pelo seu editor, não acatou a sugestão de Alfredo da Cunha, referindo que «para esse género de literatura não havia em Portugal mais de uma dúzia de leitores»⁶³. Ao trabalho realizado, referira-se ainda que não houve documentação nas bibliotecas suecas, relativas a Portugal ou de interesse para o nosso país, que Feijó não tivesse rebuscado, comentado e traduzido. Aliás era seu intento traduzir as *Memórias* do Almirante Carl Tersmeden, onde se descrevem «a vida e os costumes da alta sociedade de Lisboa na época de D. João V.[...] Intrigas amorosas, recepções na corte, bailes de Mascaras em casa do Duque de Aveiro, partidas no Campo, justas e torneios – há lá de tudo.»⁶⁴, livro que «o público sueco achou [...] delicioso, sobretudo no que respeita à descrição da vida de Lisboa de então.»⁶⁵.

Tendo travado então conhecimento com o dramaturgo sueco, o Cônsul-Geral António Feijó decidiu traduzir a peça *Lycko-Pers resa*, publicada com o título *A Viagem de Pedro Afortunado – Saga em 5 actos traduzida do original sueco com a permissão do autor*, não chegando a traduzir o estudo realizado por Strindberg, *Relações da Suécia com Espanha e Portugal até aos finais do Século Dezassete*, que tanto interesse poderia ter para a abordagem das relações existentes entre os dois países em foco neste estudo.

No que diz respeito à tradução de *Lycko-Pers resa*, tudo leva a crer que esta não tinha como objectivo principal a publicação. Além de, na *Advertência* da obra, António

⁶¹A. J. Saraiva, Óscar Lopes, 1996, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª Edição, p.924. Da sua obra poética destaca-se o soneto *Pálida e Loira*, consagrado a um falecimento, reunido na compilação de poesias de temas pitorescos intitulada *Líricas e Bucólicas* (1883): «As saudades da Pátria, curtidas no seu exílio de diplomata na Suécia, transparecem em certas poesias de Ilhas dos Amores (1894) e Sol de Inverno (edição póstuma em 1922), com uma mágoa discreta que, para se tornar mais comunicativa, precisaria daquele senso de auto-ironia, daquela liberdade de imaginação e versificação que o autor veio depois a encontrar nas Bailatas (1907) e Novas Bailatas (edição póstuma. 1925), a partir de uma simples paródia do simbolismo.», *ibidem*, pp. 924-925.

⁶²Cf. Silva Duarte, *op. cit.* p.90.

⁶³*Ibidem*, p.92.

⁶⁴*Ibidem*, p.93.

⁶⁵*Ibidem*, p.131-132.

Feijó desculpar a falta de qualidade da sua tradução, a peça é editada anonimamente, provavelmente — e segundo as palavras de Francisco Queirós — devido à «sua orgulhosa repugnância em firmar traduções»⁶⁶. Na *Advertência*, Feijó esclarece da seguinte forma o seu público leitor: «Traduzi esta saga, depois de a ter visto representar varias vezes em Stockholm, para aprender praticamente a língua sueca. A tradução ressent-se d'esse vício de origem. Preocupado apenas com a interpretação grammatical do texto, sacrifiquei a esse propósito todas as belezas da elocução. Para lhe dar uma forma condigna, não bastava refundi-la toda; era necessário fazê-la de novo, e para esse trabalho faltava-me o tempo e a paciência. Fiz-lhe as correcções indispensáveis para lhe dar uma certa harmonia, e publico-a tal como está, cedendo ás sollicitações d'um editor amável, por me parecer que os seus defeitos são de certo modo resgatados pelo escrúpulo com que foram reproduzidos os pensamentos e conceitos do original, que é no seu género uma verdadeira obra prima.»⁶⁷

Ao editar a tradução anonimamente, poderemos concluir que não era intenção do traductor receber os méritos deste trabalho, fosse por modéstia, ou por crer verdadeiramente que a tradução carecia de qualidade. Resta-nos então perguntar porque é que ressentindo-se esta tradução de certo *vício de origem*, António Feijó anuiu na sua publicação? A resposta é dada de imediato. A edição desta tradução apenas se justifica pelo facto de Strindberg ser um «dos mais altos espíritos da litteratura contemporânea»⁶⁸ e de o público português saber perdoar «os defeitos da traducção pelo prazer que ella lhes proporcionava, abrindo-lhes ensejo de conhecerem, embora imperfeitamente, uma obra tão curiosa e não traduzida ainda em língua nenhuma»⁶⁹. Além de ser a primeira tradução a nível mundial da peça, foi também durante muitos anos a única, feita directamente do sueco, em Portugal.

Ainda na *Advertência*, António Feijó demonstra um claro entendimento do seu trabalho enquanto tradutor. Além de assinar o seu trabalho como «O traductor»⁷⁰ e de explicar ao seu público a forma como surge esta tradução, António Feijó faz ainda uma pequena reflexão sobre a equivalência (ou a falta dela) entre a cultura de partida e a cultura de chegada, a respeito do personagem *Tomten* que para a língua portuguesa optou por traduzir por *Anão*: «Como ultimo esclarecimento, e para mais fácil

⁶⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁶⁷ Cf. *Pedro (1906)*, pp. 5-6.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 8.

compreensão do trecho, devo ainda observar que o personagem do ANÃO, que no original se chama TOMTEN, não tem, que eu saiba, nome nem similar correspondente na mythologia popular do nosso país. O TOMTEN ou TOM-GUBBE da Suécia é o anão das antigas religiões célticas, e corresponde ao NIXE e KOBOLD da Alemanha, ao BROWNIE da Escócia, ao HOBGOBLIN, PUCK ou ROBIN GOOD-FELLOW da Inglaterra, ao NISS-GODDRANGE da Dinamarca e da Noruega. Nas superstições populares da Suécia, o TOMTEN representa, em cada habitação, o espírito familiar, de cuja influencia depende o bem e o mal; e em todas as tradições poéticas do Norte aparece sempre sob a forma d'um pygmeu monstruoso, de longas barbas brancas e cabellos salpicados de neve.»⁷¹

Porém, o reconhecimento desta tradução surge não em Portugal, mas na Suécia. No ano que se segue à sua publicação em Lisboa, o Dr. Göran Björkman, sublinha na revista *Idun* a importância deste trabalho: «O tradutor anónimo declara ter assistido aqui em Estocolmo, várias vezes, à representação da peça com a finalidade de aprender praticamente a língua sueca e o nosso povo deve estar-lhe agradecido por ter chamado a atenção, lá fora, para a existência duma literatura sueca a par de a tão divulgada norueguesa»⁷².

A Viagem de Pedro O Afortunado volta a ser novamente editada em 1977, pelo Círculo dos Amigos do Livro, mas por via indirecta, apontando-se o texto espanhol como provável texto intermediário⁷³. Somente no ano de 2002 a peça sobe aos palcos portugueses, numa tradução e encenação de Fernanda Lapa⁷⁴. Estreia na Sala Garrett do

⁷¹ *Ibidem*, pp.6-8.

⁷² Göran Björkman, *Idun*, nº 20, 1907, p. 139, trad. Silva Duarte.

⁷³ A compilação de *A Viagem de Pedro Afortunado, A menina Júlia e Amor Maternal*, cuja tradução é revista por Mário Dias Correia, apesar de não referir qual o texto intermediário que serviu de base, encontrou muito provavelmente no texto espanhol o seu suporte. Reporto-me às traduções publicadas anteriormente, nos mesmos moldes em que esta compilação é apresentada em Portugal — edição de grandes clássicos da Literatura —, em 1974, pela editorial *Círculo de Amigos de la Historia*, traduzidas directamente do sueco e que contém exactamente as mesmas obras — *Viaje de Pedro El Afortunado, La señorita Julia y Amor Maternal*.

⁷⁴ É extenso o trabalho que Fernanda Lapa desenvolveu nos palcos portugueses e foi desde criança que lhe veio o gosto pelo teatro: «Fez os estudos liceais, primeiro no D. Amélia, na Junqueira, «o fosso das víboras», conforme recorda mordaz, e, depois em Oeiras, onde tentou criar um grupo de teatro, projecto que largou quando a Mocidade Portuguesa entrou em cena. [...] matriculou-se na Faculdade de Letras de Lisboa e iniciou-se como actriz no TAUL. [...] em 1962, Fernanda Lapa estreou-se, na Casa da Comédia, com a peça *Deseja-se Mulher, de Almada Negreiros*, dirigida por Fernando Amado. Dez anos depois, estreou-se como encenadora, com a mesma peça.», *Jornal de Letras*, 20 de Março de 2002, p.7. É possível percebermos toda a extensão do seu trabalho enquanto actriz, encenadora e autora de textos teatrais no Anexo 10 – **Notas sobre o trabalho realizado por Fernanda Lapa**. Enquanto tradutora realizou em 2001 a tradução do texto *Agaménon ou o Crime* para a Companhia Escola de Mulheres — Oficina de Teatro. Assim, é também importante sublinhar que apesar de Fernanda Lapa ter uma vasta experiência de palco a sua actividade enquanto tradutora é bastante reduzida e muito recente.

Teatro Nacional D. Maria II a 26 de Março e prolonga-se a sua apresentação até 28 de Abril. Depois, o espectáculo segue para o Porto, para o Teatro Nacional São João, onde estreia a 11 de Maio de 2002 e encerra as suas apresentações a 26 do mesmo mês.

Na entrevista concedida ao *Jornal de Letras*⁷⁵, *Mulheres do Teatro – Fernanda Lapa e Carla Bolito*, na ocasião da apresentação do espectáculo, são explorados o universo da encenação por parte da mulher e os entraves que lhe são colocados, o facto de haver poucas mulheres a escrever para teatro, a falta de condições para trabalhar no teatro em Portugal, onde «*não há uma política de espaços, nem uma articulação de espaços ou lugares com programadores independentes, que recebam diferentes projectos. Mas já se fala disso há muito tempo e continuamos a ensaiar cheios de frio, à chuva...*»⁷⁶. O nome de Strindberg acaba por surgir muito vagamente no meio da longa entrevista, numa caixa de texto intitulada *Strindberg no Nacional*. Aí, é-nos referido que «*Fernanda Lapa aceitou [encenar a peça] e não foi fácil a empresa, dada a complexidade do texto do dramaturgo sueco, nunca antes representado no nosso país. Isto apesar da primeira tradução da peça ter sido em português, datada de 1908 [sic] e da autoria de António Feijó, então embaixador de Portugal na Suécia.*»⁷⁷. Apercebemo-nos então que pouco ou nenhum relevo é dado ao trabalho da tradução do texto, ficando-nos apenas pela *complexidade do texto do dramaturgo sueco* que justifica a dificuldade em montar a peça e apercebemo-nos também de imediato do erro divulgado ao público leitor: a tradução de A. Feijó data de 1906 e não de 1908 como é avançado no jornal.

Já no caderno de apresentação da peça, apenas nos é dado a conhecer, na *Ficha Artística do Espectáculo*, que Fernanda Lapa contou com a ajuda de Carlota Oliva para «*a revisão da tradução do sueco para português*»⁷⁸.

Ao compararmos as três traduções existentes em língua portuguesa, verificamos que Fernanda Lapa demonstrou grande preocupação em eliminar fragmentos do texto que lhe pareceram excessivos para o tempo de apresentação em palco e em modernizar a linguagem para um português familiar contemporâneo. É também facilmente visível o reflexo das duas traduções anteriores — a de 1906 e a de 1977 — no trabalho de tradução levado a cabo pela encenadora:

⁷⁵ Cf. *Jornal de Letras*, 20 de Março de 2002, pp.6-8.

⁷⁶ Carla Bolito, *ibidem*, p. 8.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁸ Caderno de apresentação do espectáculo *A Viagem de Pedro o Afortunado*, 2002, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, p. 3.

«PEDRO

*Pois não, faça o favor de me divertir!*CANTORA (*Inclina-se e canta*)*Dize-lhe adeus quando à tabella o trem vae rápido partir...**Mas infeliz! Tens tu força de lhe ir assim dizer adeus?*

PEDRO

Mas onde está a rima?

MORDOMO

Não há rima nessa poesia.

PEDRO

É pena! Continue...»⁷⁹

«PEDRO

*Está bem, então diverte-me!*A CANTORA (*Com acompanhamento de alaúde*)*Disse-lhe adeus quando o rápido trem se pôs a andar...**Ai, infeliz, tens valor para assim te afastares...!*

Ou

*Disse-lhe adeus quando à tabela o trem vai rápido a partir...**Mas, infeliz! tens tu a força de lhe ir assim dizer adeus?*PEDRO *Não percebo a rima ...*

O MESTRE DE CERIMÓNIAS

*Não existe rima nesta poesia.*PEDRO *É pena! Continua.»⁸⁰*

«PEDRO

(Fazendo-lhe sinal para se levantar.) Bom! Que faça o favor de me divertir!

A CANTORA

*(ajoelha-se e beija a ponta do manto do califa; depois levanta-se e canta.)**Disse-lhe adeus quando o rápido trem se pôs a andar...**Ai, infeliz, tens valor para assim te afastares!...*

PEDRO

Onde está a rainha?

O MORDOMO

Não há rainha nesta poesia.

PEDRO

É pena. Podes continuar.»⁸¹

Destes três excertos, que se encontram em maior extensão em anexo⁸², é perceptível que, nas canções, a tradutora opta por utilizar alternadamente as traduções de António Feijó e Mário Dias Correia. No espectáculo optou-se apenas por uma das versões, mas esta confrontação de textos mostra claramente que Fernanda Lapa não conhecia apenas a tradução de António Feijó. A tradutora não só conhecia a de Mário Correia, como também a utilizou largamente para criar a sua própria tradução.

No excerto escolhido é ainda curiosa a variação entre *rima* e *rainha*. Na versão de 1977 houve possivelmente uma confusão na tradução do termo do texto intermediário, entre o espanhol *reina* (sueco - *drottning*) e *rima* (sueco-*rim*), já que não faz sentido a existência de uma *rainha* na poesia apresentada pelo personagem «cantora».

⁷⁹ Pedro (1906), pp. 205-209.

⁸⁰ Pedro (2000), pp. 94-99.

⁸¹ Pedro (1977), pp. 141-144.

⁸² Cf. Anexo 23 — Comparação entre excertos de *A Viagem de Pedro Afortunado*, traduzido por António Feijó; *A Viagem de Pedro O Afortunado*, traduzido por Fernanda Lapa; e *A Viagem de Pedro O Afortunado*, tradução revista por Mário Dias Correia.

2. Editoras e Companhias Teatrais

A recepção de Strindberg em Portugal não se faz apenas através da apresentação das peças nos teatros do país. Ainda que de forma relativamente escassa e muitas vezes resultado dos espectáculos teatrais, existem algumas edições de obras strindberguianas em Portugal⁸³. No que diz respeito às edições existentes, podemos ainda distribuí-las por modos – *dramático* e *narrativo* – e géneros discursivos⁸⁴: *ensaio*, tendo em consideração este critério para as identificarmos e analisarmos neste estudo.

Concernente à edição da obra dramática de August Strindberg, é visível que, à excepção de *A viagem de Pedro Afortunado*, editada no Porto, e de *O Holandês*, editada em Coimbra como parte integrante da revista *Vértice*, o mercado editorial se situa em Lisboa, não fugindo à realidade portuguesa dos nossos dias. A referir ainda que esta realidade se verifica, porque por um lado a grande concentração das editoras se situam efectivamente na capital do país, e porque, por outro, as companhias teatrais, que também são agentes responsáveis pela edição das peças levadas à cena, se localizam na sua grande maioria na mesma cidade.

2.1. Obras dramáticas

Das obras dramáticas de Strindberg editadas em Portugal, coube às editoras a edição de nove livros⁸⁵ e as companhias, por sua vez, editaram cerca de seis peças⁸⁶. Assim, contamos com quinze livros editados. Porém, o número das peças traduzidas é um pouco superior ao número apresentado, visto que dois dos livros editados contêm mais do que uma obra traduzida. É o caso das traduções realizadas por Fernando Midões e Ana Maria Patacho de *Tempestade*, *A Casa Queimada*, *A Menina Júlia* e da tradução revista por Mário Correia de *A Viagem de Pedro o Afortunado*, *A Menina Júlia*

⁸³ Para uma visualização geral das edições de August Strindberg feitas em Portugal ver Anexo 2 – **Obras de August Strindberg editadas em Portugal**.

⁸⁴ De acordo com a terminologia utilizada por Carlos Reis. Cf. Carlos Reis, 1995, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina.

⁸⁵ *A Viagem de Pedro O Afortunado* (1906) — Livraria Clássica A. M.; *Tempestade/Casa Queimada/Menina Júlia* (1963) — Presença; *O Pária* (1963) — Edições Tempo; *Credores* (1964) — Edições Prelo; *A Dança da Morte* (1966) — Presença; *A Viagem de Pedro O Afortunado /Menina Júlia /Amor Maternal* (1977) — Círculo dos Amigos do Livro; *O Sonho* (1978) — Estampa; *Menina Júlia* (1980) — A Regra do Jogo; *O Pelicano* (1993) — Relógio de Água.

⁸⁶ *Miss Julie* (1979) — Grupo de Teatro Hoje; *A Ilha dos Mortos* (1985) — Teatro da Cornucópia (Ciclo Strindberg); *Páscoa* (1985) — Teatro da Cornucópia (Ciclo Strindberg); *A Sonata dos Espectros* (1986) — Teatro da Cornucópia (Ciclo Strindberg); *Pai* (1986) — Teatro da Cornucópia (Ciclo Strindberg); *Um Sonho* (1998) — Teatro da Cornucópia (Ciclo Strindberg).

e *Amor Maternal*. Desta forma, são dezanove as obras dramáticas editadas em Portugal em suporte de livro. No que se reporta ao número de traduções totais existentes, é natural que se ascendam mais alguns números, uma vez que nem todas as companhias que representaram Strindberg se serviram das traduções existentes, ou tiveram disponibilidade económica ou interesse em proceder à sua edição.

***Tempestade, Casa Queimada e A Menina Júlia* — Fernando Midões e Ana Maria Patacho, Presença, 1963.**

Fernando Midões e Ana Maria Patacho traduzem, em 1963, *Tempestade, Casa Queimada e A Menina Júlia* — *Oväder*, 1907, *Brända tomten*, 1907, *Fröken Julie*, 1888 — a partir de uma edição francesa que o tradutor não soube especificar⁸⁷, mas que presumimos tratar-se das traduções editadas pelas Éditions L'Arche entre 1958 e 1962 — neste caso específico referimo-nos ao volume VI, *Théâtre de August Strindberg, Pièces de chambre : Orage. La Maison brûlée. La Sonate des spectres. Le Pélican. Le Gant noir. L'Île des morts.*, reeditadas novamente na década de 80. Assim — e como teremos oportunidade de constatar no capítulo VI deste trabalho — o texto intermediário de que Fernando Midões se serviu foi a tradução de Boris Vian.

A ideia de traduzir Strindberg parte de Fernando Midões, uma vez que durante essa época o tradutor estava ligado à Associação do Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa, onde travou conhecimento com as obras do dramaturgo sueco que lhe suscitou particular interesse. A escolha da editora também não foi feita ao acaso. A Editorial Presença havia sido inaugurada pouco tempo antes, em 1960 e, segundo Fernando Midões, tratava-se de «um amigo da faculdade que estava à frente da editora»⁸⁸. Midões referia-se ao Dr. Francisco José Conceição Espadinha, que encabeçou a direcção da editora em 1960, ano da sua abertura, e que em 1963 contava já com uma colecção de 16 livros traduzidos e editados.

Esta edição não passou incógnita ao público leitor português. Urbano Tavares Rodrigues é o responsável pela recensão crítica feita ao livro no *Jornal de Letras e Artes* de Outubro de 1963⁸⁹. Depois de fazer uma introdução ao teatro do autor e das obras que incorporam este volume, Urbano T. Rodrigues sublinha que «a Editorial

⁸⁷ De acordo com a entrevista realizada ao tradutor.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cf. Urbano Tavares Rodrigues, «Recensões Críticas», *Jornal de Letras e Artes*, nº 109, 30 de Outubro de 1963.

*Presença, revelando ao público português esta obra-prima [A Menina Júlia] e as peças de câmara «Tempestade» e «A Casa queimada» presta grande serviço à nossa cultura»⁹⁰. Não fazendo uma menção directa à tradução efectuada por Fernando Midões, Tavares Rodrigues não deixa de apelar ao prefácio da obra: «O prefácio de Fernando Midões recomenda-se pela boa informação, senso crítico e compreensão inteligente do fenómeno teatral.»⁹¹, acrescentando ainda que «Valorizam a edição os apaixonantes estudos que Strindberg escreveu para cada uma das três peças.»⁹². Na verdade, os apaixonantes estudos que Strindberg escreveu a que Urbano T. Rodrigues se refere, mais não são do que o Prefácio de Strindberg à peça a *Menina Júlia*.*

***Pária e Credores* — Luís Francisco Rebello, Edições Tempo, 1963 e Prelo, 1964.**

Luís Francisco Rebello traduz *O Pária* (*Paria*, 1889) e *Credores* (*Fördringsägare*, 1888) em 1963 e 1964 respectivamente.

Pária, editado pelas Edições Tempo — Sociedade de Magazines Lda., em Lisboa, surge na sequência do espectáculo montado no mesmo ano pelo Teatro Moderno de Lisboa: «A presente tradução de *O Pária* foi representada em Portugal pelo Teatro Moderno de Lisboa, em Maio de 1963, numa encenação de Paulo Renato e com a interpretação dos actores Costa Ferreira e Rui de Carvalho.»⁹³. Luís Francisco Rebello terá utilizado, como texto intermediário, o texto francês de Michel Arnaud. A edição é inserida na colecção «Teatro», ao lado de autores como Harold Pinter, Miguel de Unamuno e Carlos Muñiz⁹⁴.

A obra é ainda precedida de uma «Nota Introdutória», onde o tradutor, partindo de uma citação de Arthur Adamov⁹⁵, tece considerações acerca da dramaturgia de Strindberg em *O Pária*: «Crimes que ficaram impunes, castigos que não se ajustam à falta cometida, eis o núcleo a partir do qual, explícita ou implicitamente, os dramas de

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*. Urbano Tavares Rodrigues refere-se ao texto de apresentação das traduções «Nota sobre Strindberg», assinado por Fernando Midões, no qual o tradutor se debruça fundamentalmente sobre a dramaturgia strindberguiana.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Pária* (1963), p.11.

⁹⁴ *O Monta-Cargas* de Harold Pinter; *Fedra* de Miguel de Unamuno; *Um solo de saxofone* de Carlos Muñiz; *Uma Poesia Inédita* de Augusto Sobral. As Edições Tempo vêem as suas publicações inseridas em categorias como a Ficção, o Ensaio e a Poesia.

⁹⁵ «Quando se diz Strindberg, em que se penas antes de mais nada? Num incessante ajuste de contas entre indivíduos que se defrontam, numa contínua reivindicação, num contínuo protesto. Indivíduos que aos gritos lançam à cara uns dos outros a conta de todos os seus actos censuráveis, actos do passado que mancham o presente e comprometem o futuro...», *Pária* (1963), p.7.

*Strindberg se organizam. No seu linear, quase feroz descarnamento, O pária limita-se — mas com que rigor dialético! — à proposição desse tema, que obsessivamente recorre a sua obra.»*⁹⁶. Em seguida, são apresentados, ao leitor, dados biográficos do autor, e são dadas a conhecer as representações que dele se fizeram em Portugal, bem como as traduções existentes: «*De Strindberg representaram-se em Portugal as seguintes peças: O Pai (Teatro Nacional de D. Maria II, 1908, tradução de Manuel de Macedo), tradução de Manuel de Macedo; Teatro da Trindade, 1962, tradução de Goulart Nogueira; A Menina Júlia (Teatro Nacional de D. Maria II, 1960, tradução de Redondo Júnior); Credores (Teatro experimental do Porto, 1961, tradução de Júlio Gesta); O Pária (Teatro Moderno de Lisboa, 1963, na tradução publicada neste caderno). E publicaram-se, além desta última, A Viagem de Pedro Afortunado (1906, tradução — anònimamente editada — de António Feijó) e O Holandês (na revista Vértice, números de Novembro e Dezembro de 1957, tradução de Luiz Francisco Rebello).»*⁹⁷.

Na tradução editada pela Prelo em 1964, Luís Francisco Rebello retoma a citação de Arthur Adamov para introduzir Strindberg ao público leitor e num texto muito semelhante ao da introdução de *O Pária*⁹⁸ elabora um texto acerca do ajuste de contas strindberguiano: «*Nestas palavras de Arthur Adamov significativamente se resume a obra multiforme do genial dramaturgo sueco, que evoca (mesmo para além do que há nela, e é muito, de autobiográfico) um acerto de contas, impiedoso e implacável, com toda a humanidade. Paradigmático desse tema, que obsessivamente recorre no seu teatro, é o drama em um acto Credores (título original Fordringsägare; escrito em 1888, logo após A Menina Júlia, e estreado em Copenhague no ano seguinte), cuja acção o próprio Strindberg definiu como uma «luta de cérebros», um «assassinato psíquico», e que, pela sua extrema (mas quão violenta) contensão, mais ainda que a Menina Júlia se aproxima do que ele chamou «a fórmula íntima», ou seja: «um tema restrito, tratado em profundidade, com poucas personagens mas com livre*

⁹⁶ *Ibidem*, p.7.

⁹⁷ *Ibidem*, p.10.

⁹⁸ A seguir à citação de Adamov, escreve Luís Francisco Rebello: «*Com estas palavras inicia Arthur Adamov o lúcido estudo que em 1955 consagrou ao autor de O Pária. E, na verdade, toda a obra multiforme do grande dramaturgo sueco evoca (mesmo para além do que nela há, e é muito, de autobiográfico) um ajuste de contas com a humanidade — impiedoso e implacável.*», *Ibidem*, p.7

imaginação». Resta-nos acrescentar: e com uma terrível, destruidora força dramática.»⁹⁹

***A Dança da Morte*— Mário Franco de Sousa, Presença, 1966.**

Editada mais uma vez pela Presença, mas em 1966, e numa colecção que contava já com trinta e seis títulos, entre obras de Tchekov, Beckett, Ibsen, Sartre e Anouilh¹⁰⁰, *A Dança da Morte* (*Dödsdansen, 1900*) foi traduzida por Mário Franco de Sousa. O tradutor, além de não referir o texto intermediário que utilizou, também não faz qualquer nota introdutória ao autor ou ao seu trabalho de tradução.

Publicada três anos antes de a Casa da Comédia ter levado à cena esta peça, a verdade é que a companhia pediu a Ricardo Alberty que criasse uma nova tradução do texto, descurando a de Mário de Sousa.

Não havendo uma nota introdutória, provavelmente porque Fernando Midões já o havia feito em 1963, a editorial justifica da seguinte maneira a presente tradução e edição, na lombada do livro: «*No teatro contemporâneo, o nome de August Strindberg continua a ter uma preponderância extraordinária. Por isso, nenhum verdadeiro apreciador do género teatral pode deixar de manifestar o maior regozijo com a publicação, entre nós, de uma peça de Strindberg.*

*É, pois, dentro deste espírito que a colecção presença, que tem divulgado em língua portuguesa o mais importante reportório de textos teatrais, vem oferecer uma vez mais aos seus leitores o convívio deste grande mestre de cena.»*¹⁰¹

***A Viagem de Pedro O Afortunado. Menina Júlia. Amor Maternal* — Mário Dias Correia, Círculo dos Amigos do Livro, 1977.**

No original sueco *Lycko-Pers resa* (1882), *Fröken Julie* (1888) e *Moderskärlek*, (1892), esta compilação de dramas strindberguianos foi editada pelo Círculo dos

⁹⁹ *Credores* (1964), p.1.

¹⁰⁰ Em seis anos de actividade, a Editorial Presença deu à estampa: *A Gaivota e O Cerejal, As Três Irmãs e Ivanov* de Anton Tchekov; *Murphy e Molloy* de Beckett; *Os Pilares da Comunidade* de Ibsen; *Kean, Mortos sem Sepultura, As Moscas, Os dados estão lançados e A Engrenagem* de Jean-Paul Sartre; e *Beckett ou a Honra de Deus e Antígona* de Jean Anouilh. A saber ainda que autores como Sartre e Anouilh não eram muito queridos pelo regime ditatorial português. Cf. José Oliveira Barata, 1996, *História do Teatro em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta.

¹⁰¹ *Dança* (1966), lombada.

Amigos do Livro, também em Lisboa, tratando-se possivelmente da tradução da edição espanhola com a compilação das mesmas três peças, editada em 1974, pela editorial Círculo de Amigos de la Historia, como já foi referido em nota de rodapé prévia.

O livro conta com uma nota introdutória dividida em três partes: **O Homem**; **A Obra**; e **A Crítica**¹⁰². Na secção referente ao **Homem**, tece-se uma breve biografia do autor, desde a sua infância e educação até aos últimos anos da sua vida *duros e doloroso*¹⁰³, pondo-se a tónica no momento da morte: «consciente do seu próximo fim, preparou-se para morrer com a maior compostura. As suas últimas palavras foram: «Tudo o que é pessoal deve ser abolido.» depois, pegou num exemplar da Bíblia e apertou-o contra o peito.»¹⁰⁴. Relativamente à **Obra** faz-se todo um levantamento bibliográfico, classificando-o em géneros e escrevendo alguns dos títulos no original sueco¹⁰⁵. Mário Dias Correia, ao traduzir alguns dos títulos, a partir da obra espanhola, não tomou em consideração as obras que já então haviam sido traduzidas para português, como é o caso de *Gente de Hemsö*, publicada pela Portugália em 1966, e que traduziu como *Os Habitantes de Hemsö*. Podemos verificar também que, quanto à

¹⁰² Cf. Pedro (1977), pp.5-14.

¹⁰³ *Ibidem*, p.9.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.9.

¹⁰⁵ «*O Livre Pensador* (comédia), 1870; *Hermione* (tragédia), 1871; *Em Roma* (peça irónica), 1871; *O Pária* (drama) 1871 [sic]; *Master Olof* (tragédia), 1872; *Ano 1848* (comédia), 1875; *Ecoss de Fjordingen e de Svartbanckan* (cenas da vida estudantil), 1877; *Relações da Suécia com a China e com os Países Tártaros*, 1878; *O Quarto Vermelho* (novela), 1879; *Estudo sobre a História da Civilização*, 1881; *O Povo Sueco*, 1881-1882, dois volumes; *Velha Estocolmo*, 1882; *O Novo Reino* (contos e artigos), 1882; *Vidas e Aventuras Suecas (Svenska oden aventyr)*, 1882; *Poesias*, 1883; *Umás Coisas e Outras* (contos e narrações), 1884; *Utopias Realizadas*, 1885; *Casados (Gifas)* [sic] (novelas breves) 1884 e 1885, dois tomos; *Os Habitantes de Hemsö* (novelas), 1889; *Os Habitantes do Arquipélago* (novelas curtas) 1888; *Vida do Rapaz dos Ilhéus* (novela), 1889; *Entre os Aldeões Franceses* (impressões de viagem), 1889; *Do Editado e do Inédito* (contos, crónicas e fábulas), 1890 a 1897, quatro volumes; *Tschaudala* [sic] (novelas), 1889; *Entre os Laços do Mar (Alex Borg)* (novela), 1890; *À Beira do Grande Mar (I Hausbandet)* (novela), 1890; *Relações da Suécia com a Espanha e com Portugal até ao fim do Século Dezassete*, 1890; *O Filho da Criada (Tjenstequinnaus son)* (novela autobiográfica em três volumes), 1886-1887; *A Confissão de um Louco (En darens forsvvarstal)* (novela), 1887-1888; *Introdução a uma Química Unitária*, 1895; *Inferno* (autobiografia), 1897; *Lendas*, 1898; *Advento* (drama), 1898; *Noites de um Sonâmbulo* (poesias), 1884; *O Mistério do Grémio (Gilletts hemlighet)* (comédia), 1880; *A Esposa do Senhor Bengt (Herr Bengt hustrü)* (comédia), 1882; *A Viagem de Pedro, o Afortunado (Lycko Persesa)* (poema dramático), 1883; *O Pai (Fadern)* (drama), 1887; *A Menina Júlia (Froken Julie)* (drama), 1888; *Os Credores (Fordningsagare)* (tragicomédia), 1888; *Simoun* (drama), 1889; *Perante a Morte, Primeiro Aviso, Deve e Haver, e Amor Maternal* (quatro dramas breves, em um acto cada), 1890 a 1892; *As Chaves do Céu (Himmelrikets nyklar)* (drama satírico), 1892; *O Vínculo* (drama naturalista), 1897; *A Dança dos Mortos (Spoksonaten)* (tragédia simbolista), 1900; *Até Damasco (Till Damaskus)* (drama em duas partes), 1899; *Gustavo Adolfo* (drama histórico), 1900; *Gustavo Vasa* (drama histórico), 1900; *Erik XIV* (drama histórico), 1901; *Páscoa* (drama), 1901; *A rainha Cristina* (drama histórico), 1901; *O que Antecede* (drama), 1902; *Crime Por crime* (drama), 1902; *O Sonho (Ett dromspel)* (drama), 1902; *A Noite de São João* (comédia popular); *O Solitário* (narrações e notas, em parte, autobiográficas), 1903; *O Quarto Gótico* (novela), 1904; *O Livro Azul* (exposição da sua filosofia espiritualista e do seu deísmo indeterminado), 1906-1908; *O Rouxinol de Wittemberg* (drama), 1903; *Estandartes Negros* (novela), 1908.», *ibidem*, pp.10-11.

listagem das obras, nem sempre a correspondência do título traduzido com o seu original sueco é feita correctamente: a *Casados* corresponde o original *Gifas* ao invés de *Giftas*, o mesmo acontece com *Tschaudala* ao invés de *Tschandala* e *Lycko Persesa* em vez de *Lycko-Pers Resa*, aqui classificado como *poema dramático*¹⁰⁶, bem como o lapso relativo à data de *O Pária*, que figura como 1871 ao invés de 1889. Facilmente tomaríamos estas incorrecções como enganos, mas elas são reveladoras de uma evidente incapacidade por parte do tradutor ou revisor textual em detectá-las e corrigi-las.

Referente à *Crítica*, é-nos dado a conhecer como é que o autor sueco se destacou dentro do panorama da literatura escandinava, que nos finais do século dezanove começa «*a adquirir extraordinário prestígio no resto da Europa*»¹⁰⁷. No fundo, o que figura no livro são quatro excertos das obras de R. Mitjana, S. Prampolini, Ramón D. Peres e Allardyce¹⁰⁸, de autores e de edições espanholas ou de língua espanhola. Este facto vem reforçar ainda mais a nossa hipótese de esta se tratar de uma tradução da edição espanhola de 1974, já que parecerá natural a preferência em citar os estudos nacionais ou de língua espanhola, em detrimento de estudos estrangeiros.

A tradução portuguesa inclui ainda algumas ilustrações alusivas às peças que o livro compreende, porém, não se encontra ligação entre a imagem e o texto. Desta forma, iremos encontrar uma ilustração referente à peça *A Viagem de Pedro O Afortunado* no meio do texto de *A Menina Júlia* ou de *Amor Maternal* e vice-versa¹⁰⁹.

***O Sonho* — João da Fonseca Amaral, Estampa, 1978.**

O Sonho (*Ett Drömspel*, 1902), cujo título original consta nas primeiras páginas do livro como *Eh Dromspiel*, foi traduzido por João da Fonseca Amaral e editado pela Editorial Estampa em 1978, integrando a colecção «Teatro». Apesar da editora ser então dirigida por Luís Miguel Cintra, J. A. Osório Mateus e Jorge Silva Melo, quando o

¹⁰⁶ O termo utilizado por Strindberg para definir esta peça é *sagospel* e explica-a do seguinte modo a um amigo jornalista: «*La pièce est un libre produit de l'imagination, mais avec des thèmes empruntés au conte populaire, et se déroule dans toutes les circonstances de la vie humaine et dans tous les milieux, éclairant cependant toujours une grande énigme de la vie, dont la solution est le sujet même de la pièce et qui la maintient au-dessus des vagues arrangements de la féerie.*», TC (1982), p.539.

¹⁰⁷ Pedro (1977), p. 11.

¹⁰⁸ R. Mitjana, no estudo preliminar à sua tradução de *A Viagem de Pedro, o Afortunado*, Madrid, 1919; S. Prampolini, in *História da Literatura Universal*, Buenos Aires, 1945, tomo X; Ramón D. Peres, na sua *História das literaturas Antigas e Modernas*, Barcelona, 1941; Allardyce Nicoll, in *Histórias do Teatro Mundial*, Madrid, Aguilar, 1964. Cf. *ibidem*, pp.12-14.

¹⁰⁹ Cf. Anexo 35 — Ilustrações de *A Menina Júlia* e *A Viagem de Pedro o Afortunado* na edição de Círculo dos Amigos do Livro.

Teatro da Cornucópia monta *Um Sonho* em 1998, Luís Miguel Cintra — director da companhia — opta por realizar uma nova tradução, em colaboração com Cristina Reis e Melanie Mederlind, responsável pela comparação com o original sueco.

A tradução de João da Fonseca Amaral inclui, para além da peça, um Prefácio constituído por seis partes. Aqui constam citações dos estudos de John Gassner, Guy Vogelweight, Arthur Adamov e Maurice Gravier¹¹⁰ sobre a dramaturgia strindberguiana.

***Menina Júlia* — Osório Mateus, A Regra do Jogo, 1980.**

Osório Mateus traduziu *Menina Júlia* (*Fröken Julie*, 1888), em 1980, para o primeiro espectáculo do Teatro da Cantina Velha, também no mesmo ano¹¹¹. No seu trabalho, decidiu por apresentar primeiro o texto da peça — onde os personagens são denominados apenas pelas primeiras letras do nosso abecedário: personagem A. (João), B. (Cristina) e C. (Júlia) — e só após a apresentação da obra é dado a conhecer ao leitor o *Prefácio* de Strindberg à obra.

O tradutor optou sempre pelo termo «*texto português de...*» ao típico «*tradução de...*», o que poderá, de certa forma, enfatizar a reivindicação de uma menina Júlia portuguesa. Todavia, assume-se claramente como tradutor e na sua «*Nota do Tradutor*», para além de explicar o porquê desta edição, dá-nos também a conhecer, ainda que de uma forma ligeira e breve, o modo como realizou o seu trabalho.

Depois de explicar que *Fröken Julie* se trata de uma tragédia naturalista em acto único e que, por isso, «*o prefácio é uma epístola ao naturalismo*»¹¹², Osório Mateus explica da seguinte forma a utilização de vários textos intermediários: «*Não vi o teatro do tempo e não sei a língua de origem. Conheci a peça através da versão filológica de Arvid Paulson (Bantam, 1964), que me garantia ter lido o texto sueco; usei também a tradução da Modern Library (1943), a de Michael Meyer (Methuen, 1964) e o texto francês de Boris Vian, representado em Paris a partir de 1952. Li o prefácio nas*

¹¹⁰John Gassner, *Strindberg, The Expressionist*; Guy Vogelweight, *Strindberg*; Arthur Adamov, *Strindberg* e Maurice Gravier, *in Strindberg, Théâtre Cruel et Théâtre Mystique*. Cf. *Sonho* (1978), pp. 11-20.

¹¹¹«*O texto português da Menina Júlia e do «Prefácio do Autor» foi pedido pela Cristina Hauser, pelo Diogo Dória, pelo Leonaldo Almeida, pela Margarida Rosa Rodrigues, pela Maria João Brilhante e pela Marília Nunes para o primeiro espectáculo do Teatro da Cantina Velha em 1980.*», «*Nota do tradutor*», *Julie* (1980), p.65.

¹¹²*Ibidem*, p.65.

traduções de A. Paulson e M. Meyer e na versão francesa de M. Bjurström.»¹¹³. De maneira económica e esquemática, finalizando desta forma as suas notas, adianta-nos ainda as alterações que decidiu introduzir na peça «o restauro das falas naturalistas» e o «efeito do real»¹¹⁴.

O Pelicano, Gastão Cruz, Relógio d'Água, 1993.

O Pelicano (*Pelikanen*, 1907) foi traduzido por Gastão Cruz em 1993. O tradutor serviu-se do texto intermediário inglês e francês de Eivor Martinus e Arthur Adamov, respectivamente, para a tradução portuguesa: «O texto português de *O Pelicano* foi estabelecido a partir da tradução inglesa de Eivor Martinus (*Absolute Classics*), com a colaboração de Leif Tallstedt, que a confrontou com o original sueco. Foi também consultada a tradução francesa de Arthur Adamov (*Éditions de L'Arche*)»¹¹⁵. Esta tradução surge na sequência do espectáculo levado à boca de cena pelo Grupo de Teatro Hoje¹¹⁶.

O rosto do livro mostra-se bastante curioso tomando em apreciação o conteúdo da obra. Aí podemos admirar uma fotografia de Strindberg com os dois filhos¹¹⁷, Gersau, datada de 1886, que nos remete para o escritor enquanto Pai.

Gastão Cruz faz uma nota introdutória à peça, intitulada «*O Pelicano — mentira e Morte numa Tragédia de câmara*». Nesta introdução, o tradutor e encenador da obra dá a conhecer ao leitor a trama geral da obra explicando a alegoria do pelicano, «através da qual a Mãe é descrita no poema que o Genro lhe dedica («tal como o pelicano que, com o próprio sangue, alimenta os seus filhos...») [e que] resume todo o profundo

¹¹³ *Ibidem*, pp. 65-66.

¹¹⁴ *Ibidem*: «3. Na peça, dois trabalhos: restauro das falas naturalistas: articulação do acto único. Ainda efeito de real: economia nova — outro como. Argumento e diálogo. Para o prefácio. Strindberg em português (a um século quase). 4. Como: a questão do realismo no teatro.», *ibidem*.

¹¹⁵ *Pelicano*, p.75.

¹¹⁶ Nas primeiras páginas do livro, encontra-se a seguinte informação: «Esta tradução de *O Pelicano* de Strindberg foi estreada a 20 de Maio de 1993 pelo Grupo de Teatro Hoje, no Teatro da Graça, com encenação de Gastão Cruz e a seguinte distribuição (por ordem de entrada em cena): ...», *Pelicano*, p.4. Para além do espectáculo apresentado no Teatro da Graça, onde esta peça fazia parte de um ciclo de Teatro Escandinavo — infelizmente o Teatro da Graça fechou logo após a representação de Hedda Gabler de Ibsen (de acordo com entrevista realizada ao tradutor) —, *O Pelicano* foi ainda apresentado mais três vezes em Portugal. Começou por ser o Stockolm Teaterverkstad a fazer uma encenação da obra a 08 de Setembro de 1987; depois, a 15 de Outubro de 1999, *O Pelicano*, subiu à cena pelas mãos do NNT - Novo Núcleo de Teatro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa; e, finalmente, em Julho de 2002, o grupo de teatro amador Fontenova apresentou a sua encenação no Teatro Estúdio de Setúbal e depois em regime de itinerância. De destacar que, para os espectáculos portugueses desta peça, foi sempre utilizada a tradução de Gastão Cruz.

¹¹⁷ Cf. Anexo 33 — Fotografia de Strindberg com os Filhos, Gersau, 1886.

negativismo de Strindberg. Porque, como o filho desmentirá, no seu violento confronto com a Mãe, «o pelicano nunca criou os filhos com o seu próprio sangue; os livros de zoologia dizem que isso é mentira.» Ao reduzir o mito da dedicação maternal a uma fraude [...], Strindberg abala os alicerces do valor da vida. E a ilha da morte emerge, poderosamente, nos confins de um oceano de humilhação e de mentira.»¹¹⁸ Em entrevista realizada ao tradutor, explicou-nos que a escolha da editora se prendia com o facto de já haver publicado aí dois dos livros de poemas da sua autoria — *Transe*, em 92, e *As Pedras Negras*, em 95 —, bem como a tradução da peça de Shakespeare *O conto de Inverno*, feita por encomenda do Teatro da Cornucópia. Esclareceu também que a edição da peça se fez com a intenção de «tornar o texto acessível a quem quisesse lê-lo e a companhias que, futuramente, quisessem utilizá-lo.»¹¹⁹

Resta-nos salientar, de igual modo, que a tradução desta peça se inscreve na colecção de «Teatro» da Relógio d'Água, na qual já haviam sido publicadas obras dramáticas de Havel, Tchekov e Sam Shepard: *Audiência, Vernissage e Petição* (Václav Havel); *Três Irmãs e A Gaivota* (Antonin Tchekov); *Loucos por Amor* (Sam Shepard).

2.2. Obras narrativas

Strindberg não se distinguiu apenas como notável dramaturgo, ele foi também um notável romancista e narrador, o que nos ajuda a compreender a sua evolução artística¹²⁰.

¹¹⁸ *Pelicano*, p.11. Quando Gastão Cruz se refere à destruição do mito da dedicação maternal, enriquece o seu texto com o seguinte excerto da obra:

«O FILHO: O pai disse-me uma vez, furioso, que tu eras uma das maiores fraudes da natureza... que não aprendeste a falar como as outras crianças, só aprendeste a mentir...»; «A MÃE: (...) eu sou a tua mãe e alimentei-te com o meu sangue... GERDA: Não deste-me um biberon e meteste-me uma chupeta na boca. Mais tarde, tive de ir roubar comida à despensa, mas só lá havia pão centeio, que eu comia com mostarda...»

¹¹⁹ De acordo com entrevista realizada ao tradutor.

¹²⁰ Cf. Elie Poulénard, 1982, «Les Romans et les Nouvelles», in *Obliques: Strindberg*, p.79 : «En dehors de l'intérêt artistique pur, romans et nouvelles sont indispensables à qui veut comprendre la personnalité complexe de Strindberg, apprécier les raisons et les modalités de son évolution. Le roman permet les confidences, les développements d'idées, la polémique, les attaques personnelles sous le couvert de personnages fictifs. On y découvre de prime abord les influences nombreuses qui se sont exercées sur ce lecteur passionné qui se lançait avec enthousiasme dans toutes les nouveautés. On y voit son goût pour l'histoire, l'occultisme, la magie, les spéculations pseudo-scientifiques, la transmutation des métaux ; cet homme bourré de complexes d'infériorités, de culpabilité, voulait ainsi les compenser, s'affirmer, être le premier dans tous les domaines, proclamant l'avènement du surhomme intellectuel (lui-même), ne supportant aucune concurrence, voyant partout la lutte, le conflit, le combat des cerveaux, le meurtre psychique et la némésis!», *ibidem*.

Em Portugal, às editoras coube a divulgação de seis obras narrativas da autoria de Strindberg, sendo uma delas de cariz autobiográfico, *Inferno*, e outra de natureza ensaística, *Breve catequese para a classe oprimida*.

***O Homem que ganhava o pão* — A. Victor Machado, Tipografia Gonçalves, 1937.**

Esta obra pertence a um género literário específico — o conto. Assim, é distinta também a sua forma de publicação: a edição dos contos do autor é feita através de compilações, juntamente com obras de outros autores.

O primeiro conto a ser publicado de Strindberg é *O Homem que ganhava o pão*, em 1937, de 15 páginas, publicado pela Tipografia Gonçalves em Lisboa. Foi traduzido por A. Victor Machado que traduziu também *Um caso psicológico* e *De Alcolea a Trigais*, obras que acompanham o conto de Strindberg neste volume. Não obstante, a obra que, sem dúvida nenhuma, dá mote à publicação é o conto de *Augusto Strindberg*. Na capa do livro¹²¹ o relevo não é posto no autor, mas sim na obra anunciada, definida como pertencente aos «ROMANCES INTERNACIONAIS DE GRANDE EMOCÃO»¹²², ou ainda: «São os livros que todo o apreciador de boa leitura interessante e emotiva deve preferir.», induzindo, deste modo, o leitor a comprar os pequenos cadernos, pelo preço de 7\$00 cada exemplar.

***Meia Folha de Papel* — João da Silva Duarte, Portugália ed., 1961.**

O conto *Meia Folha de Papel* também surge reunido numa compilação elaborada Silva Duarte que traduz alguns dos melhores contos suecos, editada pela Portugália Editora, em 1961. Para além de traduzir directamente do sueco, Silva Duarte, professor jubilado na Universidade de Düsseldorf, não esquece de fazer referência a esse facto. É também ele o responsável pela selecção dos contos, do prefácio e das notas que acompanham a edição.

¹²¹ Cf. Anexo 29 — *O Homem que ganhava o Pão*, Tipografia Gonçalves, 1937.

¹²² «ESTÃO PUBLICADOS OS SEGUINTEs: N.º 1 — *Roubaram um Transatlântico* [sic]; N.º 2 — *O COMBOIO ANFÍBIO*; N.º 3 — *UM HOMEM QUE DORMIU 100 ANOS* [sic]; N.º 4 — *A PASTILHA MISTERIOSA*; N.º 5 — *O CASTELO DO MAGLAR*; N.º 6 — *UM RAPTO MISTERIOSO*; N.º 7 — *BARCO SEM RUMO*; N.º 8 — *O VALE DO MISTÉRIO.*», *O Homem*, frontespício.

Torna-se ainda importante sublinhar que Silva Duarte tem dedicado ao autor sueco especial atenção, escrevendo sobre ele diversos artigos em jornais como o *Diário de Notícias* ou o *Jornal de Notícias*¹²³.

O autor da compilação *Os Melhores Contos Suecos* pretendeu assim dar a conhecer ao público português «um pequeno panorama da literatura sueca moderna»¹²⁴, onde mereceram uma atenção especial dezanove autores¹²⁵ que tentam de certa forma representar as «várias orientações literárias, desde a década de 1880 aos nossos dias»¹²⁶.

Sobre *Meia Folha de Papel* (*Ett Halvt Ark Papper*), conto de dimensão muito reduzida — três páginas apenas —, escreve: «O pequeno conto *Meia Folha de Papel* é considerado uma miniatura literária de maior interesse que muitas das suas obras. Com uma técnica exemplar, um domínio extraordinário da forma e empregando uma linguagem simples, Strindberg consegue, dentro de tão pequenos limites, captar todas as variantes do destino do homem. Tudo o que é essencial se encontra nesta história intensa e apaixonada. Após a leitura de *Meia Folha de Papel*, as horas felizes e os acontecimentos trágicos, embora pintados fugazmente, revelam-se completamente distintos na mente do leitor. Poder de síntese, clareza e emotividade são as características principais desta pequena obra-prima de Strindberg. As suas geniais qualidades de romancista e de dramaturgo combinam-se aqui com a maior perfeição.»¹²⁷

¹²³ Cf. Silva Duarte, «*Strindberg místico*», *Diário de Notícias* de 16 de Abril de 1964; «*Os Dramas reais de Strindberg*», *Diário de Notícias* de 4 de Setembro de 1969 e «*Os Livros ocultos de Strindberg*», *Jornal de Notícias* de 26 de Março de 1985.

¹²⁴ *Folha de Papel*, p.9.

¹²⁵ Integram a selecção de Silva Duarte, autores como August Strindberg «*que inicia a literatura sueca moderna*», Herder Von Heidenstam, Selma Lagerlöf e Oscar Levertin que «*representam nesta antologia o «nittiotalet», ou a década de 90, que traz a reacção ao naturalismo*», Hjalmar Söderberg que pertence a «*um grupo de escritores embebidos do cepticismo do «fin de siècle»*», Sigfrid Siwertz que representa a «*década dos «tjotalisterna*» [escritores da década de 1910]», dado que «*o realismo volta a interessar a geração de 1910*», Pär Lagerkvist, que depois de a primeira Grande Guerra ter abalado o *optimismo literário*, pertence a um grupo de escritores inquirindo «*angustiosamente o significado da vida e procuram uma libertação que toma, em alguns casos, aspectos místicos*», Hedenvind-Eriksson representa aqui a geração de 20; Artur Lundkvist e Harry Martinson fazem parte da literatura das década de 30, interessada pelo «*romance autobiográfico e social, o «proletärromanen*» [romance proletário]», destacando-se ainda por defenderem «*ardentemente um certo rousseaunismo denominado «primitivismo*»»; Eyvind Johnson, Lo-Johansson, Moa Martinson e Jan Fridegard «*representam a «stataraskolan*» [escola literária especialmente interessada na vida dos jornaleiros], *mais directamente interessada pelo trabalhador rural.*»; Tage Aurell, Thorsten Jonsson, Silvar Arnér, Lars Ahlin e Stig Dagerman «*representam outros aspectos das décadas de 30 e de 40 ligados ao «primitivismo*», *ao surrealismo e a outras tendências literárias.*», *ibidem*, pp.9-13.

¹²⁶ *Ibidem*, p.9.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 17-18.

Gente de Hemsö — César de Frias, Portugália Ed. e Ed. Europa-América, 1966 e 1972.

Este romance — *Hemsöborna*, 1887 —, foi editado, pela primeira vez, em 1966 pela Portugália editora, cinco anos após Silva Duarte aí ter publicado *Os Melhores Contos Suecos*. Em 1972, a Europa-América volta a trazer aos escaparates das livrarias o mesmo romance, na sua colecção «Livros de Bolso», fazendo referência à anterior edição da Portugália Editora «A inclusão desta obra em “Livros de bolso Europa-América” foi possível mercê da colaboração da Portugália Editora» e explicando que a publicação desta obra serve para dar a conhecer um dos nomes mais notáveis da literatura sueca, desconhecida infelizmente do público leitor português. Assim, a tradução em ambos os casos esteve a cargo de César de Frias, que assume o seu trabalho como sendo uma «versão livre», não indicando em nenhuma das publicações o texto intermediário de que se serviu, nem fazendo qualquer nota introdutória ao autor ou ao romance. Do autor apenas são deixadas algumas informações na capa do livro¹²⁸.

No que diz respeito à ilustração da capa, referiremos que os quatro homens dentro do bote aparentemente frágil¹²⁹ nos remetem de imediato para a trama do romance, para os personagens masculinos que interagem na quinta: Carlsson, o jornalista contratado para governar a quinta de uma viúva; Gusten, o jovem filho da viúva que nutre um ódio especial por Carlsson; e os dois empregados — Norman, o mais novo — e Rundquist, o mais velho da casa e dependente do álcool.

¹²⁸ «Nascido em Estocolmo, Johan August Strindberg (1849-1912) é justamente considerado o maior escritor da Suécia e o seu nome figura entre os dos mais notáveis dramaturgos de toda a literatura mundial. Peças de teatro como *Pai*, *Menina Júlia* e *A Dança da Morte* são autênticas obras-primas que têm percorrido os palcos do mundo e que ainda hoje mantêm uma invulgar actualidade. Mas não foi só na literatura dramática que Strindberg se distinguiu. Introdutor do naturalismo no seu país, notável estilista que renovou a língua literária, destacou-se igualmente na poesia e, sobretudo, no romance, género em que se combinam algumas das suas qualidades mais salientes: poder de síntese, clareza e forte emotividade. Tais qualidades encontram precisamente a sua mais forte expressão em *Gente de Hemsö*, admirável e pujante romance de costumes cuja publicação nesta colecção vem dar ao seu vastíssimo e fiel público a possibilidade de se familiarizar, através do mais representativo dos seus autores, com uma literatura — a sueca — infelizmente pouco conhecida entre nós.

A publicação desta obra em *Livros de Bolso Europa-América* foi possível mercê da colaboração da Portugália Editora», *Gente de Hemsö*, capa.

¹²⁹ Cf. Anexo 30 — *Gente de Hemsö*, Publicações Europa-América, 1972.

***Inferno* — Aníbal Fernandes, ETC e Assírio & Alvim, 1978 e 1988.**

A primeira edição de *Inferno* (*Inferno* 1898) surge em 1978 quando a ETC apresenta pela primeira vez a tradução de Aníbal Fernandes aos leitores portugueses, tradução essa novamente editada pela Assírio & Alvim, dez anos mais tarde, em 1988, na sua colecção «*o imaginário*».

Para a apresentação da obra — traduzida naturalmente a partir do texto francês, uma vez que Strindberg a havia traduzido para esta língua em 1898 —, Aníbal Fernandes faz uma *Redacção Cronológica* dividida em duas partes: a primeira parte antecede a obra autobiográfica de Strindberg e a segunda parte é apresentada no final do texto.

Depois de tecer algumas considerações acerca da vida e obra de Strindberg, importantes para a compreensão desta obra, já que é de cariz autobiográfico, Aníbal Fernandes explica a que se deve a fama literária de *Inferno*: construída através de «*uma articulação lenta de citações dispersas, por um acaso de referências que lhe prescreveram um limbo de artes doentias, extravagância e sem-razão*»¹³⁰, a aura da sua notoriedade foi ainda engrandecida pelo longo intervalo entre as edições francesas¹³¹.

A grande diferença entre a tradução de 1978 publicada pela a ETC e esta publicada pela Assírio & Alvim reside precisamente no facto de a primeira ter seguido a edição de 1898 e a presente edição ter seguido a edição corrigida de 1979, apresentada pela Mercure de France¹³².

¹³⁰ *Inferno*, p.11. Avança ainda que «*Strindberg chegou ao Inferno depois de coleccionar sinais aparentemente estranhos que o perturbaram em Paris, Saxen, e Lund, e com eles fazer um alucinado cerco às trivialidades do quotidiano, esgotar-se num esforço esplendorosamente fracassado para aferir o mundo das suas dúvidas com certezas físicas que o agrediam pelas vias da realidade. O espectáculo impressiona por manipular sinais efémeros e assim mesmo conduzir a uma ruptura, a um destino de absurda dureza supostamente regido por Potências, incapaz de poupá-lo em dores e expiação. [...] Nesta viagem, o auxílio que o inferno lhe segreda chega tarde. Até lá resta resta-lhe o combate e uma agonia entre os destroços de um cristianismo caprichoso e temperamental, convivido com outras fontes — incompatíveis, irreconciliáveis — de iniciação.*», *ibidem*, pp.11-12.

¹³¹ «*Houve 51 anos de intervalo entre a primeira edição do original francês — que é de 1898 — e a segunda, numa editora secundária que se chamou Griffon d'Or*». Segundo o tradutor, esses longos anos de intervalo apenas serviram para «*favorecer-lhe a distância, agravar-lhe o mito*», *ibidem*, p.11.

¹³² Aníbal Fernandes mostra-nos o percurso editorial desta obra em França, para que nós possamos debruçar-nos sobre a *fama literária* da obra. Escreve que «*Em 1966 e 1979 a Mercure de France voltou a editá-lo, libertou-o, assim, desse carácter de raridade literária que foi grande alegria de alfarrabistas de Paris e frequentadores da Rua Richelieu, e devolveu-o ao público com um texto «restaurado», quer dizer que resultante de uma nova revisão pelo original manuscrito, existente na biblioteca da universidade de Göteborg, que emendado nas gralhas e erros devidos a má ou apressada interpretação da caligrafia do autor, que esclarecido (com a tradução sueca, revista por Strindberg) nos pontos em que um francês*

Sendo um autor eminentemente do palco, a obra narrativa mostra a sua versatilidade enquanto homem de curiosidade universal insaciável. Os textos autobiográficos, que poderiam interessar em grande medida os psicanalistas¹³³, devido às crises psico-nervosas de que sofreu entre os anos de 1894-1896 — e que o próprio denominou de Inferno¹³⁴ —, mostram-nos sobretudo o surgimento de novas formas de arte, impregnadas de simbolismo e de doutrinas filosófico-religiosas¹³⁵.

Relativamente a *Inferno*, a Assírio & Alvim aproveitará ainda trechos da obra para o anuário de 2003 que dá pelo nome de *Imaginário*¹³⁶, o mesmo nome da colecção na qual se insere esta obra autobiográfica de Strindberg. Para construir o anuário, a Assírio & Alvim procedeu à compilação de excertos de vários dos seus livros de ficção, ensaio, arte e fotografia¹³⁷.

***Breve catequese para a classe oprimida* — Alexandre Pastor, Ulmeiro, 2003.**

A única edição da *Breve catequese para a classe oprimida* foi feita recentemente pela Ulmeiro em Janeiro de 2003. Do tradutor, Alexandre Pastor, sabemos já que tem vindo a mostrar particular interesse pelo dramaturgo sueco, escrevendo sobre ele em alguns artigos no *JL — Jornal de Letras*, no qual é colaborador há mais de vinte anos¹³⁸.

A edição, sóbria, mostra na capa uma fotografia de Strindberg de olhar perdido no horizonte e no verso a mão do autor, datada de 1895¹³⁹. Esta edição teve, todavia, pouco impacto no mercado português. Ainda assim, trata-se de mais uma das raras edições feita por via directa, fenómeno que o autor logo nos dá conta da capa do livro,

«especial», como é quase sempre o do estrangeiro rodado por terras de França, se encarregara de o obscurecer.», *ibidem*, p.11.

¹³³ Cf. Elie Poulencard, 1982, «*Les Romans et les Nouvelles*», in *Obliques: Strindberg*, p.79, «*On comprend l'intérêt des psychanalystes pour ses écrits mais il faut prendre leurs cogitations «cum grano salis» car une certaine critique littéraire à la mode est plus faite d'impressions personnelles que des réalités scientifiques.*», *ibidem*.

¹³⁴ «*Les crises d'Inferno sont dominées par un contraste fondamental entre un rêve orgueilleux de surhumanité et la réalité la plus misérable*», *ibidem*.

¹³⁵ Cf. *Ibidem*.

¹³⁶ Cf. Anexo 31 — *Imaginário 2003 e Inferno*, Assírio & Alvim.

¹³⁷ «*Os textos e as imagens [...] foram retirados dos vários livros de ficção, ensaio, arte ou fotografia editados pela ASSÍRIO & ALVIM. Cada dia convida o leitor a conhecer melhor os livros indicados do respectivo autor. O IMAGINÁRIO não é, nem pretende ser, uma antologia. Cada texto ou cada imagem vale por si isolado de todos os outros pela duração do dia.*», *Imaginário*, 2003, Lisboa, Assírio & Alvim.

¹³⁸ Cf. Alexandre Pastor, «*Strindberg e o «meu ódio ao judeu»*», *Jornal de Letras*, 11 de Outubro de 1995 e «*O que pensava Strindberg — em 1884*», *Jornal de Letras* de 1996.

¹³⁹ Cf. Anexo 32 — *Breve Catequese para a classe oprimida*, Ulmeiro, 2003.

tal como Silva Duarte, — «*tradução do sueco por Alexandre Pastor*» —, o que naturalmente pretende valorizar o trabalho apresentado e o próprio tradutor.

Para quem não conhece Alexandre Pastor, dele é feita uma apresentação sumária mal começamos a folhear o livro. Através dessa informação, o leitor conhece não só a ligação do tradutor à Suécia, mas todo o trabalho que tem vindo a desenvolver nesta língua, relacionando-se directamente com o teatro: «*Natural de Luanda, Alexandre Pastor foi para a Suécia a convite do Ministério de Educação sueco para leccionar Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Estocolmo. É autor de quatro Dicionários Português-Sueco e Sueco-Português, tendo sido premiado, em 1997, pela Associação de Tradutores Suecos, pelo número de obras publicadas. Além das catorze obras teatrais que escreveu em sueco (das quais sete encenadas), Alexandre Pastor colabora no JL — Jornal de Letras há vinte anos.*»¹⁴⁰.

Em seguida, Alexandre Pastor dedica algumas palavras ao autor e à sua época¹⁴¹, levando o leitor a perceber porque é que Strindberg, apesar de ter sido «*o primeiro modernista das literaturas nórdicas.*»¹⁴² foi amplamente incompreendido pelo público da sua época¹⁴³. Refere a grande versatilidade dos interesses de Strindberg quer pelas Ciências, quer pelas Humanidades, os estudos que desenvolveu na área da química, da alquimia, da botânica, da astronomia, da linguística, onde «*o português, como idioma, também não lhe era estranho*» confirmando-o «*o facto de citar vocábulos nossos num abrangente estudo comparativo, etimológico*»¹⁴⁴. As ideias anti-semitas de Strindberg são também afloradas nesta introdução¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Cf. *Catequese*, p.7.

¹⁴¹ Cf. *ibidem*, p.5.

¹⁴² *Ibidem*, p.8: «*Contemporâneo do nosso Eça e do brasileiro Machado de Assis (faleceram os três num curto lapso de doze anos), e tal como esses dois nomes são os pais das modernas literaturas portuguesa e brasileira, August strindberg é, no sentido mais lato do termo, o primeiro modernista das literaturas nórdicas*», *ibidem*, pp. 7-8.

¹⁴³ «*August Strindberg (1849-1912) definia-se a si próprio nestes termos: «Sou socialista, niilista, republicano, enfim sou tudo o que possa ser contrários aos reaccionários.» [...] «E gostaria de pôr tudo de pernas para o ar para ver o que se encontra no fundo. Acho que estamos de tal modo emaranhados e somos tão terrivelmente manipulados, que a nossa vida, para que a possamos estudar, temos primeiro que rebentar com ela, queimá-la, para depois recomeçar tudo de novo.» Não surpreende pois, que uma personagem com tal modo de pensar tão radical — além de uma necessidade premente de se expressar abertamente — tivesse vivido toda a sua vida em constante conflito com a sociedade que o cercava. [...] cabe ainda aqui uma explicação desta incompreensão do público da época, face a um género de teatro strindberguiano tão moderno: a existência de uma plêiade de poetas e prosadores, contemporâneos do dramaturgo, e extremamente populares, os quais persistiam numa fidelidade cega para com o ideal romântico, mesmo nos fins do século XX.*», *ibidem*, pp. 7-9.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.10.

¹⁴⁵ Alexandre Pastor havia já escrito, em 1995, para o *JL-Jornal de Letras*, num artigo intitulado *Strindberg e o «meu ódio ao judeu»*.

A publicação desta Catequese é justificada do seguinte modo: «A publicação desta breve «Catequese», numa era de desenfreada globalização pecuniária como é a nossa, permitirá ao leitor avaliar o modernismo e juízo crítico e social que caracteriza toda a obra deste gigante literário de nome August Strindberg.»¹⁴⁶

3. Jornais e Revistas Literárias e/ou artísticas

***O Holandês* — Luís Francisco Rebello, Revista *Vértice*, 1957.**

Foi suplemento da revista *Vértice* de 1957 a peça *O Holandês* (*Holländarn*, 1902), traduzida por Luís Francisco Rebello, a partir do texto intermediário francês, publicado na *Revue Théâtrale*, nº 30, de 1955.

A revista *Vértice* foi sempre vista como uma revista literária e de expressão artística onde se procurava divulgar o que de mais moderno se escrevia e fazia no estrangeiro e *O Holandês*, que Strindberg classificou como *dramatiskt fragment*, revela já o simbolismo e o expressionismo strindberguianos. A acrescer a esta característica do texto, salientamos que a sua reduzida dimensão é torna favorável à sua edição através deste canal.

***A Dança da Morte* — Ricardo Alberty, Revista *Teatro em Movimento*, 1975.**

Na revista *Teatro em Movimento*, dirigida por Norberto Ávila, surge o texto integral de *A Dança da Morte*, em 1975, na tradução de Ricardo Alberty. Esta tradução é publicada seis anos após o primeiro espectáculo apresentado pela Casa da Comédia, em 1969, onde foi utilizada. Porém, no que respeita às particularidades desta tradução, analisá-las-emos em maior pormenor numa fase mais adiantada deste estudo, uma vez que retomaremos a encenação realizada por esta companhia teatral.

***Leontopólis* — s/ tradutor, *Jornal de Notícias*, 5 de Junho de 1977.**

Para finalizar referir-nos-emos ainda ao conto *Leontopólis*, publicado na secção *Magazine* do *Jornal de Notícias* de 5 de Junho de 1977. O conto de pequena extensão

¹⁴⁶ *Catequese*, p.12.

trata-se da perseguição de Herodes às crianças recém-nascidas e a fuga de José e Maria com as crianças pelo deserto.

Figura na secção do lazer, juntamente com a secção das *Palavras Cruzadas*, *Os Cinco Erros*, *Xadrez*, *Astro-Horóscopo* e *Magia* do jornal¹⁴⁷. Assim, poderemos afirmar que a publicação deste texto visa o lazer do público leitor, já que é uma história bem conhecida, contada com algum suspense¹⁴⁸ e sobretudo de dimensão correcta para figurar num recanto do jornal.

4. Recepção crítico-valorativa do autor em jornais nacionais

Outra forma de recepção do autor em Portugal são os artigos e as crónicas que vão saindo amiúde nos jornais do país, à margem dos anúncios ou críticas teatrais de qualquer espectáculo. Assim, ainda que seja de uma forma tímida, há estudiosos que se interessaram e continuam a interessar pela obra de Strindberg no nosso país. Sem pretender desvalorizar o trabalho realizado pelos restantes cronistas, destacaremos, neste sub-capítulo do nosso estudo, os artigos escritos por Silva Duarte, devido ao seu número representativo e outro, escrito por Pierre Volboudt, pela natureza peculiar do texto.

Na década de 60 vamos assistir a um adensamento das referências a Strindberg e a sua obra nas secções literárias dos jornais. Depois de um longo interregno, o seu nome ressurgirá na década de 80 quando assistimos igualmente à explosão da representação das suas obras nos palcos portugueses. Assim, podemos dizer que os apontamentos publicados nos jornais acompanham em pleno a época dos períodos de maior representação do autor nos palcos portugueses.

Iniciámos a nossa descrição dos artigos publicados no ano de 1949¹⁴⁹, data da comemoração dos cem anos do nascimento de August Strindberg. Artur Ramos publica

¹⁴⁷ Cf. Anexo 28 – *Leontópolis*, *Jornal de Notícias*, 5 de Junho de 1977.

¹⁴⁸ O conto é construído através do diálogo entre um hebreu e um romano. Ao ver tantas crianças no deserto o romano questiona o hebreu sobre esse facto, ao que este lhe responde que «*Herodes, o tetrarca, ouviu o presságio feito por sábios do Oriente de que tinha nascido um rei dos judeus em Belém, na terra de Judá. Para fugir a este perigo, mandou assassinar os meninos nascidos ultimamente em toda aquela terra. Tal como o Faraó mandou matar aqui mesmo os nossos recém-nascidos.*» Depois de o romano partir, o leitor tem finalmente conhecimento que o hebreu se tratava de José: «*O romano seguiu o seu caminho. O hebreu chegou-se à mulher: — Maria! — disse — José! — respondeu ela —, Devagar! O menino dorme.*», *Leontópolis*, p.28.

¹⁴⁹ Cf. Artur Ramos, «Notas para o conhecimento de Strindberg», *Diário Popular*, 23 de Janeiro de 1949 e Guedes de Amorim, «Strindberg – o seu 1º Centenário», *O Século Ilustrado*, 19 de Fevereiro de 1949.

«Notas para o Conhecimento de Strindberg» no *Diário Popular* e Guedes Amorim, «Strindberg o seu 1º Centenário», no jornal *Século Ilustrado*.

Artur Ramos explica como se torna possível o desinteresse do público português face a um dramaturgo que reuniu em Estocolmo representantes da vida teatral de todo o mundo para celebrar a data do seu nascimento. O alheamento e o desconhecimento de Strindberg por parte do público médio português não se tratam de um fenómeno isolado. Ele é comum ao desinteresse por parte de todo o público médio mundial: «*Em vez de tecer as habituais lamentações acerca do nível do nosso público, interessa mais verificar que Jules Romains, em Paris e Sean O'Casey, em Londres, ao escreverem artigos a propósito do centenário, se referiram ao desconhecimento, por parte do público médio francês e inglês da figura e da obra do escritor sueco. Nem isso é para admirar: o público médio de todo o mundo tem demasiadas preocupações para se interessar por vultos literários que não sejam os de cartaz.*»¹⁵⁰.

Dez anos depois, em 1959¹⁵¹, João da Silva Duarte escreve um primeiro artigo sobre Strindberg para o *1º de Janeiro*; em 1964, publica no *Diário de Notícias* «Strindberg Místico»¹⁵², reaparecendo em 1969 com «Os Dramas Reais de Strindberg»¹⁵³ também no *Diário de Notícias*. Entretanto em 1968, Pierre Volboudt havia escrito um interessante artigo no *JL — Jornal de Letras* intitulado «Strindberg precursor»¹⁵⁴.

Já nos anos 80, em 1981, surge no suplemento literário do *Diário de Lisboa* um texto da autoria de Ernesto Sampaio, intitulado «Outro Strindberg Deus, Pátria e Mafía»¹⁵⁵. No mesmo ano, Armando Costa Pinto escreve para o jornal *O Ponto*, «Homenagem a um génio»¹⁵⁶. Em 1984 — cem anos após a data que dá mote ao seu texto, 1884, — Alexandre Pastor compõe para o *JL — Jornal de Letras* uma crónica, «O que pensava Strindberg em 1884». Nesta crónica, Alexandre Pastor deixa já ao leitor português laivos do catecismo que viria a traduzir e a publicar somente em 2003.

No ano seguinte, João da Silva Duarte volta a escrever sobre o dramaturgo, mas desta vez para o *Jornal de Notícias*, «Os livros Ocultos de Strindberg»¹⁵⁷. Em 1986, sai

¹⁵⁰ Artur Ramos, *op. cit.*

¹⁵¹ Cf. João da Silva Duarte, *Primeiro de Janeiro*, 2 de Maio de 1959.

¹⁵² Cf. *Idem*, «Strindberg Místico», *Diário de Notícias*, 16 de Abril de 1964.

¹⁵³ Cf. *Idem*, «Os Dramas Reais de Strindberg», *Diário de Notícias*, 4 de Setembro de 1969.

¹⁵⁴ Cf. Pierre Volboudt, 1968, «Strindberg precursor», *Jornal de Letras*, nº 265, Setembro, pp. 8-10.

¹⁵⁵ Cf. Ernesto Sampaio, «Outro Strindberg Deus, Pátria e Mafía», *Diário de Lisboa*, 10 de Setembro de 1981.

¹⁵⁶ Armando Costa Pinto, «Homenagem a um génio», *O Ponto*, 19 de Março de 1981, p. 29.

¹⁵⁷ Cf. Silva Duarte, «Os livros ocultos de Strindberg», *Jornal de Notícias*, 26 de Março de 1985.

no Diário de Notícias e sem indicador do autor da tradução, uma entrevista datada de 1909, «Strindberg visto por ele próprio»¹⁵⁸ ilustrada com uma caricatura de Strindberg, nu, decapitando reis e barões¹⁵⁹. Em 1988, Marcel Réja publica no *Diário de Lisboa*, «August Strindberg – Memória»¹⁶⁰, na secção Ler/Escriver.

Mais uma vez, Alexandre Pastor, que tal como Silva Duarte se vem destacando pelo trabalho dedicado ao autor de *A menina Júlia*, volta a escrever para o *JL — Jornal de Letras*, onde é correspondente, em 1995, na secção Carta da Suécia, «Strindberg e «o meu ódio ao judeu»», tecendo algumas notas sobre o preconceito anti-semita de Strindberg contra os judeus, apesar de ter entregue os seus manuscritos a editores como Joseph Seligmann e Albert Bonnier, ambos judeus, porque «esses, claro, além de lhe reconhecerem o valor e de não terem preconceitos, pagavam bem. E de dinheiro foi o que Strindberg esteve sempre necessitado toda a sua vida»¹⁶¹.

João da Silva Duarte

João da Silva Duarte, para além de ter realizado um estudo sobre a relação de António Feijó com a Suécia e de ter traduzido alguns dos melhores contos suecos, onde inclui *Meia Folha de Papel* de Strindberg, foi, sem dúvida alguma, um dos autores que mais escreveu sobre Strindberg nos jornais. A 2 de Maio de 1959 publica no Primeiro de Janeiro um artigo sobre a colecção de cartas escritas entre 1870 e 1912. Dá assim a conhecer ao leitor o facto de estas cartas revelarem já Strindberg como um *dramaturgo nato*: «escrevia como para o teatro, com monólogos dinâmicos e cheios de vida, variações rápidas e pronunciadas, e de tal modo que se chega, por vezes, a ter a impressão que foram escritas para serem recitadas.»¹⁶².

¹⁵⁸ Strindberg, «Strindberg visto por ele próprio – Em entrevista datada de 1909», *Diário de Notícias*, 23 de Fevereiro de 1986.

¹⁵⁹ Cf. Anexo 34 — Caricatura de Strindberg em «Strindberg visto por ele próprio».

¹⁶⁰ Cf. Marcel Réja, «August Strindberg – Memória», *Diário de Lisboa*, 7 de Abril de 1988.

¹⁶¹ Alexandre Pastor, «Strindberg e «o meu ódio ao judeu»», *JL — Jornal de Letras*, 11 de Outubro de 1995, p. 41.

¹⁶² Continua escrevendo «*Nas cartas escritas na sua juventude, em Upsala, resulta a intenção de produzir imagens de grande efeito; abundam nelas o ritmo vertiginoso, que reflecte o temperamento ardente do escritor. [...] As cartas escritas no estrangeiro, nos anos que se seguiram a 1880, demonstram um esforço pertinaz para se afastar do ambiente que o rodeava na Suécia. [...] A sua correspondência reflecte ainda o período de febril actividade em que conheceu a actriz Harriet Bosse, se entusiasmou de novo pelo teatro e estabeleceu contratos com os círculos literários de Estocolmo e, finalmente, os últimos de sua vida entrecortados de sofrimento e de alguns momentos de felicidade, em que criou obras dramáticas de genial ousadia, recebidas com frieza e hostilidade pelos seus contemporâneos.*», Silva Duarte, *Primeiro de Janeiro*, 2 de Maio de 1959.

Depois, no mesmo ano em que Luís Francisco Rebello publicava *Credores* e após quatro anos quase seguidos de representações strindberguianas¹⁶³, Silva Duarte publica no *Diário de Notícias* um artigo, intitulado «*Strindberg místico*». Aí, informando o leitor da «*publicação recente na Suécia duma parte do diário oculto de Strindberg*»¹⁶⁴, explica que este facto «*veio dar relevância ao estudo da obra mística do grande dramaturgo, naturalmente menos conhecida no estrangeiro mas que tem importância evidente para o conhecimento dos seus últimos dramas bem como para o esclarecimento da sua influente contribuição para o teatro moderno*»¹⁶⁵. O artigo debruça-se pois sobre a relação de Strindberg com a religião¹⁶⁶.

Em 1969, a 4 de Setembro, escreve novamente para o *Diário de Notícias* cinco colunas intituladas «*Os dramas Reais de Strindberg*». Este artigo revela o interesse do dramaturgo pelos dramas históricos que veio a escrever¹⁶⁷, nomeadamente *Gustavo Adolfo*, *O Último Cavaleiro*, *Regente*, *Gustavo Vasa* e *Rainha Cristina*, e da influência que recebeu de Shakespeare¹⁶⁸.

¹⁶³ A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro apresenta *A menina Júlia* em 1960; o TEP segue-se-lhe com *Credores* em 1962; nesse mesmo ano a Companhia Nacional do Teatro apresenta *O Pai*, e em 1963, Luís Francisco Rebello traduz *O Pária* para o Teatro Moderno de Lisboa.

¹⁶⁴ Silva Duarte, «*Strindberg Místico*», *Diário de Notícias*, 16 de Abril de 1964.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ João da Silva Duarte tenta neste artigo dar a conhecer o misto de rejeição e comprometimento que havia em Strindberg face à religião: «*Alguém afirmou que Strindberg não se tornou um «homo religiosus», no sentido de Kirkegaard, mas que sempre o foi. Em busca desse «homo religiosus» encontrou numa patologia da dor o processo criador adequado bem marcado pelo tom místico de cólera e de mágoa. Assim se pode afirmar que mesmo nos períodos em que confessadamente se declarou contra a religião, Strindberg não deixou de ser, no fundo, um ser ansiantemente religioso. Sabe-se, por exemplo, que foi sempre um fervoroso leitor da Bíblia, mesmo nos períodos de ateísmo, possuindo várias edições utilizadas em diversas ocasiões, e dos textos bíblicos se pode encontrar uma nítida influência na sua linguagem e no enriquecimento da fantasia.*», *ibidem*.

¹⁶⁷ «*O interesse vivo pela criação de ambientes do passado é evidente nos dramas reais, como já antes o deixara expresso com o entusiasmo pela Idade Média e pelo catolicismo: «A bela Idade-Média, em que os homens sabiam gozar a vida e sofrer, em que vigor e amor, beleza de colorido, jogo de linhas e harmonias se manifestaram pela última vez antes de se afundarem e serem massacrados pelo renascimento do paganismo que se denomina protestantismo». Os contrastes fortes do passado dominam assim em muitas das suas cenas populares, com impressionantes motivos naturalistas, com mestria extraordinária dá colorido histórico às [sic] cenas grandiosas, como por simples meios cria a ambiência própria do passado, ainda que a crítica contemporânea lhe apontasse muitas vezes fracos conhecimentos de historiador e o desvio da verdade histórica. Nos seus últimos dramas reais, na realidade, Strindberg não soube resistir á [sic] tentação de se exprimir com voz própria em algumas personagens históricas.*», Silva Duarte, «*Os Dramas Reais de Strindberg*», *Diário de Notícias*, 4 de Setembro de 1969.

¹⁶⁸ «*Como modelo tomou Strindberg, para os seus dramas reais, Shakespeare e foi sobretudo a composição livre do dramaturgo inglês que mais o interessou, em contraposição com o drama moderno, no sentido francês, cujas cenas eram «fruto de uma estratégia bem concebida e de uma táctica refinada». [...] Que mais colheu Strindberg em Shakespeare? O realismo da vida de todos os dias por ele próprio reconhecido como modo shakespeariano de «descrever as personagens históricas, mesmo os heróis «at home», intimamente»; as cenas populares; as disputas familiares em que se vêem envolvidas as figuras principais, nas quais Strindberg muito vazou da sua vida familiar; a recolha de elementos ou modelos na vida contemporânea, muitas vezes bem distintamente anotados, produzindo assim a modernização de personagens e situações; a não diferenciação de vocabulário, seja ele de personagens de alta estirpe ou*

Já em 1985, volta a publicar no *Jornal de Notícias* de 26 de Março, o artigo «*Os livros ocultos de Strindberg*», onde explica que depois do seu exílio em Paris, descrente em toda a literatura sueca, Strindberg se dedicou à investigação científica, lançando-se «*com furor a estudos de alquimia, ocultismo, magia, teosofia, exorcismo e misticismo*»¹⁶⁹. O leitor compreende, neste momento, que os *Livros Ocultos* de Strindberg datam do período mencionado que constituem «*uma raridade literária e o mais íntimo autorretrato que deixou*»¹⁷⁰. Depois de lançar algumas pistas sobre a relação problemática e angustiante de Strindberg com a sua última mulher, Harriet Bosse, conclui escrevendo que a parte publicada dos Diários Ocultos constituem uma «*revelação ocultista das relações [de Strindberg] com a sua terceira mulher*»¹⁷¹ e que são «*literariamente uma admirável obra inspirada num amor sublime, única na literatura sueca, e não só isso, pode ver-se reflectida em culminantes pontos de expressiva beleza da sua obra dramática, como Branco de Cisne (Svanevit), O Caminho de Damasco III (Till damaskus III), Rainha Cristina (Drottning Kistina) ou Trovoada (Oväder)*»¹⁷².

É bastante visível a admiração que Silva Duarte nutre pelo dramaturgo sueco. Nos seus artigos, escritos numa linguagem um pouco rebuscada e cheia de inversões sintácticas, não é parcimonioso no emprego de adjectivos positivos ao escritor sueco ou à sua obra, que é sempre *valiosíssima, genial, admirável, única na literatura sueca*.

Pierre Volboudt, «Strindberg precursor», *Jornal de Letras*, nº 265, Setembro de 1968.

Pierre Volboudt foi provavelmente o único estudioso a publicar, em Portugal, matéria sobre a pintura de Strindberg. Ao contrário da vizinha Espanha, onde já foram publicadas duas traduções de estudos feitos sobre a pintura do dramaturgo sueco¹⁷³, em Portugal não houve recepção da pintura de August Strindberg.

de humilde gente do povo, descarcaizando os seus diálogos anteriores para os tornar naturalistas. Em resumo, o realismo sheksepeariano possibilitou a Strindberg erguer os dramas reais de um género morto a peças de actual projecção teatral.», *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Idem*, «Os livros ocultos de Strindberg», *Jornal de Notícias*, 26 de Março de 1985.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Referimo-nos à obra de Karl Jaspers, 1986, *Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor; e ao estudo realizado por Robert Rosemblum, 1993, *Las pinturas de August Strindberg: la estructura del caos*, Valência, Generalidad Valenciana.

Strindberg precursor trata-se de um interessante artigo que dá ao leitor uma visão não só da pintura strindberguiana — que tem um destaque dentro do panorama da pintura sueca — como também da sua inter-relação com a obra literária do escritor.

Começa por nos explicar como é que o artista cede fatalmente à tentação de experimentar outros campos artísticos, «*toda a arte é a tentação de uma outra*» começa por dizer, «*O pintor e o escultor explicam a si próprios a ideia da sua obra. Em certos momentos, o poeta experimenta a necessidade de captar, como por uma percepção lateral, a figura visível das suas abstrações. Sonha em substituir a palavra por tudo o que linguagem continuamente sugere por equivalência retendo apenas os reflexos na trama verbal*». De facto, Strindberg foi exímio no campo da experimentação de novas artes e saberes, além de desenvolver o dom natural para a escrita, interessou-se pelo teatro, pela pintura, pela fotografia, pelas ciências, pela religião e pela política.

Antes de se debruçar inteiramente na relação da pintura do autor com a sua obra, Volboudt cita o exemplo das aguadas de Goethe, dos quadros de Carmontelle, das aguarelas de Merimée, das pinturas de D. H. Lawrence, entre outros, demorando-se um pouco mais na pintura de Blake e Hugo que denomina como «*os mais célebres desses pintores-poetas*». Ao introduz o leitor na relação da pintura com a obra dramática strindberguiana¹⁷⁴, cita uma passagem chave de *Inferno*: «*Este livro é o da grande desordem e da infinita coerência. Aqui tendes o meu Universo, como o criei e a mim se revelou. Se quiseres seguir-me, ó peregrino, ó transeunte, irás respirar mais livremente, pois no meu universo reina a desordem e aí mesmo é que a liberdade existe.*»¹⁷⁵ que encontra complemento na pintura: «*A ilusão é a lei desse mundo de metamorfoses e, para o pintor, o próprio princípio da sua arte. Aos olhos de Strindberg, a natureza é um*

¹⁷⁴ «*A sua obra de pintura não poderia ser considerada à parte, como uma criação secundária e distinta da outra. Pelo contrário, está ligada intimamente às outras suas concepções dramáticas, à sua filosofia fortemente imbuída de ocultismo, de magia, de «Hiperquímica». Se as suas primeiras peças pertencem ao teatro naturalista, contudo já aí a psicologia é penetrada, desviada e dirigida simultaneamente pelas reacções de uma lógica implacável e pelo poder do sonho e da sugestão, escondidos em «espaços proibidos» de que emanam essas forças indefiníveis de que Strindberg, discípulo dos Iluministas, se sentia vítima, e era-o com efeito, na medida em que a disjunção mental põe o indivíduo à mercê da sua anarquia interior*» e a propósito do prefácio de *A Menina Júlia*, escreve «*Essa singular mecânica de peças heteróclitas, esse «eu» inconsistente, desordenado, fictício, repleto de lacunas e desconhecidos, corresponde a uma noção da realidade baseada na incoerência e na contradição.*», Pierre Volboudt considera ainda *O Desconhecido de «Sonho»* para o relacionar com o quadro incompleto do pintor e para explicar que a amálgama de cores que lhe pareciam representar a paisagem, torna-se então num *enigma inacessível*. Pierre Volboudt, 1968, «*Strindberg precursor*», *Jornal de Letras*, nº 265, Setembro, pp. 8-9.

¹⁷⁵ *Inferno*, p. 47.

*inesgotável mostruário de vistas desconcertantes, de erros poéticos, de alucinações verdadeiras»*¹⁷⁶.

5. Strindberg e o meio académico português

Apesar de existirem algumas obras traduzidas e publicadas, não podemos afirmar que Strindberg faça parte de uma grande tradição literária estrangeira em Portugal. As obras editadas surgem na sua maioria como resultado de peças que foram levadas à cena. Só então se aproveitou a tradução para publicação.

Ao referirmos que em Portugal não devotou tanta atenção a este dramaturgo, como o fez, por exemplo, a vizinha Espanha, França, Alemanha ou Inglaterra, seria tremendamente injusto ignorar o trabalho levado a cabo por alguns estudiosos do teatro e académicos que dedicaram particular interesse pela obra e pela vida do dramaturgo sueco e o trabalho daqueles que do autor fizeram uma recepção crítico-valorativa, como já referimos atrás. Assim, pretendemos destacar o trabalho realizado por Luís Francisco Rebello, principalmente enquanto introdutor de algumas das suas obras; por Jacinto-Deniz¹⁷⁷ e aos constantes estudos efectuados por Gonçalo Vilas-Boas¹⁷⁸, professor da Faculdade de Letras do Porto, que, dedicando-se ao estudo das literaturas nórdicas, tem feito um notável levantamento da literatura sueca recebida em Portugal.

¹⁷⁶ «Estes delírios breves e intermitentes são para Strindberg os excitantes destas «sensações perturbadas» que a sua pintura proporcionava, assim como a ocasião de observar, de variar à sua vontade. Um céu tempestuoso, vagas revoltadas, um farol sobre uma falésia, um amargo semelhante a um esqueleto embranquecido, uma gruta ou uma clareira, os seus temas retomam sem cessar a sua obsessiva perseguição. [...] Esta partida entre ele e o acaso, é um drama da matéria entregue a si mesma e que, sob a mão do artista, volta à indeterminação do elementar, recompões, a partir de todos os aspectos do real, o caos. Strindberg espalha a cor à espátula, em largas camadas contrastantes, febris desordenadas. A pasta encrespa-se de arestas e de escamas, cobre-se de cristas de luz dura, abre-se em fendas, entra em convulsão e contorce-se em turbilhões. Um tumulto de ondas sólidas ergue-se para a nuvem que o esmaga e não deixa entre as suas duas massas suspensas senão uma pequena fenda de claridade semelhante a uma clarabóia de inferno. A falésia é um bloco de espuma opaca e petrificada. As praias amarelas e lisas, luzem como a água morta. Mornas extensões espelhadas e gélidas perdem-se no vazio em desertos de vapores. Só, um tronco despedaçado, uma flor descolorida, um cardo, um cogumelo venenoso, surgem por vezes como fantasias irrisórias. A espessura da folhagem tem o relevo agudo e cortante da rocha. Tudo é equívoco, perturbante, ameaçador, nesta natureza alucinada.», *ibidem*, p.10. Cf. Anexo 36 — A Pintura de August Strindberg.

¹⁷⁷ Cf. Jacinto Deniz, 1992, «Strindberg Um precursor genial» in *Teatro*, vol. II, Porto, Lello e Irmãos ed., pp. 159-174.

¹⁷⁸ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, 1981, *Ler (em) Strindberg*, Porto, Estudos Germânicos, Fac. Letras Porto; 1986, *August Strindberg «Um anatomista do falhanço humano»*, Separata da Revista Runa, n.º 5-6, pp. 127-142; 1996, «As Vivissecações naturalistas de Strindberg» in *Adágio*, n.º17, Dezembro, pp. 23-35.

Outro canal comum para a recepção de autores estrangeiros no nosso país é o Ensino, isto é, os *curricula* escolares nacionais. Embora Strindberg nunca tenha feito parte integrante dos programas escolares portugueses até então, surgiu em Maio de 2004 — de acordo com a nova reforma proposta para o Ensino Secundário — uma proposta do Ministério da Educação para o 12º ano dos Cursos Científico-Humanísticos. Esta proposta cabe no âmbito do programa para a disciplina de Clássicos da Literatura, da autoria de Isabel Pires de Lima e de Isabel Duarte e coordenado por José Adriano de Carvalho.

Integrada na unidade seis do referido programa — intitulada *A condição Feminina* —, *A menina Júlia* de August Strindberg é o texto obrigatório a ser estudado nas aulas, onde constituem sugestões para leituras facultativas os *Contos* de Tchekov, *A casa das bonecas*, de Ibsen, *O retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde, *Nana* de Zola e *O Verão antes das trevas*, de Doris Lessing¹⁷⁹.

A obra de Strindberg aparece, «*neste contexto, como um clássico europeu onde se espera que «a abordagem do texto literário ultrapasse a sua imanência, transcendendo-se para o contexto histórico-cultural da época, para o diálogo com as outras séries estéticas e culturais suas contemporâneas ou posteriores e com os rastros que a nível intertextual o texto clássico vai deixando ao longo dos tempos»*¹⁸⁰. A tradução sugerida aos alunos é a de Osório Mateus, que aliás não se encontra disponível no mercado literário, já que a edição é de 1980 e a editora Regra do Jogo já não existe.

A escolha desta tradução específica, tendo em atenção que ela já não se encontra disponível no mercado livreiro e que a editora também já não existe para que dela se possa fazer nova edição, leva-nos a tecer algumas considerações pertinentes. De facto, por um lado, parece clara a escolha de uma tradução em detrimento de outras — a de Fernando Midões, Helena Domingos ou até mesmo Mário Dias Correia —, pretendendo, deste modo, valorizá-la. Por outro, a tradução de Osório Mateus revela uma clara tentativa de modernidade quer na linguagem, quer na estrutura do texto, aspectos que poderiam ter pesado na escolha, minimizando o impacto da leitura oitocentista aos olhos dos alunos de século XXI.

As autoras não explicam o porquê da escolha desta ou daquela tradução específica. Apenas se referem ao uso da tradução em geral: «*Estaremos, portanto,*

¹⁷⁹ Cf. Isabel Pires de Lima, Isabel Duarte, 2004, *Programa de Clássicos da Literatura*, ed. Ministério da Educação.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 2.

*próximo da área dos estudos culturais, onde a literatura é encarada, como fenómeno cultural e como instituição, para além da sua dimensão estética. E nem poderia ser de outro modo se atentarmos no facto de que o contacto com textos literários de origem linguística tão diversa, como os que uma disciplina com esta designação forçosamente implica, terá que ser feito através de traduções, prescindindo-se assim de um elemento que seria fundamental se pretendêssemos radicar-nos da aludida vertente exegética mais tradicional.»*¹⁸¹. No discorrer do programa também não iremos encontrar nenhuma referência específica ao porquê da escolha da obra de Strindberg para ilustrar a condição feminina, ou sequer o que é que se pretende com a abordagem ao tema condição feminina. Apenas referem que «a escolha decorreu também de uma distribuição cronológica diacrónica ponderada de autores [...] A par disso não se pode ser insensível ao peso da narrativa na produção literária dos séculos XIX e XX, que, como foi dito, foi privilegiada nos conteúdos programáticos, e no próprio mercado actual do livro, sabido que é, como lembra o mesmo Harold Bloom, que “Cada época possui um repertório relativamente pequeno de géneros a que os seus leitores e críticos podem responder com entusiasmo»¹⁸².

De acordo com este programa não se pretende dar especial relevo à figura do grande escritor e dramaturgo sueco, mas sim abordar a sua obra *A Menina Júlia* à luz do tema aglutinador que *A condição feminina* constitui.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibidem*, p. 6. Acrescentam ainda que «Cada unidade estará centrada em um ou mais textos de autores considerados clássicos no seu tempo e no género cultivado, pelo que as obras de leitura obrigatória constituem o seu eixo estruturante. Em torno destas leituras, sugerem-se outras que os alunos poderão fazer escolhendo os livros, consoante os seus gostos e inclinações.»

III. Companhias teatrais e encenações

... the crudness and the self-sabotage in Strindberg, can contribute to a corresponding process of distancing and liberation — as a sort of alienation, a paradoxical iconclasm. These elements appear, at any rate, not to have harmed him. On the contrary, it seems as if they add spice to his work.

Lars Gyllensten, *Strindberg, O'Neill and the Modern Theatre*

O capítulo que se apresenta em seguida pretende dar conta de algumas encenações das peças de August Strindberg em Portugal. O critério que presidiu à escolha de umas encenações e companhias em detrimento de outras teve que ver com dois aspectos fundamentais. O primeiro tem a ver com a informação disponível. O segundo prende-se com a necessidade de reduzir o corpus de trabalho, por uma razão de exequibilidade do mesmo.

Ainda que todas as peças que são do nosso conhecimento sejam abordadas neste estudo, nem todas elas puderam ser analisadas com a mesma profundidade, facto esse que se prendeu com a dificuldade em encontrar os dados necessários para uma abordagem mais do que superficial. Falamos aqui sobretudo das companhias de teatro já extintas. Da mesma forma, tornou-se muito difícil acompanhar o teatro desenvolvido pelas companhias e pelos grupos de teatro amador, uma vez que a sua projecção a nível nacional é ou foi bastante reduzida, não havendo, por isso, publicitação das suas peças e, conseqüentemente, referência a elas nos meios de comunicação.

A selecção das encenações consideradas de forma mais pormenorizada neste capítulo, para além de terem associadas a si um maior leque de informação, permitem, no nosso entender, a construção de um quadro suficientemente completo do fenómeno da recepção do teatro do dramaturgo sueco através do uso da tradução indirecta, ao mesmo tempo que possibilita uma visão da evolução do mundo teatral em Portugal.

1. Sociedade Artística, *O Pae (Fadren)*, 1903.

Estamos no último quartel do século XIX, quando Strindberg anuncia *Fadern* ao seu editor. A peça é escrita em 1887, sendo publicada por Hans Osterling em Helsingborg. A 14 de Novembro do mesmo ano estreia na Dinamarca, no Teatro do Casino, em Copenhaga. A crítica foi bastante favorável à sua primeira apresentação, muito embora o teatro tivesse falido após onze representações¹⁸³. Na véspera da estreia, Strindberg havia escrito a Axel Lundergard, seu tradutor e amigo, um género de testamento, dando-lhe indicações sobre o que deveria ser feito das suas obras, e aí define *Fadern* como uma mistura entre o sonho e a realidade, entre a literatura e a sua própria vida, palavras essas prenunciadoras de *O Sonho*: «*Je me fais l'effect d'un somnambule; comme si la littérature et la vie se mélangeaient. Je ne sais pas si Père est de la littérature, ou si ma vie l'a été; mais j'ai l'impression que cela m'apparaîtra à un moment donné, très proche, et alors je m'effondrerai ou bien dans la folie, accompagnée de mauvaise conscience, ou bien dans le suicide. Par suite d'une grande quantité de littérature, ma vie est devenue une vie d'ombre; je n'ai plus l'impression de marcher sur terre, mais de flotter, sans pesanteur, dans une atmosphère faite non pas d'air, mais de ténèbres. Si de la lumière pénètre dans ces ténèbres, je tomberai foudroyé!*»¹⁸⁴.

Ao contrário da recepção na Dinamarca, a apresentação de *Fadern* na Suécia, no Novo Teatro de Estocolmo, a 12 de Janeiro de 1888, teve um péssimo acolhimento quer por parte da crítica, quer por parte do público espectador. Dela se disse: «*Pour caractériser cette pièce, le mieux est d'emprunter l'exclamation de Hamlet: O horrible! O horrible! most horrible! Après cela, il n'y a pas grand-chose à ajouter.*»¹⁸⁵. Mas a recepção pouco afável no seu país de origem não influiu em nada para que fosse esta a peça a afirmar Strindberg, enquanto dramaturgo genial, nos palcos europeus. Só em 1908 teve o êxito merecido na sua terra natal, no Teatro Íntimo, que havia fundado à

¹⁸³ Cf. Carl-Gustaf Bjurstorn, 1982, «Notes a Père» in TC (1982), p 556.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 556.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 557. Carl- Gustaf Bjurstorn acrescenta ainda, nas suas *Notes*, que no final do terceiro acto «*des murmures s'élevèrent et, avant la fin de la représentation, plusieurs dames avaient quitté la salle. Les partisans du naturalisme reprochaient à la pièce d'être trop subjective, les conservateurs manifestaient leur indignation morale et, de façon générale, leur aversion pour ce qu'ils estimaient être les élucubrations d'un cerveau malade.*», *ibidem*, p. 557.

semelhança do Teatro Livre de Antoine, com August Falk, seu sócio, no papel de Capitão¹⁸⁶.

Dezasseis anos passados desde a sua primeira encenação, em 1903, *Fadern* estreia-se em Portugal sob o título de *O Pae*, no Teatro D. Maria II, pela companhia então residente, *Sociedade Artística*, contando com a tradução de Manuel de Macedo¹⁸⁷. Temos indícios de Manuel Macedo ter traduzido a peça a partir do francês. Apesar de as traduções que realizou ao longo da vida deixarem antever o domínio das línguas francesa e inglesa¹⁸⁸, a peça chegará tardiamente à Inglaterra¹⁸⁹, o que reforça a hipótese de se ter servido da tradução francesa.

O Pae representa o primeiro contacto que o público português tem com o autor sueco¹⁹⁰. Ter-se-iam que aguardar mais três anos para que a primeira edição de *A*

¹⁸⁶ Cf. *ibidem*, p. 558 : «*Le 12 octobre 1890, on donna la pièce à la Freie Bühne de Berlin, un petit théâtre créé sur le modèle du Théâtre Libre d'Antoine. La pièce fit ensuite le tour des scènes allemandes: Leipzig, Munich, Nüremberg, etc.. Le 13 décembre 1894, ce fut le tour de Paris, au Théâtre de L'Oeuvre de Lugné-Poe. Antoine avait alors déjà monté Mademoiselle Julie en 1893 e Lugné-Poe Créanciers au mois de juin 1894.*», *ibidem*, p. 558.

¹⁸⁷ Antes de lhe ter sido encarregue a tarefa de traduzir *O Pae*, Manuel de Macedo havia já trabalhado para a companhia residente no Teatro D. Maria II, nomeadamente com a tradução da peça de Tom Taylor, *O Solar de Bentley – Homens novos em geiras velhas*, em cena desde 10 de Janeiro a 24 de Abril de 1903, e participará novamente em espectáculos da mesma companhia em 1915, *20.000 Dollars*, mas desta vez desempenhando a função de figurino. Cf. CetBase do Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras de Lisboa, em www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm, com o registo 24307. Quando Manuel de Macedo é convidado para traduzir a peça de Strindberg, é já portador de uma experiência considerável no campo da tradução, actividade que praticará intensamente até 1912, o que, de certa forma, lhe vincará o seu carácter de *raríssima excepção*, quando no entender de João Almeida Flor é referido que «*o elenco de tradutores revelará que, salvo raríssimas excepções, a cada um cabe um número reduzido de trabalho o que poderá significar ser a tradução, ainda nesta fase, actividade insusceptível de profissionalização ou sequer de empenhamento constante. Além disso, a grande variedade de textos atribuídos a um tradutor reflecte que se lhe tornava impossível qualquer tipo de especialização ou de fidelidade a determinado autor ou género literário.*». in A. A. Gonçalves Rodrigues, 1999, *A Tradução em Portugal*, 5º Vol. 1901/1930, Lisboa, ISLA, Centro de Estudos de Literatura Geral e Comparada, p. 9. Manuel de Macedo, além de ter traduzido, na sua esmagadora maioria, romances (exceptuando dois textos de carácter ensaístico, e dois textos dramáticos) traduz, ao longo de 12 anos, cerca de 54 obras identificadas.

¹⁸⁸ De Manuel de Macedo, sabemos ter traduzido essencialmente a partir do francês e do inglês. Centra o seu trabalho principalmente na tradução de autores seus contemporâneos, como é o caso de Conan Doyle, Mark Twain, G. Wells e Somerset Maugham. Mas, ao lado de escritores de língua e expressão inglesa, vemos que os russos Máximo Gorki, Ivan Turgenev, Dorochevitz Fiodor Dostoiewski e Anton Tchekov também têm representação significativa no seu rol de traduções. Os fortes indícios de se ter tratado de um texto intermediário francês advêm do facto de a peça ter sido traduzida tardiamente para a língua inglesa e de serem as traduções francesas destes autores que mais circulavam na Europa, durante este período de tempo, com especial arrastamento até meados do século XX. Cf. A. A. Gonçalves Rodrigues, *op. cit.*; Cf. **Anexo 12 – Traduções realizadas por Manuel de Macedo.**

¹⁸⁹ Cf. Hartnoll Phyllis, ed., 1983, *The Oxford Companion to The Theatre*, 4th Edition, Oxford University Press, p. 798. A primeira apresentação de *The Father* faz-se apenas em 1927 em Londres, tendo sido primeiramente representada em Nova Iorque: «*The best known are probably The Father (first seen in New York in 1912 and in London in 1927) and Miss Julie (produced privately in London in 1927 by the Stage Society and publicly in 1935; not seen in New York until 1957).*», *ibidem*, p. 798.

¹⁹⁰ Apesar de este ser o primeiro contacto com Strindberg, referiremos que anos antes havíamos já assistido a encenações de outro polémico autor escandinavo. A peça de Henrik Ibsen, *A Casa da Boneca* (*Et dukkehjem* no original), chega-nos em 1987, pelas mãos de Lucília Simões: «*...acabei por verificar os meus papéis e lá estava: 1897 – o ano da estreia de Casa de Boneca, em Coimbra, pela companhia de*

viagem de Pedro o Afortunado, cuja tradução coube a António Feijó, aparecesse nos escaparates das livrarias.

Tal como a peça *A Casa da Boneca* do seu vizinho norueguês, Henrik Ibsen, a recepção de *O Pae* não passa de todo despercebida, sendo inclusivamente censurada e proibida de levar à cena pelo então comissário régio Alberto Pimentel – escritor, também ele, mas sobretudo de romances históricos portuenses¹⁹¹, na senda de Camilo Castelo Branco, de quem foi o primeiro biógrafo e devotado amigo¹⁹². Com estreia marcada para finais de Dezembro de 1903, teve uma representação única em Janeiro de 1904. Proibidas as seguintes reposições, só em 1908 volta a subir à cena, pelas mãos do actor Ferreira da Silva¹⁹³ no Teatro Sá da Bandeira no Porto¹⁹⁴.

Todavia, antes de avançarmos mais nesta matéria, impõe-se-nos primeiramente entender em que moldes se delineava o teatro português e que público o frequentava na época da sua representação, para que nos seja permitida a compreensão da escolha de *O Pae* num repertório onde se conjugam nomes de dramaturgos nacionais de grande prestígio à data, como o foi Júlio Dantas, clássicos da literatura, e outros dramaturgos¹⁹⁵ que, tendo já certamente lido Strindberg, Becque e Hauptman, Lucciana Picchio apelidaria «*de segunda categoria, mas civilizados e sobretudo bem intencionados*»¹⁹⁶.

Sabemos que em Portugal, nos finais do século XIX, o interesse pelo teatro era, *grosso modo*, significativo, embora se sentisse já uma crise na produção teatral

Lucília simões. O espectáculo veio depois para Lisboa onde esteve três meses em cena, o que era notável naquela época, depois no Brasil, sempre com grande êxito.», Carlos Porto, *Teatro em Portugal: reportório/reportórios, Vértice*, nº 62 (II série) Set/Out, 1994, Lisboa, p.19. Contudo, a primeira tradução da obra é datada de 1894, juntamente com *Espectros (Gengangere)* e no ano seguinte surge *Hedda Gabler* (1895), peça que estará na génese de *Sabina Freire* de Teixeira Gomes. Cf. James McFarlane, ed., 1994, *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 11-15.

¹⁹¹ Cf. A. J. Saraiva, Oscar Lopes, 1996, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª Edição, p.741.

¹⁹² Cf. Alexandre Cabral, 1989, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, pp. 487-488.

¹⁹³ Ferreira da Silva foi um notável actor do seu tempo. Assumiu, em 1898, a direcção do Teatro D. Maria II, como societário de 1º classe. Para além de interpretar o principal papel em *O Pae*, a sua carreira de actor centrou-se principalmente na interpretação de personagens históricos. Cf. **Anexo 19 – Notas sobre o trabalho realizado por Ferreira da Silva.**

¹⁹⁴ Estas informações apenas foram conseguidas graças ao cruzamento de vários jornais posteriores às datas de apresentação (Cf. **Anexo 20 – Artigos de Jornais**), uma vez que nos jornais da época — *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias* — nada foi encontrado relativamente a este assunto.

¹⁹⁵ Cf. **Anexo 4 — Representações no Teatro D. Maria II durante o ano de 1903.**

¹⁹⁶ Luciana Stegagno Picchio, 1969, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália, p.289. A propósito da peça levada à cena pela Sociedade Artística, de José Carvalho, a autora escreve: «... podemos citar José Joaquim de Carvalho (1952-1934), reitor da universidade de Coimbra, cuja formação jurídica se revela no drama de estreia *Casamento de Conveniência* (1903), o único que lhe sobreviveu.», como prova da sua menoridade face a outros dramaturgos da época.

portuguesa¹⁹⁷. O mesmo panorama manter-se-á durante todo o início do século XX, prolongando-se até à Revolução de Abril. Apesar de uma afluência de assistência considerável aos espectáculos, de uma actividade teatral avultada e de os actores serem agraciados pelo público, vários dramaturgos e críticos mostram o seu descontentamento face ao quadro da produção teatral portuguesa, sublinhando que as principais causas da crise que a arte dramática enfrentava assentavam em pilares como a constante renúncia de produção nacional em prol de repertórios estrangeiros, um acentuado vedetismo de actores, o nefasto sentido mercantil dos empresários, em que prevalece o sentido do lucro, a falta de uma crítica qualificada, e a má preparação intelectual do público, que parecia contentar-se mais com peças ao estilo do *boulevard* francês, ou de *dramalhões* melodramáticos que se passeavam pelas grandes salas de teatro¹⁹⁸.

Na viragem para o século XX, tornam-se já claros os contornos de uma luta aberta entre o novo teatro naturalista e o teatro de essência simbolista. É nesta procura permanente de um novo teatro e de novas tendências teatrais que satisfaçam a elite cultural emergente que vamos situar *O Pai*, já que a peça foi bastante aplaudida pelos actores da companhia, escritores e críticos que ansiavam por uma mudança no teatro português, como nos dá conta o *Primeiro de Janeiro* de 17 de Janeiro de 1962: « «*O Pai*», de Strindberg, foi proibido de subir à cena pelo então comissário régio, o escritor portuense Alberto Pimentel, que a considerou imoral. Recebeu por isso, e com justiça, as mais acerbas críticas. E Ferreira da Silva, grande actor, e também portuense, acabou por vencer, e «*O Pai*», foi uma das maiores criações da sua brilhante carreira.»¹⁹⁹.

Não obstante, saberemos situar Strindberg num muito vago sussurro daquele teatro que estava fazendo agitar os palcos europeus nos finais do século XIX. Ficou-se apenas pela representação de uma única peça até meados do século XX, quando finalmente a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, em 1960, estreia em Portugal *A*

¹⁹⁷ No sétimo volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, dirigida por Carlos Reis, José Carlos Seabra Pereira, na *Introdução* do capítulo intitulado «Fulgor e Limitações da Literatura Dramática», escreve: «Nos finais do século XIX abundam os indícios de que se mantinha vivaz o interesse de um largo público pelos espectáculos teatrais, cujas salas então proliferavam em Lisboa, no Porto e pela província. Em contrapartida, não faltavam também pronunciamentos que se diziam alarmados com sintomas na crise do teatro português. [...] um crítico como Moniz Barreto, alertando em 1889 para a agonia da nossa literatura dramática, atribuiu-a à ausência dum «comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência colectiva»; e um dramaturgo como D. João da Câmara antepunha em 1895 os efeitos da «mediocridade assustadora a que o nível intelectual da sociedade havia descido».», Carlos Reis (dir.), 1994, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, Lisboa, Editorial Verbo, p.315.

¹⁹⁸ Cf. *ibidem*, p.316.

¹⁹⁹ *O Primeiro de Janeiro*, 17 de Janeiro de 1962.

menina Júlia. No que concerne ao repertório das companhias nacionais, Luíz Francisco Rebello fez dele um esboço geral, pretendendo salientar o teatro desusado que se apresentava nas principais salas nacionais: «*Pelo Teatro Nacional e pelo D. Amélia desfilaram os epígonos do naturalismo, os dramaturgos (sobretudo franceses) que o acomodaram ao gosto das plateias burguesas, das peças violentas de Bernstein e Bataille aos falsos dramas de tese de Brioux e Lavedan e às frívolas comédias de Gavault e Capus, enquanto do Ginásio as farsas alemãs, no Príncipe Real o melodrama, no Trindade as operetas vienenses e no Condes e Avenida as operetas e revistas nacionais ocupavam predominantemente o cartaz.*»²⁰⁰, daí que, «*só por exceção o frémio do novo teatro – que, desde o realismo do «Teatro Livre» e o simbolismo do «Teatro de Arte», vinha agitando os palcos europeus – haja atingido o nosso país.*»²⁰¹.

É conveniente ainda salientar que foram seguramente as influências estrangeiras as responsáveis por um novo e breve fôlego no teatro naturalista português. Sublinhe-se a incontestável importância da passagem de Antoine por Lisboa. Primeiramente em 1896 e, sete anos mais tarde, em 1903, Antoine deixou marcas da sua paragem na criação de um *Teatro Livre* português em 1904. Teve vida curta, é certo, este *Teatro Livre*. Ao estreiar-se no Príncipe Real, em Março, com *A Moral Deles*, tradução do texto *Tante Leontine* de M. Boniface e E. Boudin e com *Amanhã* de Manuel Laranjeira, acabaria por findar em 1908, quatro anos após a sua concepção, com sede no Teatro D. Amélia²⁰².

Por seu turno, o teatro simbolista ou «Teatro de Arte», influenciado pelo teatro de Maeterlinck²⁰³ e Mallarmé, que foram bastante importantes para dramaturgos nacionais como Eugénio de Castro e D. João da Câmara, era demasiado hermético para uma sociedade eminentemente burguesa e tradicionalista. Assim, não espante que peças como *O Pântano* (1894), que «*surpreendeu, desconcertou e acabou por deixar indiferente um público acostumado à cadência dos alexandrinos do teatro histórico,*

²⁰⁰ Luíz Francisco Rebello, 1979, *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, 1ª edição, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, vol. 40, p. 77.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 77.

²⁰² Cf. José Oliveira Barata, 1996, *História do Teatro em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, p.340.

²⁰³ Pela apresentação de *Monna Vanna*, *Joyzelle*, *Aglavaine e Sélisette*, *A Intrusa*, por tte Leblanc no Teatro D. Amélia, o dramaturgo flamengo foi qualificado como um «*mistificador*», «*imbecil*», «*pastichador idiota de Shakespeare*», por Joaquim Madureira, defensor da estética naturalista. Cf. Luíz Francisco Rebello, *op. cit.*, p.20.

aos lances e às tiradas grandiloquentes do melodrama romântico»²⁰⁴ tenham tido um impacto muito breve nos palcos portugueses.

A acrescentar às principais causas enunciadas para a crise do teatro português da altura, José Oliveira Barata alerta ainda para a falta de «*infraestruturas dramáticas*» que pudessem suportar os textos simbolistas: «*Em Portugal, tal como no resto da Europa, no movimento simbolista convergem os nossos poetas da cena (alguns deles não exactamente poetas dramáticos), que, reflectindo os ecos franceses, não dispunham porém, das infraestruturas dramáticas suficientes para testar os seus textos. Por isso, talvez muitos deles tivessem ficado pelas páginas dos livros enquanto dramas para serem lidos.*»²⁰⁵. Quanto ao facto de não serem os *poetas de cena* exactamente os mesmos que os *poetas dramáticos*, Luiz Francisco Rebello explica que eram, na sua grande parte, os poetas simbolistas quem escrevia para o teatro: «[...] *O mesmo sucedeu em Portugal, onde, com excepção de D. João da Câmara, foram também poetas como Eugénio de Castro, António Patrício e Fernando Pessoa que se aproximaram da dramaturgia simbolista.*»²⁰⁶.

Podem apontar-se, certamente, algumas causas para o fracasso de *O Pae*, quer em Portugal, quer na sua primeira apresentação em Estocolmo. Strindberg põe em causa, nesta peça, a paternidade, ou melhor, a dúvida permanente do pai em relação aos filhos, já que nesta altura a ciência ainda não dispunha de meios que tranquilizassem os pais mais desconfiados. O que o dramaturgo fragiliza, desta forma, é o pilar social mais importante da época — a família. Através de *Fadern* questiona-se não só a união do casal, a fidelidade da esposa, mas sobretudo os frutos do casamento. Apelidá-la de imoral tornava-se portanto fácil. O próprio dramaturgo regozijou-se com o impacto que causou durante a sua apresentação em Estocolmo. Numa carta escrita a Nietzsche, em Dezembro de 1888, refere «*Ce me fut une grande joie que de recevoir de votre main magistrale un mot d'estime pour mon drame mésestendu [Fadern]. [...] En recompense, durant le spectacle, une vieille dame est tombée raide morte, une autre dame accoucha, et à l'aspect de la camisole de force les trois quart de public se sont levés comme un seul homme, pour quitter le théâtre, en poussant des hurlements épouvantables.*»²⁰⁷.

Com a sua mentalidade eminentemente conservadora, Portugal não é indiferente ao choque, como não o havia sido à apresentação de uma Nora, ou de uma Hedda

²⁰⁴ Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p.27.

²⁰⁵ José Oliveira Barata, *op. cit.*, p.342.

²⁰⁶ Luiz F. Rebello, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁷ August Strindberg, 1982, «*Une correspondance Strindberg-Nietzsche*», in *Obliques: Strindberg*, p.71.

Gabler²⁰⁸. O público não se mostrava apenas renitente a peças com personagens ou temas controversos. Segundo Manuel Laranjeira, o espectador português não estava preparado para receber as novas tendências teatrais e, quem não as compreende, facilmente cairá num adormecimento torpe. A propósito da estreia de *Hedda Gabler* em 1898, no Teatro D. Amélia, escreveu: «o público lisboeta achou fastidioso o Hedda Gabler, apesar da protagonista ser interpretada pela trágica Eleonora Duse; achou que havia diálogos demasiadamente longos, ditos sem movimentos – um bocejo! Simplesmente, o público lisboeta não gostou porque não sentiu, porque não compreendeu.»²⁰⁹ e Gilliant sublinhou, à semelhança de Nascimento Correia, as barreiras existentes entre a educação e a mentalidade da mulher meridional e da mulher escandinava: «É certamente de todas aquellas personagens a menos compreendida pelas nossas plateias. No entanto, que fundo de verdade! Pela educação do espírito, pela qualidade do pudor, pela forma que n'ella se manifestam o amor e o ódio, a mulher escandinava em nada se assemelha á mulher meridional»²¹⁰.

Da primeira entrada que Strindberg fez em território luso, podemos concluir que ela não constituiu um marco na dramaturgia portuguesa. Os palcos portugueses não se voltaram a lembrar de Strindberg até que fossem passados quase sessenta anos. Pode afirmar-se que o autor sueco não agradou ao público e muito menos aos empresários. As obras do dramaturgo apenas se ficaram pela ressonância que teve em alguns escritores e pelo apreço de uma elite intelectual portuguesa da época. Mais do que o evidente papel limitador que a comissão régia teve com a censura de espectáculos, os verdadeiros censores encontravam-se entre a assistência e os responsáveis pela comercialização dos

²⁰⁸ Note-se que com a apresentação de *Casa de Boneca* de Ibsen, pela companhia de Lucília Simões, o público português se tinha mostrado indignado, como já referimos, mas é no prefácio de uma das edições da obra, apontada para inícios do século XX, que E. Nascimento Correia, deixa claro que a realidade descrita pelos autores nórdicos em muito se afasta da dos países mediterrânicos: «Já digo: é possível que na Noruega, um paiz essencialmente frio, as mulheres sejam como Ibsen nol-as descreve, porque também acho demais que um autor, cujo nome a trompeta da fama atirou para todos os cantos do Universo, errasse logo na observação das duas mulheres que apresenta. [...] o que elle [Ibsen] tenta derrubar, pelo exemplo, segundo a minha opinião de meridional, é a santidade do amor materno, dando já de barato que seja razoável o apresentar aos olhos do mundo, esse outro exemplo da mulher ter o direito de abandonar o marido, porque elle não tem o seu modo de ver...que é falso, como tem de ser, tudo o que sahe do cérebro d'uma desequilibrada.», Henrik Ibsen, [sd], *Casa de Boneca*, (trad. E. Nascimento Correia), Ed. Livraria Popular de Francisco Franco, p. 4.

²⁰⁹ Manuel Laranjeira, 1902, «A grande tentativa», in *O Teatro Português*, 5ª série, 39, 18 de Outubro de 1902.

²¹⁰ Gilliant, in *Diário da Manhã*, 23 de Abril de 1898.

espectáculos²¹¹. Preso ao gosto do drama marcadamente romântico, Portugal não reunia ainda condições para acompanhar o trabalho desenvolvido por Strindberg. Esse atraso cultural face à restante Europa é visível através de «um inventário das peças levadas à cena entre o fim da primeira guerra mundial e o começo da década de 30, que coincide com a institucionalização do Estado Novo e a identificação da ditadura saída do 28 de Maio [...], [que] mostra à evidência o desfasamento da nossa cultura, no domínio específico do teatro, em relação ao resto do mundo»²¹², onde o sucesso obtido pelo mesmo *Fadren* em Paris²¹³ marcou o início do reconhecimento do sueco nos palcos franceses.

²¹¹ «[...] o conformismo dos repertórios ter-se-á devido menos à existência dessa censura (responsável pela proibição de peças como *O Pai de Strindberg*) do que à inércia dos empresários e à preguiça mental dos espectadores.», Luiz F. Rebello, *op. cit.*, p.77.

²¹² Luiz F. Rebello, *op. cit.*, pp.80-81.

²¹³ TE, p. 17: «En París la pieza se representó en el Theatre de L'Oeuvre, el 13 de diciembre de 1894, en plena crisis de Inferno, y fue el primer gran éxito de Strindberg en la capital francesa. La pieza se imprimió con una carta de Emile Zola de la que Strindberg estaba muy orgulloso.».

2. Teatro Experimental do Porto (TEP), *Credores* (Fordringsägare), 1962.

Quando *Credores* estreou no Círculo de Cultura Teatral (CCT) pelo TEP, a companhia vivia momentos menos felizes. À saída de António Pedro da direcção, em 1961, sucedia-lhe João Guedes: «a saída de A. P. [António Pedro] representou para o CCT/TEP uma alteração essencial do seu lugar e da sua função no xadrez teatral. Sem pôr em causa a competência e a criatividade dos que permaneceram, e em especial João Guedes, não se pode deixar de reconhecer que a saída de A. P. significava um pouco a morte do TEP, situação a que ninguém sabia se poderia resistir.»²¹⁴. Este momento de crise é também compartilhado com o público: «Não se encontra por ora o CCT em posição de dispensar o auxílio oficial que se traduz por um subsídio do Fundo de Teatro, a menos que o CCT dispense a sua Companhia Profissional (TEP) e limite em qualidade ou quantidade os espectáculos teatrais que vem efectuando de há 7 anos para cá, aliás os únicos que dão à Cidade do Porto um Teatro permanente e válido.»²¹⁵.

A temporada de 62 inicia-se com a peça de Strindberg, juntando-se a autores de uma dramaturgia diferente como o são Ibsen²¹⁶ e Anton Tchekov²¹⁷. A peça não recebe grandes elogios por parte da crítica, mas Carlos Porto adianta que «o trabalho não resultou com aquela qualidade a que o TEP nos habituara»²¹⁸, uma vez que a peça de Strindberg foi o recurso do TEP para a substituição do texto de Boris Vian, *Schmürz* ou *Os Construtores do Império* que foi proibida pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos — peça essa que só viria a ser levada à cena após a Revolução de Abril — como o próprio CCT divulga aos seus sócios como justificativa ao atraso da abertura da temporada: ««A Candida» de Bernard Shaw, não pode ser ensaiada e houve que ser substituída por uma outra peça já traduzida e para a qual chegava o elenco de que dispunhamos: - O Schmürz; Esta obra de Boris Vian, porém, e embora

²¹⁴ Carlos Porto, 1997, *O TEP e o Teatro em Portugal – Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, p. 145.

²¹⁵ Circular da Direcção aos sócios do CCT, de 15 de Janeiro de 1962.

²¹⁶ *Hedda Gabler* abriu a temporada de 61, com encenação de António Pedro e tradução de João Guedes. Cf. Carlos Porto, *op. cit.*, p. 313.

²¹⁷ Haviam sido apresentadas em 1955 as peças *Trágico à Força*, tradução de Correia Alves, *O Canto do Cisne*, tradução de Pedro Seródio, e *Os Malefícios do Tabaco*, tradução de Luiz Francisco Rebello. Em 1960 estreia-se no TEP *O Tio Vânia*, com encenação de João Guedes, com reposição no ano seguinte. Cf. *ibidem*, pp. 304-305.

²¹⁸ Carlos Porto, *op. cit.*, p. 145.

pronta para entrar em cena em fins de Novembro, não pôde por motivos alheios à nossa vontade abrir a época de 1961/62.»²¹⁹.

É a partir deste momento que o TEP começa a entrar numa fase cinzenta do percurso teatral realizado até então, pois «deixara de exercer a função renovadora por que fora responsável em alguns dos seus anos de trabalho. Mantinha, no entanto, uma actividade intensa, como os números demonstram: 1962 – seis espectáculos; 1963 – cinco espectáculos; 1964 – sete espectáculos, um dos quais para crianças; 1965 – sete espectáculos. Todos eles em estreia, excepto um [Os Malefícios do Tabaco de Tchekov]»²²⁰.

A peça de Strindberg contou com a tradução de Júlio Gesta, sob o pseudónimo de Fernando Seabra — ao qual recorria variadas vezes devido à acção da Censura durante o regime do Estado Novo —, e com encenação de João Guedes. Não dominando o sueco, Júlio Gesta recorreu ao texto francês de Adamov e crê-se que nela tenha também participado José Gomes Ferreira²²¹ para efeitos de revisão, facto que não seria estranho, uma vez que o terá igualmente feito para a versão definitiva de *O Retábulo da Peste* de Ingmar Bergman²²².

Relativamente aos modos da acção da Censura nos espectáculos, verificamos que esta pôde actuar de diversas maneiras. A mais conhecida é a proibição das peças, que pode ser integral ou parcial. Respeitante à proibição integral de peças, a Comissão de Exames e Classificação dos Espectáculos (CECE) foi pródiga nesta acção contra o TEP — só entre a temporada de 62 e 63 contam-se mais de quinze textos proibidos na sua íntegra²²³. Para a proibição parcial, a CECE utilizava outros procedimentos, nomeadamente os cortes, mais ou menos longos, dos textos e as alterações impostas à encenação. Ora, tendo sido inspeccionado a 15 de Dezembro de 1961 e aprovado pela

²¹⁹ Circular da Direcção aos sócios do CCT, de 15 de Janeiro de 1962.

²²⁰ Carlos Porto, *op. cit.*, p. 147.

²²¹ Autor das célebres *Aventuras de João Sem Medo* (1963), foi cônsul na Noruega (1925-1930), onde se inspirou para escrever talvez a sua obra prima, *Tempo Escandinavo* (1969). Cf. José Gomes Ferreira, 1969, *Tempo Escandinavo*, Lisboa, Portugália Editora, p. 8.

²²² Estas informações estão de acordo com uma carta que o actual Presidente do CCT/TEP, Dr. Júlio de Oliveira Gago, me enviou a 27 de Março de 2003.

²²³ Entre a proibição de textos integrais contam-se cinco textos de autores nacionais e nove textos de autores estrangeiros: *O Meu Caso*, de José Régio, *O Equívoco*, de Albert Camus (trad. de Raul Carvalho), *O Escurial* de Michel Ghelderode e *O Retábulo da Peste*, de Ingmar Bergman (traduções de Júlio Gesta), *Uma Estrangeira na Ilha*, de s Soria (trad. de Júlio Gesta sob o pseudónimo agora de Fernando Seabra), *Felizmente Há Luar!*, de Luiz de Stau Monteiro, *Os Sequestradores de Altona*, de Jean-Paul Sartre, *O Testamento*, de Fiama Hasse Pais Brandão, *A Dor e a Fúria (Look Back in Anger)*, de John Osborn (trad. de José Palla e Carmo), *Hora de Todos*, de Francisco Ventura, *A Palavra é de Ouro* de Augusto Abelaira, *Deixa que os Cães Ladrem*, de Sérgio Vodanovic (trad. de Carlos Barroso), *Patrulha para a Morte*, de Alfonso Sastre (trad. de Egipto Gonçalves) e *O Dispensário*, de Sean O'Casey (trad. de Júlio Gesta).

CECE, *Credores* foi, também ele, objecto de censura. Fernando Seabra teve especial atenção em apresentar uma versão final cuidada, onde a linguagem utilizada²²⁴ não ferisse as sensibilidades do público, nem tão pouco as da CECE. Porém, o texto sofreu, ainda assim, alguns cortes²²⁵. Sendo a classificação etária também uma forma de censura, *Credores* foi classificado como sendo um espectáculo para um público maior de dezassete anos.

Credores estreou ao lado de *Os Malefícios do Tabaco*, já que ambos têm um tempo de apresentação relativamente curto. Mas a ligação estabelecida entre Strindberg e Tchekov não se deve apenas a este facto: em ambas as peças estamos perante um realismo psicológico e em ambas os personagens-homens são dominados e atormentados pela presença da mulher que os tenta aniquilar.

A peça estreou a 20 de Janeiro de 1962, no Teatro de Bolso (mais tarde, Teatro António Pedro) do TEP e, curiosamente, nesse mesmo ano, encontramos a informação n' *O Primeiro de Janeiro* de que a Companhia Nacional do Teatro se preparava para apresentar novamente *O Pai*. Contudo, esta informação chega-nos sem precisar datas: «A obra excepcional de Strindberg, «O Pai», que há cinquenta anos consagrou internacionalmente o grande dramaturgo sueco e constituiu a coroa de glória dos actores portugueses Ferreira da Silva e Alves da Cunha, vai ser brevemente levada à cena, no Teatro da Trindade.»²²⁶. E sobre esta encenação nada mais foi avançado neste ou noutro jornal.

Depois de apresentado no Porto, *Credores* é levado em digressão por outras cidades portuguesas, nomeadamente por Lisboa e por Coimbra. No entanto, a experiência strindberguiana não se voltaria a repetir no TEP, sendo *Credores* a única peça de Strindberg representada ao longo dos seus mais de cinquenta anos de actividade teatral. O mesmo havia já sucedido na Sociedade Artística, uma vez que *O Pae* foi

²²⁴ Quando comparamos o texto de Júlio Gesta (1962) com a tradução de Luiz Francisco Rebello (1964), editada pela Editora Prelo, verificamos que o primeiro tem uma maior simplicidade na linguagem utilizada, sendo também mais expressivo nas imagens criadas. (Cf. Anexo 24 – Comparações ente as traduções de *Credores* realizadas por Fernando Seabra e por Luiz Francisco Rebello.)

²²⁵ Os cortes foram efectuados nas páginas dezoito, trinta e cinco e trinta e seis. Prenderam-se essencialmente com alusões ao sexo, ao corpo e ao desejo femininos: «Já viste uma mulher nua? É claro que sim. É um rapaz com seios, um homem inacabado, uma criança que cresceu demasiado e cujo envelhecimento foi interrompido, um ser [palavra ilegível] anémico, que perde sangue regularmente 13 vezes por ano», p.18. «Ao menos era um marido viril, apenas com o defeito de ser o meu...», «A[dolfo]: Sim, sim, começa a sentir-te atraída pelos maridos viris e pelos jovens inocentes.» in *Credores* (1962), pp. 35-36. Cf. Anexo 21 – Cortes efectuados pela CECE (Comissão de Exames e Classificação dos Espectáculos) a *Credores*, levado à cena pelo TEP em 1962 e Anexo 22 – Licença de Representação de *Credores*.

²²⁶ *O Primeiro de Janeiro*, 15 de Janeiro de 1962, p. 6.

também a única peça de Strindberg representada, não se conjugando de modo algum com o repertório da companhia daqueles anos. Se para o caso de *O Pae* temos a justificativa do escândalo provocado e a censura integral por parte de Alberto Pimentel, para *Credores* as razões são bem diferentes. Strindberg não é o escritor de intervenção que os anos sessenta portugueses procuram. *Credores* aparece no repertório do TEP como um ajustamento à lacuna deixada por *Schmürz* de Vian. Este texto de Strindberg, marcadamente realista, além de não ir de encontro ao gosto do público, afastava-se das novas tendências teatrais europeias: «*Obra literariamente brilhante, inevitavelmente, uma técnica há muito ultrapassada. Um drama, em três diálogos, embora fulgurantes, até no estilo, e razoavelmente traduzidos, não se coaduna com o espírito da vida de hoje, pois o teatro é um espectáculo público – embora muitos não o creiam – não é uma lição académica. Peças com o arcaísmo do tipo desta admitem-se, quando muito, como violentas provas de exame.*»²²⁷. Cabia ao TEP e ao teatro de vanguarda levar aos «*amadores de teatro aquilo que desejariam ver e ninguém põe em cena.*»²²⁸ e Strindberg, naquela fase específica da actividade cultural a que o TEP se prestava, não fazia muito sentido: «*Todavia, o TEP fez Strindberg no Porto e em Lisboa... e nada. Dir-se-á a culpa não é de Strindberg, é de tudo o resto.*»²²⁹. Mas afinal o que pretende Carlos Porto mencionar com *é de tudo o resto*? Mais adiante dá-nos uma possível resposta: «*tanto mais que Os Credores substituiu, por óbvias razões de força maior, um Boris Vian que, esse sim, através de uma linguagem moderna, nos dá em Schmürz a problemática que nos interessa.*»²³⁰. Daí que este não fosse o momento ideal para apresentar esta peça de Strindberg. Poder-se-á dizer que o autor sueco veio defraudar uma expectativa completamente diferente? Estaria o público à espera de um teatro de combate?

Carlos Porto aponta ainda outras razões para este texto específico de Strindberg ter um *interesse relativo*²³¹. Estamos numa época em que se pretende dar voz à

²²⁷ Z., in «Primeiras representações», *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Janeiro de 1962, p.3.

²²⁸ Jorge de Sena, 1989, «Sobre «Teatro de Vanguarda» - Entrevista», in *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, p.387.

²²⁹ Carlos Porto, 1973, *Em Busca do Teatro Perdido*, Vol. I, Lisboa, Plátano Ed., p.91. O autor continua dizendo: «*Na nossa opinião, a culpa também é de Strindberg. Neste caso específico, de uma peça de Strindberg Os Credores. Não vamos dizer que o público tem razão quando a Strindberg (ou a esta peça), prefere um texto menos voltado para dentro, menos preocupado com problemas que não digam respeito às preocupações desse mesmo público, um teatro menos voltado para a nossa vida, portanto. Talvez Miller, Sastre, Santareno, Ionesco, Carlos Muñiz sejam inferiores a Strindberg; desconfio, no entanto, que o público tem razão quando os prefere ao dramaturgo sueco.*».

²³⁰ *Ibidem* p. 92.

²³¹ *Ibidem*.

liberdade, à igualdade entre os sexos, e *Credores* parece deitar por terra esse apelo. Carlos Porto irrompe com a característica que aparentemente traiu Strindberg neste texto – a misoginia: «*O que nos dá a peça? Antes de mais nada o que houve em Strindberg de inútil e gratuitamente cruel, de corrosivo, de desumano, digamos a palavra. E, parte integrante disso, a sua misoginia.*»²³²

A peça, em digressão, é também apresentada em Coimbra, no IV Ciclo de teatro organizado pelo CITAC e pela Associação Académica. Os mesmos defeitos e, sobretudo, a temporalidade da peça foram apontados por Mário Vilaça: «*Dentro da obra do dramaturgo sueco outra peça se poderia ter escolhido com mais propriedade e acerto. Não quer dizer que esta peça seja má ou não tenha interesse para o estudo de Strindberg. Não. A peça é das mais características da problemática psicológica strindbergiana e magistralmente carpinteirada e escrita. Simplesmente já não tem poder de atracção e comunicação para um público actual, particularmente o português, nas condições em que hoje vive e com as aspirações e os problemas que agora sente. Daí, em primeiro lugar, o fracasso calamitoso a que o TEP se sujeitou. E sobre isto não haja ilusões.*»²³³. O que claramente determinou o fracasso da peça de Strindberg foram as expectativas do público face à actividade teatral, isto é, aquilo que estavam à espera que o teatro lhes oferecesse.

Então qual é o papel legado ao teatro durante estes anos? Para compreendermos este fenómeno cultural interessa-nos salientar que é nesta altura que começam a emergir novas companhias teatrais que não pretendem responder a empresários ávidos de dinheiro à custa dos espectáculos.

Com o fim da Segunda Grande Guerra, Portugal assiste a um «*movimento, circunscrito forçadamente à esfera da literatura, de aspiração a um teatro desvinculado de compromissos comerciais degradantes e de criação de uma linguagem e um estilo dramáticos alheios à estética naturalista*»²³⁴. Assim, começam a surgir novos Teatros em Portugal à laia do Teatro Estúdio do Salitre o qual foi inaugurado em Abril de 1946 e fundado por Gino Saviotti, director do Instituto de Cultura Italiana em Lisboa, e depois «*ladeado por dois dramaturgos que representavam tendências e gerações não só diversas como divergentes (Vasco Mendonça Alves e Luiz Francisco*

²³² *Ibidem.*

²³³ Mário Vilaça, *Vértice*, vol. XXII, nº 221, Fev., 1962, p.135.

²³⁴ Luiz Francisco Rebello, 2000, *Breve História do Teatro Português*, 5ª edição, Mem Martins, Publicações Europa-América, p.144.

Rebello)»²³⁵, onde «um novo capítulo se abriu para o teatro português»²³⁶. Entre esses novos Teatros, nomearemos outros grupos de teatro experimental, como a Casa da Comédia, que viria a apresentar *A Dança da Morte* em Maio de 1969; o Pátio das Comédias (1948), dirigido por Manuela Porto e Pedro Bom; e o Teatro Experimental do Porto (1953)²³⁷.

Estamos perante dois aspectos fundamentais para compreender a recepção de *Credores*: o contexto socio-político que se vive então em Portugal e o público que frequenta os espectáculos. Em relação ao primeiro ponto, compreendemos que sendo *Credores* uma peça que vive essencialmente da luta psicológica, de uma atmosfera densa onde os nervos estão contidos até à explosão, ela não vai seguramente preencher as expectativas delegadas ao teatro na segunda metade do século XX, o qual procura as correntes do absurdo e do teatro épico de matriz brechtiana²³⁸.

No que diz respeito ao público português, podemos afirmar que este começa paulatinamente a ser bem diferente daquele que tínhamos, por exemplo, quando Strindberg se apresenta em Portugal pela primeira vez. Agora, além de o público ser mais exigente, tem muitas das vezes uma formação académica que lhe permite fazer uma escolha consciente dos espectáculos e ter um sentido mais crítico em relação ao que lhe é apresentado. Nesta linha de ideias, Mário Vilaça justifica porque é que houve um inevitável alheamento do público em relação ao espectáculo apresentado pelo TEP: «O público não aderiu nem compreendeu o que se lhe oferecia – e li que com o de Lisboa sucedeu o mesmo – porque não podia aderir nem compreendê-lo. Ao escolher

²³⁵ *Ibidem*, p.140.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Cf. *ibidem*, p.144. A estes grupos teatrais, acresce referir os agrupamentos universitários, como o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (1956), onde o TEP apresentou *Credores*, o qual «organizou vários espectáculos de cunho vanguardista (*Adamov e Molière, Calderón e Lorca, Brecht, encenados, respectivamente por Luís de Lima, Vítor Garcia e Ricardo Salvat, que a PIDE expulsou do País*), o Teatro Universitário do Porto, os Grupos Cénicos das Faculdades de Direito e de Letras de Lisboa, dos quais o primeiro se apresentou com êxito em vários festivais internacionais e o segundo está na origem de uma das melhores companhias actuais de teatro independente, a Cornucópia. [...] a necessidade de encontrar alternativas ao teatro oficial e comercial –aquele representado pela empresa concessionária do Teatro Nacional, este concentrado praticamente nas mãos do empresário Vasco Morgado – levou à formação de novos agrupamentos, que na sua maioria tomaram a forma de cooperativas de actores. Assim foi que surgiram em 1955 o Teatro d'Arte de Lisboa, dirigido por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho; em 1961 o Teatro Moderno de Lisboa; em 1964 o Teatro-Estúdio de Lisboa, dirigido por Luzia Martins e Helena Félix; em 1966 o Teatro Experimental de Cascais, dirigido por Carlos Avilez; em 1967 o Grupo 4 — e na efémera e ilusória «primavera marcelista», o Grupo de Acção Teatral dirigido por Artur Ramos (1970), os Bonecreiros (1971), a Comuna, a Cornucópia e o Teatro de Campolide, os três últimos dirigidos respectivamente por João Mota, Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Meio, Joaquim Benite (1973). Alguns dos espectáculos que apresentaram constituíram verdadeiros actos de resistência.», *ibidem* p.146.

²³⁸ Cf. *ibidem*, p.148.

um programa tem que se ter em conta, quer se queira quer não, o público a que nos dirigimos, integrado na sociedade em que vivemos, dentro das limitações a que estamos sujeitos, e ponderar quais os problemas que esse público vive e que o possam interessar e tocar para lhe não darmos o que está ultrapassado ou pelo menos lhe está distante. Não se pode forçar a realidade histórica e social que é a existência de um público e de uma massa colectiva numa sala e num determinado momento histórico. É essa a verdade que por vezes se esquece, e explica tantos dos inúmeros insucessos a que assistimos.»²³⁹

Todavia, a encenação de *Credores* noutros países europeus soube preencher as expectativas do público, mesmo num ambiente de tensão de pós-guerra. Por exemplo, em França, *Créanciers* estreia-se cinco anos antes da estreia em Portugal. Gregory Chmara, o encenador, pretendeu dar a Strindberg um lugar de vanguarda dentro do teatro francês e foi, por isso mesmo, levado à cena pela companhia de André Cellier, no Nouveau Théâtre de Poche²⁴⁰. Strindberg não era representado em Paris desde 1952, com a *Mademoiselle Julie* no Théâtre de Babylone, e é escolhido, aliado a outra peça do dramaturgo sueco, *La Plus Forte*, por André Cellier para montar o seu primeiro espectáculo. A crítica não só aplaudiu a escolha de Strindberg como concordou com a selecção das peças. Não se referiu à temporalidade da peça como um entrave à sua representação, comparativamente com os argumentos invocados por Carlos Porto e

²³⁹ Mário Vilaça, *op. cit.*, p.135. A propósito do público, Mário Vilaça acrescenta ainda: «deveria ter-se atendido ao facto particular de o público deste ciclo de teatro, cada vez mais exigente, - o que apraz registar! - ser na sua quase totalidade constituído por gente jovem. Em meu entender, isso pode significar muito. A nossa juventude de hoje sabe felizmente o que quer e já nem tudo lhe serve. Por outro lado, não se pode negar que numa mesma sociedade os públicos variam consideravelmente de cidade para cidade ou mesmo de classe para classe. Um público de operários reage, colectivamente, de maneira diferente de um público mais ou menos homogéneo de universitários, tal como um público de pessoas idosas reage distintamente de outro essencialmente constituído por jovens. Em face disso, não há que estranhar pois que o público se tenha, além de tudo o resto, mantido alheio aos longos debates psicológicos e às enormes e dilaceradas tiradas do triângulo amoroso strindbergiano. Meditado este ponto, reconhecer-se-á enfim que a programação foi acima de tudo muito infeliz.»

²⁴⁰ Estando de acordo com a estética da companhia, a peça foi levada à cena num espaço físico muito parecido com aquele que Strindberg procuraria para o seu *Théâtre intime*: «il est le lieu idéal du Kammerspiel, du drame en chambre, surpris à travers un trou de serrure par ces voyeurs que nous sommes.», André Gisselbrecht, 1958, «Créanciers et La Plus Forte, d'August Strindberg, mise en scène de Gregory Chmara, au Nouveau Théâtre de Poche», *Théâtre Populaire*, nº 29, Mars, p.101.

Assim também a estética do teatro strindbergiano fez sentido num espaço onde, num ambiente claramente oitocentista, se deu corpo a «cette humanité aux nerfs fragiles prêts à se rompre, le temps de l'hypnose, de Charcot et de Freud» (*ibidem*), onde asseguramos que intemporalidade de Strindberg reside não nos temas, que podem ser mais ou menos recentes, de acordo com o quadro fundamentalmente socio-político das gerações, mas na sua concepção e estética dramática: «Jusque dans certains thèmes, il y a du vieillot; mais Strindberg nous atteint encore par son art consommé de la collision dramatique - alors que H.-R. Lenormand, lui, est au musée.», *ibidem*, p.103.

Mário Vilaça. Não obstante, já a má representação dos actores não fugiu à mira da crítica²⁴¹.

A grande diferença entre Portugal e França é que enquanto nós procurávamos avidamente por um teatro de combate, Paris começava a interessar-se pelo *théâtre psychologique*, pilar onde assentam as obras escolhidas por Cellier.

²⁴¹ André Gisselbrecht refere que a actriz que desempenhou o papel de Thekla não compreendeu a dimensão da mulher strindbergiana: «*Cependant, la Thekla de 1957 me semble trop altière, dédaigneuse et garce: pour Strindberg, la femme fait le mal (à l'homme) par légèreté et inconscience – ce qui explique l'elan d'amour final de Thekla sur le cadavre d'Adolphe. Ne pas oublier que Strindberg se voulait «déterministe»: il n'y a pas de vrai respnsable, chacun a agi comme el ne pouvait pas ne pas agir, les causes son ailleurs, en deçà de la naissance... Montrer une cocotte malfaisante, c'est ruiner l'impartialité de la tragédie.*», *ibidem*, p. 102.

3. Teatro Moderno de Lisboa (TML), *O Pária (Paria)*, 1963.

É no começo da década de 60, mais precisamente no ano de 1961, que se assiste ao aparecimento do Teatro Moderno de Lisboa (TML), pela mão de Armando Cortez²⁴², Fernando Gusmão²⁴³ e Cármen Dolores²⁴⁴, num contexto de «ressurgimento do teatro de amadores, a que não era alheio o aparecimento de grupos formados e dirigidos por homens de teatro com formação actualizada, ao contrário do que até então acontecera»²⁴⁵.

Com uma actividade cultural bastante curta, o TML terminava no ano de 1965 «vítima das circunstâncias adversas impostas por um regime que fazia do teatro o seu inimigo principal no campo da actividade artística»²⁴⁶. No curto espaço de quatro anos de existência, o TML apresentou ao público sete espectáculos, trabalhando nove autores. No ano em que abre as portas apresenta uma adaptação de *Humilhados e Ofendidos*, de Fedor Dostoievski, e *Ratos e Homens* de John Steinbeck (apresentado já, em 1957, pelo TEP). No ano seguinte apenas a peça de Carlos Muñiz, *O Tinteiro*, é levada à cena. Em 1963, o TML abre a temporada com a peça do espanhol Miguel Mihura, *Os Três Chapéus Altos*, seguindo-se-lhe depois um espectáculo com três representações juntas numa única sessão: *O Pária* de Strindberg, *O Professor Taranne* de Arthur Adamov e *O Dia Seguinte* de Luís Francisco Rebelo. Próximo do seu fecho, em 1964, somente a peça *Dente por Dente*, de William Shakespeare, é apresentada. Fecha as portas com *O Render dos Heróis* de José Cardoso Pires, no ano seguinte.

Pela primeira vez apresentada ao público, a tradução de *O Pária* esteve a cargo de Luís Francisco Rebelo, que utilizou o texto francês de Michel Arnaud como texto intermediário. Não sendo apenas para uso da companhia de teatro, a peça foi também editada nesse mesmo ano pela Editora Tempo.

²⁴² Armando Cortez (m. 11-04-2002) inicia a sua actividade teatral em 1946, tornando-se encenador. Programa *ANNIE*, Teatro Maria de Matos, 1983.

²⁴³ Fernando Gusmão (m. 17-02-2002), para além da actividade teatral, dedicou-se também à televisão, ao cinema e à literatura. Programa do Espectáculo *Dente por Dente*, Teatro Moderno de Lisboa, 1964.

²⁴⁴ Cármen Dolores, além de ter sido co-fundadora do Teatro Moderno de Lisboa, teve um papel preponderante no mundo do cinema português, na rádio e na televisão. Programa do Espectáculo *Dente por Dente*, Teatro Moderno de Lisboa, 1964. Fará parte do elenco de *A dança da Morte* de Strindberg em 1969, na Casa da Comédia, após a queda do TML, no papel de Alice.

²⁴⁵ Carlos Porto, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, p.21.

²⁴⁶ *Ibidem*, p.22.

Escrito nos finais de 1888, *O Pária* é uma adaptação livre que Strindberg fez do conto do seu amigo Ola Hansson²⁴⁷, também ele escritor sueco. Tal como *A Mais Forte*, *Paria* é uma peça de curta duração, com um acto apenas. Strindberg pretendia levá-la à cena no Teatro Experimental que montou em Copenhaga, à semelhança do *Théâtre Livre* de Antoine, em Paris: «*Comme je me dispose à ouvrir un Théâtre Expérimental Scandinave et que les belles scènes de Amorosa Sensitiva et dernièrement un Paria m'ont fait comprendre que vous avez l'étoffe d'un auteur dramatique moderne, qui ne charpente pas des intrigues conscientes, je vous propose de mettre en scène Paria pour mon premier programme ou de me laisser vous fournir le canevas. Laissez simplement tout se dérouler dans la chambre en vingt minutes sous forme d'entretien et de révélations suivis de divorce, fin de l'amitié, etc.*»²⁴⁸. No seguimento de revelações monstruosas, crimes e consciência de fazer valer a lei do mais forte, juntamente com *Pária* e *A Mais Forte*, *Credores* teria também lugar a 9 de Março de 1889, no *Dagmarteatret* de Copenhaga²⁴⁹. *Paria* foi representado dezasseis vezes seguidas em Copenhaga, mas à capital da cultura europeia — Paris — chegaria somente em 1956, numa encenação de Michel Etcheverry.

A principal temática do texto gira em torno de uma luta de cérebros, em analogia com o texto de Hansson, no qual o mais forte vence no final. Uma luta que circunda em torno de «*crimes que ficaram impunes, castigos que não se ajustam à falta cometida...*»²⁵⁰. A propósito da luta existente entre cérebros, Adamov²⁵¹ reforça a ilegalidade da luta, já que se trata de um poder superior que o mais forte utiliza para vencer, sem surpresas, o mais fraco²⁵².

Importa agora referir que à semelhança do que o TEP também já havia feito, a peça de Strindberg foi associada a outras, nomeadamente, ao *Professor Taranne* de

²⁴⁷ A 3 de Dezembro de 1888, Strindberg escreve a Ola Hansson dizendo-lhe «*J'ai maintenant mis en chantier ton Paria. J'aimerais bien en être débarrassé, car toute collaboration se termine par des disputes, mais il m'obsède. Je ne sais pas si c'est le dîner du dimanche, le filet à insectes ou quoi, qui me fascine.*» para, no mês seguinte, reforçar o seu apreço pelo conto e justificar a sua adaptação para o palco: «*[...] j'étais charmé ton Paria. J'ai été inquiet, dans tout le corps, plusieurs jours avant de te demander, sans autre motif, de m'envoyer le livre!*», Carl- Gustaf Bjurstorn, *Notes a Paria*, in TC (1982), p. 571.

²⁴⁸ Carta escrita a Ola Hansson a 16 de Novembro de 1888, *ibidem*, p. 571.

²⁴⁹ Cf. TE, p. 21.

²⁵⁰ Luiz Francisco Rebello, 1963, «*Notas Introdutórias*», in August Strindberg, 1963, *O Pária*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Ed. Tempo, p. 7.

²⁵¹ Cf. Arthur Adamov, *Strindberg*, Paris, L'Arche, 1982, p.27.

²⁵² «*X.- Não há dúvida: o senhor pertence a uma raça diferente da minha — mais forte ou mais fraco, mais ou menos criminosa, não sei nem me importa. Mas o que está provado é que o senhor é mais estúpido. (...) E agora? Abandona a partida? Está disposto a reconhecer que a perdeu? Y.- (Depois de um tempo): Posso ir-me embora?...*», *Pária* (1963), p.29.

Adamov e *Ao Dia Seguinte* de Luís Francisco Rebello. As razões para esta escolha poderiam ter assentado efectivamente na durabilidade das peças, que por si só, não constituiriam o tempo suficiente para um único espectáculo, mas quer-nos parecer que este motivo não teria sido o mais relevante na escolha dos autores. Paulo Renato, o encenador, ter-lhes-ia encontrado afinidades estéticas e temáticas comuns (ou tê-las-ia criado) para que elas constituíssem, no seu entender, uma boa unidade de espectáculo.

O fenómeno de compilação de várias peças para montar um única representação teatral, segundo determinados parâmetros, começa a ser bastante comum, sobretudo a partir da década de 80, onde se assiste a um crescendo de ciclos teatrais temáticos e/ou dedicados a um único dramaturgo. Depois do TEP e do TML, Mário Viegas, em 1984, montará o espectáculo *Confissões numa Esplanada de Verão*, levando à cena Strindberg, Pindarello e Beckett (este último dramaturgo constitui também um caso paradigmático do que acabamos de referir²⁵³).

²⁵³ Apenas com o objectivo de explicitar adequadamente a informação vemos que em 1986, Mário Viegas levou à cena o *Mundo de Samuel Beckett*, com quatro obras do autor; em 1988, Carlos Quevedo montou cinco peças do autor em *Fragmentos de Teatro*, no Instituto Franco-Português; no ano seguinte a Cornucópia apresentou no espectáculo *Céu de Papel* obras de Beckett e Pindarelo, continuando os encenadores a recorrer frequentemente a este processo de montagem de espectáculos. Cf. Paula Seixas, 2003, *Saying is inventing*, (tese de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora.

4. Casa da Comédia, *A Dança da Morte (Dödsdansen)*, 1969.

Estamos em 1900 quando Strindberg escreve *A Dança da Morte*. A inspiração para a peça veio-lhe da relação amorosa entre a irmã, Anna, e o cunhado, Hugo Philp. Anna havia desposado Hugo em 1875, renunciando, desta forma, a uma carreira de violinista muito prometedora e, desde essa época, Strindberg mantinha uma relação muito chegada com ambos, sobretudo porque conhecia o cunhado desde os tempos de estudante, na Universidade de Upsala²⁵⁴.

O cunhado, que sofria de diabetes, via o seu estado de saúde degradar-se desde Janeiro de 1889 e tinha, por isso, várias conversas com Strindberg sobre o tema da morte. Nos inícios de Junho de 1889, o dramaturgo decide visitar o casal em Furusund, mas a relação entre ambos começara a degradar-se, uma vez que Hugo devotava especial admiração por escritores que Strindberg considerava execráveis, nomeadamente Heidenstam e Oscar Levertin, o que acendia vivas discussões entre eles. O facto de Hugo considerar o cunhado bastante negligente em relação à sua família – Siri, de quem se separara, e os filhos – também não ajudava a manter um clima saudável entre ambos²⁵⁵. Assim, «*moins de trois semaines après son arrivée à Furusund, le 20 Juin, il retourna, furieux, à Stockholm.*»²⁵⁶.

Escrita em Outubro de 1900, ao mesmo tempo que *Páscoa, A Dança da Morte*, ao contrário da primeira — que é uma peça de reconciliação e de esperança —, é a expressão da angústia, do ódio e do pessimismo, no seu expoente mais elevado.

O enredo gira em torno de um casal que não vê no seu casamento a mínima esperança de sobrevivência. De certo modo, Strindberg parece ter sido influenciado pela obra de Swedenborg, *De Coelo*, e por *Inferno*, que está repleto de casamentos infernais e de personagens possuídas pelas forças do mal²⁵⁷. Todavia, e na opinião de vários estudiosos²⁵⁸, os verdadeiros protagonistas deste drama matrimonial são na realidade Anna e Hugo Philp²⁵⁹.

²⁵⁴ Cf. Carl Gustaf Bjurström, «Notes à *Danse de Mort*», TC (1984), p. 591.

²⁵⁵ Cf. *ibidem*

²⁵⁶ Michael Meyer, 1993, *August Strindberg*, trad. André Mathieu, Paris, Gallimard p. 549.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Cf. Carl Gustaf Bjurström, *op. cit.*, pp. 591-593; Michael Meyer, *op. cit.*, p. 553.

²⁵⁹ «*Alice, dans la pièce, est une actrice qui a renoncé à sa carrière pour se consacrer à son couple, de même que la soeur de Strindberg, Anna, avait sacrifié sa carrière musicale. Edgar, le mari d'Alice, tout*

A peça só viu a primeira representação no Teatro Íntimo de Strindberg em 1909, representando-se a primeira parte a 8 de Setembro e a segunda parte a 1 de Outubro²⁶⁰, uma vez que Emil Grandinson e Nils Bonde – responsáveis pelo Comité de Censura do Teatro Dramático – impediram a sua apresentação, dado que «*Cette pièce produit un effet bien trop désagréable [...] pour être portée à la scène*»²⁶¹.

Embora não tendo sido logo representada, a peça foi, no entanto, publicada em 1901. Porém, a crítica sueca não parece ter-lhe devotado especial atenção ou interesse²⁶². Em 1905, na Alemanha, Emil Schering, inigualável promotor do dramaturgo naquele país, achou a peça fabulosa e decidiu pô-la em cena. Desta feita, *A Dança da Morte* faz a sua estreia mundial no Residenztheater de Colónia e foi tamanho o sucesso que o espectáculo continuou em digressão por mais quarenta cidades alemãs. Memorável foi também a encenação de Max Reinhardt, em 1912, no Deutsches Theater de Berlim²⁶³.

Em França, o primeiro espectáculo foi montado graças a Lugné-Poe²⁶⁴, em 1921, no Théâtre de l'Oeuvre; em 1928, chega a Londres e Charles Morgan escreve sobre ela uma crítica anónima no *Times*: «*Quoique cette pièce soit décousue, embrouillée et remplie de contradictions le plus souvent, elle nous laisse cependant une impression étonnante, et presque indicible, de génie. Elle offre au regard froid une foule de fautes – tantôt une emphase extrême, tantôt, également, une inconsistance de structure; pourtant, de même que le manteau plein de trous d'un mendiant peut avoir une sorte de*

*comme Hugo Philp, est soudainement victime d'une sérieuse attaque. Tout comme les Philp Edgar et Alice voient approcher la date de leur noces d'argent [a 5 de Outubro de 1900, Hugo e Anna festejavam em grande estilo os seus 25 anos de casados. Sabe-se que Strindberg não esteve presente na festa, provavelmente por não ter sido convidado] et ils partagent même avec les Philp le goût des jeux de cartes.», *ibidem*, p. 553.*

²⁶⁰ Cf. Norberto Ávila, 1975, «Breve nota sobre Strindberg», *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio.

²⁶¹ Michael Meyer, *op. cit.*, 554. Estas palavras podem ser lidas no relatório que Nils Bonde escreveu para o Comité de Censura.

²⁶² Oscar Levertin, no *Svenska Dagbladet* declarou: «*Jamais Strindberg n'a écrit une pièce aussi déplaisante, ou, ce qui est pire, une pièce aussi ennuyeuse... On se sent presque dégradé, simplement par le fait d'être témoin de ces scènes, cette longue et monotone querelle... Une danse à claquettes, lente, grossière et lancinante qui ne peut nous intéresser le moins du monde.*». No jornal *Aftonbladet* alguém escrevia «*infiniment déprimante*», e o *Stockholms Dagblad* achou que a peça dava «*une impression de confusion et d'irréalité*», *ibidem*, p. 583.

²⁶³ «*Mais le véritable triomphe vint en 1912, d'une mise en scène de Max Reinhardt au Deutsches Theatre de Berlin, avec Paul Wegener et Gertrud Eysoldt.*», Carl Gustaf Bjurström, *op. cit.*, p. 595.

²⁶⁴ «*Pour la France, Strindberg avait aussitôt fait faire une traduction de la pièce et l'avait envoyée à s Loiseau. Le 10, puis le 25 Février 1901, il réclama en vain le retour du manuscrit. s Loiseau – avec qui il cessa alors de correspondre – semble tout de même avoir transmis la traduction à Lugné-Poe, car c'est chez lui que René Fauchois la découvrit quand qu'il la monta, au Théâtre de l'Oeuvre, em 1921. Lui même jouait de rôle d'Alice. Les succès fut considérable et une tournée en province et dans les pays francophone [...]. On peut dire que c'est avec les représentations que Strindberg commença à «percer» en langue française*», *ibidem*, pp. 595-596.

*beauté majestueuse lorsque le vent se met à souffler et le gonfle, de même, se drame brisé, empli du vent de la vision, possède beauté, dignité, et puissance.»*²⁶⁵

Em Portugal, *A Dança da Morte* sobe à cena, pela primeira vez, em Maio de 1969 na Casa da Comédia²⁶⁶, numa encenação de Jorge Listopad. Apesar de Mário Franco de Sousa ter traduzido *A Dança da Morte*, em 1966, para a Editorial Presença, Listopad optou por uma nova tradução para a montagem deste espectáculo. Essa tradução esteve a cargo de Ricardo Alberty. O conhecido escritor e tradutor de obras infanto-juvenis²⁶⁷ recorreu à tradução francesa de Alfred Jolivet e Georges Perros para traduzir o texto para português. Em Maio de 1975, Norberto Ávila decide publicar a tradução portuguesa na revista que então dirige, *Teatro em Movimento*²⁶⁸, antecedendo-a de uma breve nota sobre o dramaturgo, da sua própria autoria.

No que diz respeito à comparação entre as duas traduções portuguesas, são bastante visíveis as adaptações que Ricardo Alberty fez para palco, nomeadamente a supressão de texto²⁶⁹, a aproximação à cultura portuguesa²⁷⁰, a divisão em actos, a

²⁶⁵ Michael Meyer, *op. cit.*, pp. 553-554.

²⁶⁶ A Casa da Comédia, fundada por Fernando Amaro, foi constituída por um dos grupos de teatro independente, que, na esteira do Teatro Estúdio de Salitre de Lisboa, pretendia desvincular-se «*de compromissos comerciais degradantes e de criação de uma linguagem e um estilo dramáticos alheios à estética naturalista* [que dominava então os teatros portugueses].», Luíz Francisco Rebello, 2000, *Breve História do Teatro Português*, 5ª ed., Mem Martins, Pub. Europa-América, p. 144.

²⁶⁷ Cf. Anexo 6 – Notas sobre o trabalho realizado por Ricardo Alberty. Alberty traduziu ainda *As Babuchas de Abu Kassem*, peça infantil, de August Strindberg para o teatro do Gerifalto, com estreia a 23-12-1971.

²⁶⁸ *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio de 1975.

²⁶⁹ As diferenças são visíveis entre as traduções de Mário Franco de Sousa e de Ricardo Alberty. Nos fragmentos que se seguem poderemos verificar a negrito as supressões, a aproximação à cultura de chegada ou não, a suavização da linguagem.

«Capitão — *deixa-me pensar... Não... quer dizer, sim: os Von Krafft.*

Alice — *toda a família viveu num verdadeiro mar de rosas: fortuna, prestígio, filhos encantadores, bons casamentos, tudo isto até aos cinquenta anos. Mas depois o primo assassinou uma pessoa, e foi parar à prisão, com todas as consequências. Acabou-se a calma e a tranquilidade. O nome da família enlameado nos jornais... essa gente, habituada a receber todas as honras, nunca mais se atreveu a aparecer em público, tiveram que tirar os filhos da escola. Uma vergonha!»*, *Dança* (1975), p. 21.

«O Capitão — *Deixa-me reflectir... Não. Sim, os Ekmark.*

Alice — *Que estás tu a dizer? Ela que foi operada o ano passado?*

O Capitão — *É verdade. Bem! Então não sei... Sim, os von Kraft.*

Alice — *Sim, toda a família viveu em verdadeiro idílio, fortuna, consideração, filhos gentis, belos casamentos. Tudo isso até aos cinquenta anos. Depois o primo cometeu um crime de morte, meteram-no na prisão com tudo aquilo que se seguiu. O nome da família emporcalhado em todos os jornais... Esta gente adulada já não podia aparecer em público, teve de tirar os filhos da escola. Meu Deus!»*, *Dança* (1966), pp.85-86.

²⁷⁰ «Capitão — *Acaba com esse discurso!*

Alice — *Quem semeia ventos, colhe tempestades.*

Capitão — *Isso são provérbios bons para velhas supersticiosas.»*, *Dança* (1975), p. 22.

«O Capitão — *Não te ponhas a fazer discursos.*

Alice — *Tudo se paga.*

O Capitão — *Superstição... Isso é bom para as boas e velhas senhoras.»*, *Dança* (1966), p.89.

suavização da linguagem²⁷¹. Preocupações estas que Mário Franco não teve com que se preocupar, uma vez que não se lhe impunha nem o limite de tempo (duração do espectáculo), nem o limite de páginas (como acontece em determinadas editoras, que, por uma questão de economia, pedem aos seus tradutores que cortem o desnecessário à compreensão da obra e simplifiquem a linguagem).

Relativamente à recepção do espectáculo por parte da crítica jornalística portuguesa, pode dizer-se que a encenação de Listopad foi muitíssimo bem recebida. Alexandre Babo refere que «a apresentação na Casa da Comédia da obra de Strindberg [...] constituiu no tão medíocre meio teatral português um acontecimento de raro e excepcional interesse»²⁷². A mesma opinião é também partilhada por Carlos Porto: «A encenação de Jorge Listopad, servindo-se de um arranjo de cena de António Botelho, pretendeu levar o drama à própria sala. Sob este aspecto, a encenação pecou por contradições que negam esta concepção. [...] Foi na marcação e direcção de actores que o trabalho do encenador nos pareceu melhor conseguido, de tal maneira que este espectáculo resultou num dos melhores Strindbergs que temos visto»²⁷³.

Fizeram parte do conjunto de actores Carmen Dolores, Álvaro Benamor e Augusto de Figueiredo, nos papéis de Alice, Kurt e Edgar, respectivamente.

Esta peça foi levada à cena mais de setenta vezes da Casa da Comédia. No ano seguinte, em 1970, o grupo decide montar a adaptação que Friedrich Dürrenmatt fez

²⁷¹ «Alice — Não compreendo bem. Mandam-te felicidades por estares doente?»
Capitão — *Grande cabra!*», *Dança* (1975), p. 26.

«Alice — Não compreendo. Será que te felicitam por estares doente?»

O Capitão — *Putal!*», *Dança* (1966), p.89.

²⁷² Alexandre Babo, 1969, «“A Dança da Morte” — Teatro a sério», *Jornal de Noticias*, 13 de Junho de 1969, p.15: «Jorge Listopad decidiu, até certo ponto reescrever esta, peça, na medida em que, de acordo com a sua interpretação pessoal, cortou muitas cenas, eliminou personagens, adensou e actualizou a obra, sem lhe alterar, antes valorizando, o sentido e a própria acção. Logo aqui, o encenador demonstrou uma qualidade fora do habitual, numa grande seriedade, um espírito de interpretação do texto, por um ângulo inteligente e culto. [...] Toda a, concepção do espectáculo foi meticulosamente estudada, inteligentemente realizada para dar realidade física, calor psicológico à imensa riqueza do texto. A cenografia, a interpretação entre o palco e a plateia não fez perder nenhuma da interioridade, da intimidade exigida à obra de Strindberg. E mais que a fortaleza e a ilha isolada, só ligada ao mundo pela personagem sempre presente do telegrafo, o público sentiu a ilha angustiante daquela gente. O tom naturalista, diluiu-se, por vezes, num simbolismo ou num expressionismo como que pairante, extra-humano, como as palavras que o amigo pronuncia junto do telégrafo. E toda a marcação é verdadeiramente modelar, espontânea, fluida e, ao mesmo tempo, expressiva, vincante, sublinhante de toda a intencionalidade da obra. A própria luz e o tom das vozes, como o o ritmo da acção, são coadjuvantes duma linha condutora que se não sente durante, mas que forçosamente se entende depois. Jorge Listopad soube e pôde realizar este espectáculo com actores que largamente contribuíram para o seu êxito e a sua dignidade. [...] Foi uma bela equipa num espectáculo que não esquece e o país precisava e devia ver. Continuará a ser assim? O melhor que se fez fica para um milhar ou dois de privilegiados?», *ibidem*.

²⁷³ Carlos Porto, 1973, *Em Busca do Teatro Perdido*, Vol. I, Lisboa, Plátano Ed., p.200.

desta obra, *Play Strindberg*, transferindo a acção para um ringue de boxe. *A Dança da Morte em Doze Assaltos*²⁷⁴ obteve o mesmo êxito que a representação anterior, no pequeno teatro da Casa da Comédia, tendo sido a adaptação da peça da responsabilidade de Ricardo Alberty e de Maria do Rosário Coelho.

Em 1978, esta peça foi também montada pelo grupo de teatro amador GITT – Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria e, em Dezembro de 1989, vinte anos depois de ter sido montada na Casa da Comédia, Jorge Listopad produziu uma encenação para a televisão que passou na RTP2. Porém, a recepção não foi a mesma. Na opinião de Jorge Leitão Ramos, a produção televisiva da obra é apenas uma vaga sombra do que Listopad houvera conseguido fazer vinte anos antes: «*Apesar de Listopad ser um homem de teatro e de televisão e de a sua realização denotar essa profícua dupla condição, a verdade é que não conseguiu para este Strindberg televisivo a pujança que ele teve, um dia, no palco.*»²⁷⁵.

O Teatro da Rainha, em co-produção com o Teatro dos Aloés levou à cena muito recentemente *A Dança da Morte*. De 9 a 25 de Março de 2005, o espectáculo esteve em cena, numa encenação de Fernando Mora Ramos e contou com a tradução portuguesa de Isabel Lopes. Interpretaram os principais papéis Isabel Lopes (Alice), José Peixoto (Edgar) e Victor Santos (Kurt).

²⁷⁴ Cf. Anexo 44 – Fotografias de Álvaro Benamor e Augusto de Figueiredo em *A Dança da Morte*.

²⁷⁵ Jorge Leitão Ramos, 1989, «A Dança da Morte – de August Strindberg, direcção de Jorge Listopad», *Expresso*, 8 de Dezembro de 1989, p. 24. Na mesma página, pode ainda ler-se: «*Tratou-se, na passada segunda-feira, na RTP/2, de registar mais um falhanço (mitigado, mas falhanço) no teatro televisivo de recente produção lusitana? É facto. Mas não é um mau pretexto para falar desse objecto estranho e mal-amado que é o teatro em televisão, coisa que para alguns não tem sentido, uma vez que a raiz do teatro é, por definição., o confronto físico de gente com gente — e isso dá-lhe um inesgotável fascínio e toma-o inabsorvível pelo cinema ou por qualquer outra ficção por ecrã interposto.*», *ibidem*.

5 Ciclos Strindberg.

O outro meio de representação das peças de August Strindberg foi através de ciclos dedicados ao autor, como, aliás, já era prática comum no meio teatral português²⁷⁶. A primeira companhia a apresentar várias peças do dramaturgo, enquanto unidade, foi o Teatro da Cornucópia, entre finais de 1985 e começos de 1986, com o *Ciclo Strindberg*, seguiu-se-lhe o Centro Dramático de Évora, dez anos mais tarde, em 1996, quando Luís Varela encenou *Três Peças de Strindberg*. Recentemente, em 2003, é a vez do projecto de teatro Mala Voadora, levar à cena *Credores, Pária e A Mais Forte*, inscritos na *Trilogia Strindberg*.

5.1. Teatro da Cornucópia, *Ciclo Strindberg*, 1985-1986.

Luís Miguel Cintra, um dos principais fundadores do Teatro da Cornucópia, fez a sua revelação no campo teatral decorria o ano de 1969. Tinha então 20 anos de idade. A encenação que fez da peça *O Anfitrião*, de António José da Silva, para o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa fez com que a crítica o aplaudisse e dele dissesse tratar-se de uma «*excepcional revelação*»²⁷⁷.

Na opinião de Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia teria nascido precisamente de *O Anfitrião*²⁷⁸, mas foi em 1973 que o Teatro se formou enquanto sociedade por quotas, entre Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, o qual acabou por abandonar a companhia e, mais tarde, fundar Os Artistas Unidos. Maria Helena Serôdio

²⁷⁶ Os vários ciclos de teatro dedicados a Samuel Beckett são disso prova. Cf. Paula Seixas, 2003, *op. cit.*

²⁷⁷ Maria Helena Dá Mesquita, 1969, *A Capital*, 12 de Maio de 1969, citada por Maria Helena Serôdio, 2001, *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia, p.29.

²⁷⁸ «*A Cornucópia (...) nasceu dali [do Anfitrião]. De gente de letras, habituada a comentar o seguinte textos, apaixonados todos por (e praticantes fortemente amadores de) pintura e cinema. A confluência destas três artes na formação daqueles que haviam de fundar a Cornucópia ainda está bem à vista. (...) Também penso que a este tempo pré-histórico de aprendizagens se prende a tendência «pedagógica» deste grupo de teatro. Os textos de apoio, as sessões de leitura, os colóquios, uma actividade editorial (e respectivo tratamento gráfico) que cada espectáculo foi gerando, repousam na forte convicção (inalterável, mesmo quando a resposta do público a contradiz) de que as pessoas aprendem umas com as outras; que, se cada um parte às vezes do ponto zero, as coisas nunca partem do ponto zero; que não é possível fazer tábua rasa do passado, que há heranças e passagens de testemunho (o tratamento dos clássicos e o convite a actores «antigos» entra também aqui); que quando se quer cortar comum passado, tem que se aprender com um outro passado e há referências que alimentam e contam.*», Eduarda Dionísio, «Crónica muito parcial», *Vértice*, II Série, nº 48, Maio-Junho de 1992, p.102, citada por Maria Helena Serôdio, 2001, *op. cit.*, p.33.

salienta que este «projecto artístico [...] foi adoptado por outras pessoas que, por essa razão, se definiam como um grupo e entre os quais se cimentava uma cumplicidade de trabalho e de afectos.»²⁷⁹.

Depois do 25 de Abril, o teatro da Cornucópia instalou-se em regime de comodato no espaço onde hoje os conhecemos, na Rua Tenente Raul Cascais. Esta companhia soube construir, desde os primeiros espectáculos, uma imagem inconfundível do seu estilo teatral, passando pela selecção criteriosa do repertório — planeado em ciclos, estudando em pormenor os géneros e os autores —, pela formação dos elencos e por todo o processo de produção por que passam as suas escolhas²⁸⁰.

No processo de selecção do repertório são cruzados determinados valores e procedimentos éticos e estéticos para que não se perca a unidade dos espectáculos, «assim se explicam relações electivas com determinados autores, programados em ciclos ou a que se regressa como a uma “antiga e eterna paixão”, e que inspiram actividades paralelas como colóquios (Vicente, Strindberg), leitura pública de textos (Belo, Padre António Vieira...) ou iniciativas editoriais»²⁸¹ em conformidade com os «momentos específicos da companhia ou da sociedade portuguesa.»²⁸²

Para o *Ciclo Strindberg*, Luís Miguel Cintra explica que a intenção da companhia era a de «criar uma visão da obra de Strindberg que tocasse os seus diferentes registos.»²⁸³. Assim, a 20 de Novembro de 1985, estreia a primeira peça do ciclo, constituída pela leitura de *A Ilha dos Mortos* (*Toten-Insel*, 1907) e a apresentação de *Páscoa* (*Pask*, 1900): «No primeiro espectáculo do nosso ciclo Strindberg, *Páscoa* era a peça de teatro que o Mestre de *A Ilha dos Mortos* dava a ver ao morto. Pai é talvez outra peça que nesse momento o Morto poderia ter visto»²⁸⁴.

Páscoa foi escrita por Strindberg em 1900, ao mesmo tempo que escrevia *A Dança da Morte*. Peça de câmara, escrita em três actos e propicia a ser representada no seu Teatro Íntimo, ela representa, para Luís Miguel Cintra, em conjunto com as

²⁷⁹ *Ibidem*, p.55.

²⁸⁰ Cf. *ibidem*, p. 84. A autora refere que a companhia tem um «modo próprio de preparar cada um dos espectáculos desde a composição do programa à promoção junto de públicos específicos. E o caso, por exemplo, do extremo cuidado posto na preparação e desenho gráfico do programa, no qual não figuram nunca fotografias individuais ou currícula dos actores ou outros criadores do espectáculo, privilegiando-se antes o autor da peça e tudo o que concerne a sua obra e o tempo em que viveu. É o caso também, por exemplo, dos cartazes que resultam de um desenho gráfico específico e sempre prescindem da fotografia dos espectáculos.», *ibidem*, p.84.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 129.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Elsa Andrade, 1985, «Strindberg na Cornucópia», *Diário de Lisboa*, 18 de Dezembro de 1985, p.19.

²⁸⁴ Caderno de apresentação do espectáculo, 1985(b), *Páscoa*, (trad. Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander), *Ciclo Strindberg*, Teatro da Cornucópia, Nov., p.2.

restantes peças propostas pela companhia, «um teatro de almas [...] que encena a culpa e o sofrimento, que incansavelmente procura a verdade e que anseia pelo absoluto.»²⁸⁵.

A encenação do espectáculo esteve a cargo de Luís Miguel Cintra. Nesta primeira apresentação, o público deparou-se o quadro de Arnold Böcklin, *L'Île des Morts*²⁸⁶, como cenário e com uma cena vazia. De pé, podiam ouvir a voz do Mestre, «um homem alto, vestido de branco, com uma cara que parece a de Zeus, mas com barba e cabelos brancos»²⁸⁷, depois sentavam-se em poltronas. Luís Miguel Cintra explicou a razão de escolha deste cenário: «parte-se para a peça «Páscoa» e para as outras do ciclo através do processo teatro dentro do teatro, sugerido pela «Ilha dos Mortos» [...] consideramos que na obra de Strindberg há uma reflexão sobre o próprio acto teatral e foi isso que quisemos representar através do cenário. Strindberg diz que quis fazer um teatro de almas, que não lhe interessa o seu lado divertido, mas a verdade interior das personagens que cria. Eu também acredito nisso: tudo o que é de coração passa, o que fica é a coisa mágica que é a transformação de um actor enquanto representa. Foi isso que quisemos representar: uma sala quase abandonada, ainda com restos de cenários, mas onde há representação.»²⁸⁸.

Seguiram-se assim as encenações de *Pai (Fadren, 1887)*²⁸⁹, em Janeiro de 1986, com encenação de Anne Cosigny e Luís Miguel Cintra e *A Sonata dos Espectros (Spöksonaten, 1907)*, em Abril de 1986, com igual encenação de Luís Miguel Cintra.

²⁸⁵ Maria Helena Seródio, *op. cit.*, p.158.

²⁸⁶ Anexo 37 – *L'île des morts* de Arnold Böcklin.

²⁸⁷ Elsa Andrade, *op. cit.*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Fadren* havia já sido representado em Portugal algumas vezes, sob o título de *O Pai*. Todavia, António Cabrita sugere a tradução do título sem o artigo definido, *Pai* simplesmente. No caderno de apresentação deste espectáculo, Luís Miguel Cintra incluiu um excerto das notas de Carl Gustaf Bjurström que dão conta da reacção de Zola à ambiguidade do personagem, que não é dotado sequer de um nome, sendo somente tratado como Capitão: «Vemos que enquanto todos os personagens têm um nome que os identifica, o pai é de certa forma impessoal, isto é, não lhe é atribuído um nome, ele é somente O Capitão, traço distintivo que revela generalidade. A este facto também Émile Zola se reporta numa carta a Strindberg: «Talvez você saiba que não sou partidário da abstracção. Gosto que as personagens tenham um estado civil completo, que se acotovelem connosco, que mergulhem no nosso ar. E o seu capitão, que nem sequer tem nome, as suas outras personagens, que são seres da razão, não me dão da vida a sensação completa que eu peço.», Caderno de apresentação - *Pai*, (trad. António Cabrita, Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Jan.. p.5.

Ora acontece que é essa generalidade, essa ambiguidade, ou melhor essa universalidade que Strindberg pretendia vincar com o título *Fadren*. Não se trata de um *Pai*, em particular, mas de todos os Pais, como refere Régis Boyer: «Le titre de la pièce – non pas Père, comme c'est devenu l'usage en français, mais Le Père, avec article défini – a valeur d'universel. [...] Strindberg portait une attention extrême à langue qu'il pratiquait. On sait que les Scandinaves sont de prodigieux ingénieurs, que les domaines techniques sont ceux où ils évoluent avec le plus grand bonheur. [...] Dès qu'ont leur donne un matériau à travailler, ils l'élaborent, le raffinent, en forcent les facultés d'expression au maximum. Et cela s'applique aussi bien à la langue qu'ils pratiquent. [...] [Strindberg] aura cherché à pousser à leurs limites extrêmes les caractéristiques classées des genres auxquels il s'est exercé. [...] il a cherché,

Elsa Andrade refere que as peças deste ciclo, como a maior parte das peças levadas à cena pelo Teatro da Cornucópia, não são de fácil compreensão²⁹⁰. A este facto, Luís Miguel Cintra responde que não é capaz, nem é sua intenção fazer coisas simplistas, «*que vão menos longe do que onde sou capaz de ir. Não fazia sentido para mim não pôr no teatro — actividade principal da minha vida — o máximo que posso dar. Se calhar dá espectáculos muito difíceis, mas não me vou limitar, pois isso seria um enorme desprezo pelo público. Quero uma relação verdadeira com ele.*»²⁹¹.

Em geral, toda a crítica jornalística portuguesa aplaudiu de pé o *Ciclo Strindberg*, não poupando elogios à maneira arrojada como foram dispostos o palco e o público. A propósito de *Pai*, Orlando Neves escreve: «*A leitura de Luís Miguel Cintra e Anne Cosigny na encenação é, acima de tudo, um a leitura culta e inteligente. As características do texto strindberguiano estão inteiramente transcritas para o palco da Cornucópia [...]. Ver O Pai, na Cornucópia é não apenas assistir a um grande trabalho do teatro português, é também envolver-se num estimulante banho cultural que põe em causa toda a vida do nosso tempo, na medida em que se projecta para os nossos dias uma personalidade humana (Strindberg) que sempre, em desespero, tentou arrancar alguns absolutos ao mundo real a que só a imaginação do poeta pode dar sentido.*»²⁹². Eugénia Vasques salienta «*o espectáculo «Opus 3», que encerra o Ciclo Strindberg do Teatro da Cornucópia, é uma bela e complexa arquitectura concebida (como a Sonata que lhe dá o título) por uma rede de elementos significativos que, percorrendo as três peças que constituíram a amostra do teatro de Strindberg, assumem uma função simbólica definida [...]. A peça, cuja já tradução de José Camões manteve a harmonia e a poeticidade, faz a síntese dos valores místicos do budismo e do cristianismo.*»²⁹³.

Maria Helena Dá Mesquita escreve em Dezembro de 1985: «*O contraste entre a penumbra/escuridão dos dois primeiros actos e o súbito jorro de luz do terceiro é o segredo de encenação de Luís Miguel Cintra, que consegue mudar a atmosfera gélida*

consciemment à ce qu'il semble, à perfectionner les formules en vigueur. [...] «Car il ne me paraît guère contestable que l'étude de strindberg nous mène directement à l'analyse du phénomène de la création littéraire et artistique – de la création tout court, comme dirait n'importe quel «père» [...] il donne à son personnage une valeur archétypique: Le Père, et non Père comme je l'ai déjà dit et comme on lit si souvent en France. Dans cette oeuvre, il s'est réellement engagé.», Régis Boyer, 2000, «*Le Père, un grand parcours initiatique.*», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, n° 858, Octobre, pp. 78-79, 80, 82.

²⁹⁰ Cf. *ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Orlando Neves, 1986, «*Strindberg Pleno*», *Diário de Notícias*, 13 de Fevereiro de 1986.

²⁹³ Eugénia Vasquez, 1986, «*Strindberg: através da noite até à luz*», *Expresso*, 3 de Maio de 1986, p. 33-r.

de um Strindberg, conhecedor da angústia e do desespero, num inesperado bafo de calor humano. [...] A interpretação das personagens de *Páscoa* pode considerar-se primorosa, bellissima a composição das figuras, todas elas reticentes, dando um mundo de sugestões, de coisas por dizer.»²⁹⁴. Fernando Midões vai mais longe: «Falei em perfeccionismos. Está em tudo ou quase tudo. Está na encenação [...], está no ritmo, nos tempos, na direcção dos actores, está no espanto plástico...»²⁹⁵

Sobre o último espectáculo apresentado, *A Sonata dos Espectros*, referimos ainda a leitura que encenador dela fez e o porquê da sua escolha para encerrar o ciclo dedicado a Strindberg. Para Luís Miguel Cintra, esta obra não passa de *A Ilha dos Mortos*, reflectida num espelho estranho que a deforma: «Tanto numa peça como noutra um personagem encontra outro que o ensina. Na Ilha um morto encontra um mestre que lhe ensina a morte, e na Sonata é a vida que é ensinada a um vivo — O Estudante — por um outro personagem que eu apostava que está morto — O Velho. São duas lições, a da Ilha e a da Sonata. E talvez a mesma lição nas duas peças, uma aprendizagem. Só que o Mestre está na Ilha e O Estudante na Sonata. As duas peças são a mesma viagem, a viagem a uma Ilha, a um sepulcro. Trata-se da morte. As duas peças são o negativo ou o positivo uma da outra. Qual é qual? Faça-se uma cruz negra num cartão branco. Qual é o positivo? A cruz ou o cartão? Confunde-se a vida e a morte: A Ilha dos Mortos é A Ilha dos Vivos. No Teatro Íntimo de Estocolmo, estavam lá os dois quadros assim chamados, um de cada lado do proscénio.

Foi sobre esta imagem dupla que inventámos a organização deste ciclo. Fechamos como abrimos.»²⁹⁶

Este ciclo, apoiado pela Embaixada da Suécia, foi acompanhado pelo Colóquio *Strindberg*, realizado no dia 14 de Abril de 1996, no Teatro do Bairro Alto. Na comunicação distribuída ao público, o Teatro da Cornucópia referiu que as comunicações se destinavam prioritariamente a gente do teatro, contando com a participação de três especialistas. As intervenções programadas seriam subordinadas aos temas: «Traduzir Strindberg», por Francisco Uriz — tradutor da obra de Strindberg para espanhol; «Strindberg e as mulheres», tendo como tema principal *O Pai*, por Lars Bjurman — dramaturgista; e «A cenografia em encenações de Ingmar Bergman e Peter

²⁹⁴ Maria Helena Dá Mesquita, 1985, «Duas peças de Strindberg pelo Teatro da Cornucópia», *O Diário*, 15 de Dezembro de 1985, p. 13.

²⁹⁵ Fernando Midões, 1985, «Strindberg na Cornucópia», *Diário Popular*, 13 de Dezembro de 1985.

²⁹⁶ Caderno de apresentação, 1986, *A Sonata dos Espectros*, (trad. José Camões com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Maio.

Weiss», tendo como ponto de partida *O Pai*, *Mademoiselle Júlia* e *A Dança Macabra*, por Gunilla Palmstierna-Weiss — cenógrafa²⁹⁷. Para além da realização deste colóquio, efectuado conjuntamente com a Embaixada da Suécia, o público pôde ainda ter acesso à tradução impressa das obras em cena e aos cadernos de apresentação do espectáculo, compostos por uma vasta e completa informação sobre o autor e a sua obra.

As traduções

É visível a atenção que Luís Miguel Cintra dedica aos textos que utiliza nos seus espectáculos. A respeito dos tradutores com quem colabora, Maria Helena Serôdio escreve que o encenador conta com «*vários poetas e dramaturgos portugueses*»²⁹⁸. De facto, para realizar as traduções dos textos que constituíram este ciclo, pediu a cooperação a pessoas com vasta experiência no campo teatral: Osório Mateus traduziu *A Ilha dos Mortos*; António Cabrita traduziu *Pai*, juntamente com o encenador e Inga Gulander; José Camões e Inga Gulander traduziram *A Sonata dos Espectros*. O próprio Luís Miguel Cintra foi o responsável pela tradução de *Páscoa*.

Se, por um lado, há a preocupação de entregar os trabalhos a gentes do meio teatral, por outro houve também igual cuidado em pedir a colaboração de um nativo da língua, neste caso Inga Gulander, que fazia a confrontação com o original sueco.

Em entrevista realizada ao encenador, este contou-nos que a sua principal preocupação para a tradução dos textos foi a de conseguir criar um bom texto de teatro, «*um texto dramático novo em português, mais ou menos próximo do original.*»²⁹⁹.

A propósito da relação de Luís Miguel Cintra com o texto, Helena Serôdio reconhece haver, da parte deste, uma imensa paixão pela palavra, «*que o leva a um respeito escrupuloso pelo texto original, mesmo que isso possa implicar — e tem implicado muitas vezes — que o espectáculo resulte longo e complexo.*»³⁰⁰.

²⁹⁷ Pela apresentação de *A Viagem de Pedro, o Afortunado*, realizou-se no Teatro D. Maria II um colóquio, em parceria com a Embaixada da Suécia, sobre a produção dramática de August Strindberg. Foram oradores convidados Luís Miguel Cintra, o Professor Gonçalo Vilas-Boas, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e o Professor Björn Meidal, da Universidade de Upsala.

²⁹⁸ Maria Helena Serôdio, *op. cit.*, p. 162.

²⁹⁹ De acordo com a entrevista realizada ao encenador.

³⁰⁰ Maria Helena Serôdio, *op. cit.*, p.162.

5.2. Centro Dramático de Évora — CENDREV, *Três Peças de Strindberg*, 1996.

Dez anos depois do Teatro da Cornucópia ter feito o *Ciclo Strindberg*, o Cendrev³⁰¹ apresentava, em 1996, *Três Peças de Strindberg*, numa encenação de Luís Varela: *Credores (Fordringsägare, 1888)*, de 11 a 17 de Abril, *A Mais Forte (Den Starkare, 1888-1889)*³⁰² e *Pária (Paria, 1889)*, de 5 a 22 de Junho.

Nesse mesmo ano, o Cendrev abria as portas do Teatro Garcia de Resende com *A Companhia de Homens*, de Edward Bond, espectáculo igualmente encenado por Luís Varela; depois de *Três Peças de Strindberg*, seguiu-se *Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado, encenação de Gil Salgueiro Nave e apresentado no Pátio do Inatel, durante a última semana de Junho. Depois *Garrinchas*, de Miguel Torga, subiu ao palco, pela Unidade Infância — Companhia de Teatro de Montemor-o-Novo e encenado por Manuel Guerra. Finalmente, o ano terminava com a encenação de um auto vicentino, *Auto da Sibila Cassandra*, por Rosário Gonzaga e Victor Zambujo³⁰³.

Como podemos observar, as encenações levadas a cabo por Luís Varela centram-se na apresentação de dramaturgos estrangeiros, trazendo ao público, através destas peças em particular, o universo do trágico, da densidade psicológica, da luta entre cérebros.

As peças escolhidas para *Três Peças de Strindberg* foram escritas, pelo dramaturgo sueco, entre 1888 e 1889, quando o escritor via as suas obras serem

³⁰¹ Sobre o historial deste Centro Dramático falar-se-á mais à frente neste estudo. Cf. Capítulo VII – 7.2.1. *Sobre as companhias que encenaram A Menina Júlia*.

³⁰² *A Mais Forte* havia já sido levada à cena três vezes em Portugal: uma em 1984, pelo O Novo Grupo; depois em 1987, pelo Grupo de Teatro Amador da S^{ta} Casa da Misericórdia de Lisboa e, em 1991, no Teatro da Trindade, numa encenação de Maria José Camecelha, com Lúcia Sigalho, Mónica Calle e Diogo Dória (voz off).

Destacamos aqui a apresentação feita pelo O Novo Grupo, quando em 1984, apresentou quatro textos de dramaturgos célebres: *O Trágico à Força*, de Tchekov; *A Mais Forte* de Strindberg; *O Homem da Flor na Boca*, de Pirandello e *A Última Gravação de Samuel Beckett*, num único espectáculo que se chamava *Confissões numa Esplanada de Verão*. Esta apresentação, cujo título sugere uma forma de entretenimento bastante aprazível, estreou Mário Viegas como dramaturgo.

O espectáculo era, à partida, constituído por dois diálogos e dois monólogos, mas Mário Viegas e Luís Francisco Rebello (que fez a tradução de todos textos apresentados) deram a todas as peças uma configuração monológica, ainda que houvesse a presença de um interlocutor. Para a tradução portuguesa de *A Mais Forte*, Luís Francisco Rebello utilizou o texto intermediário francês de Tage Aurell.

Carmen Dolores interpretou, neste espectáculo, o papel da Sr^a X e refere Teresa Coelho Lopes que «a sua mestria permite-lhe articular na perfeição estes aspectos só aparentemente contraditórios, resolver situações muito difíceis, como os risos súbitos e matizados, solucionar calmamente os imprevistos de cada espectáculo.», Tereza Coelho Lopes, 1984, «Um silêncio assim», *Expresso*, 26 de Maio de 1984.

³⁰³ Cf. Carlos Alberto Machado, 2000, *Centro Dramático de Évora (CCE/CENDREV 1975-2000)*, Évora, CENDREV, p.225.

sucesivamente refutadas, o seu nome envolvido em escândalos sexuais, o seu casamento desfeito, afastando-se cada vez mais de Siri e dos seus filhos. *Credores*, *A Mais Forte* e *Pária* pertencem ao período de teatro experimental de Strindberg.

Credores, escrito em apenas duas semanas (como tantas outras obras do autor), trata-se da história de uma mulher sensual, Tekla, que já não está propriamente na flor da idade e do seu antigo marido, que volta ao presente para se vingar dela e do seu actual companheiro. Trata-se de uma peça construída a três diálogos. Strindberg, quando terminou de escrever esta obra, enviou-a ao seu editor Seligmann, com o objectivo de este a editar juntamente com *A Menina Júlia*. Todavia, o editor recusou o seu pedido, por crer que o texto retratava com demasiada intensidade e pormenor a vida privada do escritor, sendo, deste modo, terrivelmente injuriosa para Siri von Essen. Strindberg respondeu-lhe a 16 de Outubro: «*C'est ma préférée et, plus je la relis, plus je trouve de nouvelles subtilités... Mademoiselle Julie est encore une sorte de compromis avec le romantisme et les papiers peints, mais Créanciers est vraiment moderne, humaine, sympathique, comme le sont les trois personnages, intéressante du début à la fin.*»³⁰⁴. Duas semanas mais tarde, reflectia sobre o assunto e reconsiderava a publicação: «*Après mûre réflexion, j'ai décidé de ne pas publier Créanciers en suédois et je vous prie de bien vouloir me la retourner.*»³⁰⁵.

Pouco tempo depois escreve *A Mais Forte*. Antoine decidira começar por introduzir no repertório do seu teatro peças de curta duração, que não excedessem os quinze minutos. Ora, esta é precisamente a duração de *A Mais Forte*, que como sabemos se trata de uma peça de duas personagens, ainda que na realidade não passe de um monólogo³⁰⁶. Como complemento desta curta peça, Strindberg escreve *Pária*, destinada

³⁰⁴ Michael Meyer, *op. cit.*, p.279.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 280.

³⁰⁶ «*Une femme mariée rencontre une amie dans un café et comme elle ne cesse de bavarder sans obtenir la moindre réponse, elle réalise que cette amie est — ou était — la maîtresse de son mari.*» *ibidem*, p. 294. Este tema foi também explorado por Per Olov Enquist em *A Noite das Tribades*. Aí o escritor parte dos ensaios de *A Mais Forte* para dar a entender a relação homossexual entre Siri e Marie Caroline David: «*Strindberg — Esta peçazinha em um acto, inteiramente nova (cada vez mais enérgico e excitado) que vai finalmente ter a sua estreia... Estreia mundial!... é uma descrição dilacerante do confronto final entre duas mulheres. Amam as duas o mesmo homem. Lutam por ele. O homem está ausente, mas contudo domina a cena. Como é hábito. Uma das mulheres acaba por vencer o confronto e volta para o homem.*

[...]

(Marie encosta-se, cansada, à cabeceira da cama, e Siri senta-se carinhosamente a seu lado. Começa calmamente, quase resignadamente, a voz quente, íntima, acariciante, contrariando o sentido do texto)

[...]

Siri — (que parece não ter ouvido) *Tudo, vinha de ti para mim. Até as tuas paixões. A tua alma entrou na minha como uma lagarta entra na maçã, e comeu, e comeu, até ficar só em casca, com um pequeno caroço negro lá dentro.* (abandonando-se mais, acaricia Marie)...

[...]

a durar duas horas. Esta peça, com duas personagens também, apresenta um permanente duelo cénico.

A 16 de Março de 1889, Strindberg representa as três peças em Malmö. No entanto, a recepção foi desastrosa. Escrevia-se no *Sydsvenska Dagbladet*: «...style de jeu de ces dilettantes, qui est très différent de ce que nous sommes habitués a voir et à entendre. (Entre autres choses, nous sommes habitués à entendre les acteurs parler bien plus fort que les souffleur, et non pas, le contraire, comme c'est ici le cas)»³⁰⁷.

Já no final do século XX e em Portugal, a recepção das mesmas três peças foi bem acolhida pelo público e pela crítica jornalística, a qual, ainda que não se tivesse mostrado tão efusiva — como aconteceu com o *Ciclo Strindberg* pela Cornucópia —, não deixou de revelar a surpresa por se fazer bom teatro em Évora: «Em Évora. Três peças de Strindberg. Perde-se na memória dos tempos a última vez que as palavras «Évora», «três», «peças» e «Strindberg» surgiram de braço dado na mesma frase.»³⁰⁸. Também as opções cénicas de Luís Varela foram elogiadas: «Esta versão de *Credores* contou com a encenação de Luís Varela, que apoiado pelos cenários e figurino de Lobo e Pedro Domingos, jogou habilmente com a espacialidade (um pequeno palco central ao nível do público e, dois prolongamentos estreitos e acentuados que envolvem em amplexo a plateia, como que apelando, ao seu comprometimento) e a movimentação dos actores, as quais acompanham e reflectem a intensidade emocional e dramática, do texto e a psicologia das personagens. Assim, enquanto o afastamento para as extremidades sugere recolhimento, indiferença, frieza, a aproximação física, comumente efectuada no espaço central, indica, antipodamente, arrebatamento, volubilidade, tensão e conflito. [...] Encenação depurada e intimista q.b. de Luís Varela, que como já frisámos geriu muitíssimo bem o espaço e os recursos técnicos disponíveis (fantástica iluminação fluorescente enquanto metáfora do olhar público, de resto todo o

Strindberg — (levanta-se, caminha até à boca de cena e dirige-se directamente ao público, muito calmo) Depois do ensaio dessa noite, no Teatro Dagmar de Copenhaga, em Março de 1889, tudo acabou. "A Mais Forte", interpretada por Siri Von Essen, estreou-se no dia 9 de Março e foi um fracasso. Teve uma única representação. Strindberg voltou para a Suécia, e o divórcio concretizou-se. Siri Von Essen e Marie David foram viver juntas, primeiro na Suécia, depois na Finlândia, onde Marie morreu, alguns depois [sic], tuberculosa. Mas Strindberg ainda encontrou Marie Caroline David mais uma vez. Foi por acaso em Lerkila, no dia 24 de Junho de 1891. Não houve tempo de trocarmos uma só palavra porque, numa explosão de raiva e violência, Strindberg atacou imediatamente Marie e deitou-a por umas escadas abaixo. Não a magoou com gravidade, mas no julgamento que se seguiu, Strindberg foi condenado por maus tratos a pagar uma multa de 135 coroas. Foi o seu último encontro. Nunca mais a voltou a ver.», Per Olov Enquist, 1985, *A Noite das Tribades*, ed. Teatro da Trindade, Lisboa, pp. 8, 22-24.

³⁰⁷ Michael Meyer, *op. cit.*, p. 303.

³⁰⁸ Nuno Henrique Luz, 1996, «Insólito Strindberg em Évora», *Diário de Notícias*, 29 de Março de 1996.

jogo claro-escuro resulta eficaz) e soube prestar o dinamismo cénico suficiente para exaltar a proficuidade semântica do texto.»³⁰⁹.

De facto, a afluência do público mostrou-se significativa: uma média de 954 espectadores, em 16 sessões, para *Credores* e 751 espectadores para *Pária* e *A Mais Forte*, em 14 sessões³¹⁰.

As traduções

Relativamente à tradução dos textos utilizados nos espectáculos, Luís Varela optou por recorrer à tradução de Luís Francisco Rebello de *Credores*, publicada em 1964, pela Prelo Editores, fazendo-lhe os devidos ajustes linguísticos. Para *Pária* e *A Mais Forte*, a tradução foi da responsabilidade do próprio encenador que optou por cruzar diversas traduções entre si, para criar o seu texto final. A tradução de *A Mais Forte* resultou do cotejamento de textos intermediários espanhóis e franceses: Luís Varela utilizou a tradução catalã de Hillevi Melgren e Josep Palan i Fabre, *La més Forta*³¹¹, e a castelhana de Francisco Uriz, *La Más Fuerte*³¹², bem como a tradução francesa de Tage Aurell e George Perros, *La Plus Forte*³¹³. *Pária* resultou do mesmo método de trabalho, tendo sido utilizados os mesmos textos intermediários mencionados, isto é a tradução catalã, a castelhana e a francesa³¹⁴, e tendo o encenador consultado também a tradução de Luís Francisco Rebello elaborada para o Teatro Moderno de Lisboa³¹⁵.

³⁰⁹ Alexandre Nunes de Oliveira, 1996, «Strindberg mostrou-se em Évora O desvelar das almas, Junho de 1996, Cendrev.

³¹⁰ Carlos Alberto Machado, *op. cit.*, pp.230-234.

³¹¹ Cf. *Tres Obres*, pp.10-18.

³¹² Cf. *TE*, pp. 204-211.

³¹³ Cf. *TC (1982)*, pp. 452-457.

³¹⁴ Cf. *Tres Obres*, pp.19-41; *TE*, pp. 214-231; *TC (1982)*, pp. 434-450.

³¹⁵ Cf. *Pária e Pária (1963)*.

5.3. Mala Voadora, *Trilogia Strindberg*, 2003.

A 3 de Outubro de 2002, estreou, na Casa das Artes de Famalicão, a *Trilogia Strindberg*, apresentada pelo projecto de produção teatral Mala Voadora, que propunha a mesma selecção de peças que o Cendrev havia montado em 1996.

Credores, com uma duração estimada de 90 minutos, é separado de *Pária*, com aproximadamente 35 minutos, e *A Mais Forte*, com 20 minutos, através de um intervalo. A Mala Voadora optou então pela apresentação consecutiva das peças e não pela divisão em temporadas, como aconteceu com o Teatro da Cornucópia e com o Cendrev. Assim, as peças apresentadas têm, no seguimento dos objectivos deste projecto artístico, «*uma intenção eminentemente dramaturgica, em detrimento de qualquer rigor cronológico*»³¹⁶. Seguiram depois numa operação de itinerância, incluindo localidades como Paredes de Coura, Idanha-a-Nova, Faro e Porto. Os últimos espectáculos seriam apresentados em Lisboa, no Centro Cultural de Belém³¹⁷.

A Mala Voadora não pretende tratar-se de uma companhia teatral, antes de «*uma estrutura de produção mínima, sem elenco fixo e sem encenador residente, ao serviço da invenção de um projecto de teatro*»³¹⁸, de modo a facilitarem e a cumprirem «*a abordagem de tipos dramaturgicos/cénicos de referência e a reflexão crítica sobre as possibilidades de expressão teatral*»³¹⁹. O próprio nome Mala Voadora implica o conceito de nomadismo, de grupo itinerante, levando o teatro quer às pequenas e, por vezes, esquecidas localidades do país, quer às grandes cidades. O próprio frontispício do programa que acompanha *Trilogia Strindberg* — mostrando uns pequenos sapatinhos — deixa implícita a ideia do caminhante, não deixando, contudo, de fazer também alusão às personagens femininas strindberguianas³²⁰.

A encenação de *Credores* esteve a cargo de Rogério de Carvalho, proporcionando «*ao colectivo, uma experiência cujas aprendizagens constituíram o ponto de partida para o trabalho desenvolvido a partir de Pária e A Mais Forte*»³²¹, cuja encenação foi da responsabilidade de Jorge Andrade.

³¹⁶ Caderno de apresentação do espectáculo, 2003, *Trilogia Strindberg*, Mala Voadora, p.6.

³¹⁷ Cf. Inês Nadais, 2003, «Strindberg Mínimo, a Multiplicar por Três», *Público*, 03 de Outubro de 2003.

³¹⁸ Caderno de apresentação do espectáculo, *op. cit.*, p.2.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Cf. Anexo 54 — Caderno de Apresentação de *Trilogia Strindberg* pela Mala Voadora, (2003).

³²¹ Caderno de apresentação do espectáculo, *op. cit.*, p.11. No que diz respeito à redução progressiva do que se vê em cena e à preocupação de economia formal, a Mala Voadora sublinha ainda que «*Na*

A sequência das três peças quis revelar uma redução progressiva, quer da representação, quer da luta entre cérebros. Assim, passamos de três personagens em palco, com *Credores*, para um diálogo em *Pária* e um monólogo em *A Mais Forte*: «A sequência das peças, cada vez mais incisivas, cada vez mais curtas, desenvolvem-se até ao drama centrado num conflito que, apesar da expressiva presença física de um interlocutor, parece já um conflito – só – interior.»³²².

As traduções

Para a apresentação de *Credores* e *Pária* foram utilizadas as traduções de Luís Francisco Rebello. Todavia, *A Mais Forte* necessitou de uma nova tradução talvez por não existir nenhuma tradução portuguesa publicada. Assim, coube ao grupo conceber a sua própria tradução portuguesa, não referindo, porém, que métodos utilizaram ou de que textos intermediários se serviram.

concepção dos cenários, este pressuposto de economia formal foi determinante. [...] Toda esta abreviação tem como objectivo focalizar a experiência, sobretudo, em dois conteúdos fundamentais: a complexidade psicológica dos textos de Strindberg e, se é que é possível dissocia-los, a representação. Eles confundem-se, porque se unem na construção - literária por um lado, teatral por outro - das personagens. Strindberg constrói a narrativa sem recorrer a personagens de carácter literal e sem permitir que se tome partido moral de nenhuma dessas personagens, dotando-as a todas de uma complexidade moralmente paradoxal. Apesar de se apresentarem sempre em situação de luta, a inevitável (e cruel) dialéctica fraco/forte tem contornos contraditórios.», *ibidem*, p.14.

³²² *Ibidem*, p.14.

6. Teatro da Cornucópia, *Um Sonho (Ett Drömspel)*, 1998.

Um Sonho foi escrita por Strindberg em Novembro de 1901, depois de Harriet, a sua terceira mulher, ter partido da sua vida, carregando no ventre um filho³²³. A 2 de Novembro desse ano, o dramaturgo escrevia a Carl Larson dizendo «*La vie devient de plus en plus pour moi comme un rêve, et un rêve inexplicable. Peut-être que la mort est après tout le véritable réveil.*»³²⁴. No dia 18 desse mês termina *Le Château qui pousse* (tradução francesa), mas que mais tarde chamará *Ett Drömspel — O Sonho*. No prefácio, que faz à peça, Strindberg explica o seu propósito: «*Dans ce «jeu de rêve», qui se rattache au jeu de rêve précédent, Le Chemin de Damas, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente mais apparemment logique du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Temps et espace n'existent plus. A partir d'une base réelle insignifiante, l'auteur donne libre cours à son imagination qui multiplie les lieux et les actions en un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libre fantaisie, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent. Mais une conscience suprême les domine tous: celle du rêveur. Pour lui, il n'existe pas de secrets, pas d'inconséquences, pas de scrupules, pas de lois. Il ne juge pas, il acquitte pas, il ne fait que relater un rêve. Comme le rêve est plus souvent douloureux que joyeux, une note de mélancolie et de compassion envers tout ce qui vit traverse le récit chancelant. Quoique libérateur, le sommeil se révèle souvent pénible; mais au moment où la souffrance est la plus intense, le réveil soudain réconcilie celui qui souffre avec la réalité qui, bien que douloureuse, apparaît alors comme une délivrance en comparaison avec le cauchemar.*»³²⁵.

³²³ Cf. Carl Gustaf Bjurström, «Notes à *Le Songe ou Jeu de rêve*», TC (1986), p. 574.

³²⁴ Michael Meyer, *op. cit.*, p.583.

³²⁵ Carl Gustaf Bjurström, *op. cit.* pp.577-578. A tradução portuguesa desta peça também inclui fragmentos deste prefácio. Cf. *Sonho* (1978), pp. 12-13. Strindberg, no dia em que termina a obra, escreve para o seu jornal, *Politiken*, uma nota reveladora da peça. Fala-nos sobre o hinduísmo, postulando que o mundo inteiro não passa de uma aparência, tratando-se apenas da imagem de um sonho: «*Étudié les doctrines de la religion hindoue. Le monde entier, rien qu'une apparence (= le vide ou un néant relatif). La divine Force primordiale (Maham-Atna, Tad, Aum, Brama) s'est laissé séduire par Maya ou l'Instinct générateur. En cela le Principe divin a péché contre lui-même. (L'amour est péché, aussi les tourments de l'amour sont-ils l'enfer le plus terrible qui soit.) Le monde n'existe donc que pour un péché, si seulement il existe — car il n'est que l'image d'un rêve (c'est pourquoi ma pièce Le Songe est une image de la vie), un fantôme que l'ascétisme a pour tâche d'anéantir. Cependant cette tâche est en conflit avec l'instinct d'amour et, dans l'ensemble, tout n'est qu'un perpétuel balancement entre la volupté où l'on se vautre et*

A peça foi publicada em Junho do ano seguinte, ao mesmo tempo que *A Noiva Coroada* (*Kronbruden*, 1901) e *Branco de Cisne* (*Svanevit*, 1901). Porém, desta vez a crítica foi surpreendente e *O Sonho* foi muito bem recebido. Georg Nordensvan, no *Dagens Nyheter*, escreve que esta é «*l'une des pièces les plus audacieuses, que Strindberg ait produit ces derniers temps.*»³²⁶. No *Svenska Bagbladet*, Tor Hedberg afirmava tratar-se de «*L'une des œuvres le plus originales de Strindberg.*»³²⁷ e Carl David af Wirsén, no *Vårt Land* refere que, apesar da peça ser confusa e pretensiosa, deixa uma sensação de harmonia ao leitor³²⁸.

Em Portugal, *Um Sonho* foi primeiro levado à cena pelo Teatro Estúdio de Lisboa, durante a temporada de 1971-1972³²⁹. A direcção, tradução e adaptação da peça estiveram a cargo da mesma pessoa, Luzia Maria Martins.

Depois, em 1987, o teatro universitário de Coimbra — TEUC, montava também o espectáculo, numa encenação de Rogério de Carvalho³³⁰. Nos cartazes de divulgação da peça, o TEUC recorreu a várias imagens de Eduard Munch — amigo de Strindberg —, fazendo um jogo de letras com o nome da obra: a leitura parte e acaba no meio do cartaz³³¹. A tradução utilizada foi a de João Fonseca Amaral³³² e, no cartaz de apresentação, logo nos apercebemos que o artigo indefinido «*um*» foi substituído, nesta versão, pelo definido «*o*», opção utilizada por este tradutor.

Sendo um espectáculo que implica vários actores — deste elenco fizeram parte trinta pessoas — e alguma dificuldade cénica, o Teatro da Cornucópia apenas montará

les tourments du pénitent. Cela me paraît être la solution de l'énigme de l'univers... Toute la journée, j'ai étudié le bouddhisme.», Michael Meyer, *op. cit.*, p.584.

³²⁶ *Ibidem*, p. 589.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Cf. *ibidem*.

³²⁹ Cf. Anexo 52 — Caderno de Apresentação de *Um Sonho*, pelo TEL — Teatro Estúdio de Lisboa, (1972).

³³⁰ A propósito deste espectáculo, Eugénia Vasques refere que as opções cénicas de José Manuel Castanheira corroboraram a sua eficácia enquanto criador, bem como Alberto Lopes e de Jorge Ribeiro, responsáveis, neste espectáculo, pela música e pelo desenho de luzes, conseguiram produzir uma expressão totalizante da arte teatral, com estatuto de poética, através da luminotécnia em articulação com o espaço cénico. Cf. Eugénia Vasques, 1988, «Eterno Retorno», *Expresso*, 23 de Abril de 1988, p.70-R. Acrescenta também a crítica de teatro, respeitante à encenação, que o «*espectáculo de Rogério de Carvalho acrescenta à poesia angustiante do texto a dimensão perturbadora da memória concebida segundo duas perspectivas: a memória das suas encenações — patente nas marcações e nas imagens reconhecíveis de outros espectáculos — como ainda uma espécie de memória de futuro, ao substituir as propostas musicais feitas pelo autor (Mestres Cantores e Aida) pelo tema recorrente da Viúva Alegre, elemento anacrónico que antecipa a História e acentua a dimensão trágica da peça, portadora, deste modo, de uma visão premonitória do Devir, o holocausto das primeiras décadas do século, que a tonalidade expressionista do espectáculo visa ilustrar.*», *ibidem*.

³³¹ Cf. Anexo 53 — Cartaz de Apresentação de *O Sonho*, pelo TEUC — Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, (1987).

³³² Cf. *Sonho* (1978).

esta peça em 1998, no Festival dos Cem Dias, que antecedeu a Expo98, fazendo a sua estreia no grande auditório do Centro Cultural de Belém. Em «Este espectáculo»³³³, Luís Miguel Cintra salienta que «*Um dos grandes problemas de encenação deste texto reside, de facto, na recriação de uma consciência, o inconsciente do "sonhador", ausente. [...] O encenador lê com os actores e inventa outra vez. Interpretam. Não pode ser de outra maneira. É sempre assim. Mas aqui o problema é maior.*

Porque este teatro é estranho: como todo o teatro, ele não pode ser privado nem é individual mas é um teatro pessoal. Toda a gente sonha mas os sonhos são secretos, são de um só. Este teatro precisa de recriar uma poesia cuja única coerência parece ser a da incoerência de um sonhador em cima de um palco que por sua vez é colectivo por natureza, por excelência, por definição. Alguém sonhou este sonho, mas este sonho sobe aos palcos. Como se põe muita gente a dar carne outra vez ao sonho de outro? [...] O trabalho de encenação deste estranho flash-back, deste sonho (que outra coisa são os sonhos senão trabalho da memória?), é encontrar a sua única lógica, a da consciência entre vida, sonho e poesia.»³³⁴

A tradução utilizada foi feita a partir da *Edição Nacional das Obras Completas de Strindberg*, editada pela Universidade de Estocolmo, na Editora Norstedts Förlag, em 1988, com comentários e notas de Gunnar Ollén. Para a versão cénica optaram-se por algumas escolhas do próprio August Strindberg, na sua versão francesa *Rêverie*, de 1902.

A nível musical também foram seguidas as sugestões de August Strindberg: ouviu-se Bach (Prelúdio em Dó Menor e Toccata em Ré Menor) e Beethoven (Lieder – Na Die Hoffnung; Adelaide; Vom Tode; Sonata op. 31 nº2; Bagatelas op. 126 nº1 e nº3). Para além destas escolhas do dramaturgo, Luís Miguel Cintra utilizou também para o seu espectáculo trechos musicais de obras de Wagner (*Os Mestres Cantores de Nuremberga* – Acto 1), Schonenberg (6 Pequenas Peças para Piano op. 19 – nº II, III, V, VI) e Ligeti (Musica Ricercata – Tempo de Valse). De salientar ainda que Luís Miguel Cintra contou com a colaboração dramaturgica de Jean-Pierre Sarrazac e de Stellan Larsson para esta super-produção³³⁵.

³³³ Cf. Caderno de Apresentação de *Um Sonho*, Teatro da Cornucópia, 1998, p.4.

³³⁴ *Ibidem*, pp. 4-6.

³³⁵ Cf. *Ibidem*, p.3.

Algumas conclusões

Ao longo da primeira parte deste estudo pudemos observar como é que se foi processando a entrada da obra de August Strindberg, em Portugal. No que diz respeito ao impacto das suas obras dramáticas no campo teatral português, observámos que estas nunca passaram incógnitas, que, por um, ou por outro motivo, foram sempre objecto de referência: ao longo dos anos foram consideradas um ultraje aos bons costumes da sociedade (*O Pae*, 1903); desajustadas ao ambiente cultural do momento (*Credores*, 1962); um exemplo do bom teatro que se podia fazer, dentro do medíocre panorama teatral nacional (*A Dança da Morte*, 1969).

Foi possível ainda identificar dois distintos períodos de recepção deste autor. Primeiramente durante as décadas do Estado Novo, quando dentro de um panorama teatral europeu víamos eclodir correntes teatrais de vanguarda, e depois a partir da década de 80. Assim, para além de termos tido a oportunidade de avaliar as mudanças que foram ocorrendo no xadrez teatral nacional e na própria sociedade, poderemos agora tecer algumas considerações sobre o fenómeno da tradução indirecta e da importação de determinados modelos estrangeiros.

Começámos por apontar, no início deste estudo, que sem recorrer ao uso de textos intermediários, Strindberg muito dificilmente teria chegado até nós no começo do século XX, como se veio a verificar. O autor faria parte apenas do conhecimento de eruditos e intelectuais que dominassem a língua sueca, os quais não constituiriam uma centena no Portugal de 1900.

Começamos por concluir, então, que a tradução indirecta foi condição *sine qua non* para que a entrada deste e de outros autores, de línguas menos faladas em Portugal e no mundo (destaquem-se, a título de exemplo, os grandes clássicos russos), fosse possível.

Contudo, resta-nos sumariar algumas questões que se mostraram bastante importantes para a elaboração desta dissertação: teria sido o fenómeno da tradução indirecta entendido sempre da mesma maneira, ao longo dos anos? Estariam os tradutores portugueses cientes das implicações do uso de um texto intermediário?

De facto, através da amostra aqui tratada, que inclui *grosso modo* obras narrativas e dramáticas, com o propósito de serem lidas ou representadas, podemos avançar que *consciente* ou *inconscientemente* o tradutor português comum³³⁶ das obras de Strindberg, até à década de 80, nunca mencionou no seu trabalho como é que havia sido elaborada a tradução. Quando utilizámos a expressão *consciente* ou *inconscientemente*, não foi de forma ingénua. Na verdade, poderemos fazer uma leitura dual do comportamento do tradutor:

- a) *o tradutor omite o recurso ao texto intermediário de forma inconsciente* — o fenómeno de tradução é tão secundário que não há necessidade de ser referenciado. Poderá ainda revelar que quer para o tradutor, quer para o editor ou para o leitor, traduzir, directa ou indirectamente, se trata do mesmo fenómeno: o de uma tradução.
- b) *o tradutor omite o recurso ao texto intermediário de forma consciente* — porque o tradutor sabe que não traduziu a partir do texto original, omitindo as suas fontes, induz o leitor a acreditar que a tradução foi feita directamente a partir do sueco. Como a informação não está disponível, o leitor não questiona a sua (in)existência.

A inocência do tradutor relativamente ao uso do texto intermediário deixa-nos algumas reservas, principalmente quando nos apercebemos do comportamento daqueles que traduzem directamente, como é o caso de António Feijó, nos começos de 1900, de João da Silva Duarte, na década de 60, e, mais recentemente, em 2003, de Alexandre Pastor. Nestes três casos, ainda que a distância temporal entre Feijó e Pastor medeie quase um século, o comportamento de ambos é parcialmente igual. Nas publicações dos textos, traduzidos directamente do sueco, é visível a referência imediata a este facto. Então, ao dizermos que determinada tradução é feita a partir do sueco estamos a opô-la a todas aquelas que não o são. Há uma valorização instantânea não só do texto que é apresentado, como também do próprio tradutor.

No entanto, é sem dúvida na década de 80 que nos apercebemos da grande viragem face ao entendimento do processo de tradução das obras de Strindberg. Porque,

³³⁶ Na expressão *tradutor comum* não estamos a incluir aqueles que traduziram directamente do sueco ou os que optaram pelo cotejamento de vários textos.

como refere Tito Lívio, o dramaturgo sueco está definitivamente na *berra*³³⁷, e as companhias o incluem cada vez mais nos seus repertórios, os tradutores sentem uma necessidade crescente em modificar o seu comportamento face aos textos strindberguianos que pretendem apresentar a um público também ele mais culto e exigente. Diremos que a tomada de consciência por parte dos encenadores e tradutores é outra, ainda que o objectivo final seja o de criar *um bom texto de teatro, mais ou menos próximo do original*, como referia Luís Miguel Cintra, a propósito da tradução dos textos para o *Ciclo Strindberg*.

Se realmente ao tradutor de teatro — porque cada vez mais as traduções de obras dramáticas, com vista à representação, são elaboradas por gentes do palco, por dramaturgos, por poetas (referimos a título de exemplo os nomes de Gastão Cruz, Osório Mateus, Luís Francisco Rebello, Luís Miguel Cintra, Luís Varela) — não interessasse uma maior aproximação ao original sueco, ao verdadeiro Strindberg, à poética do texto, então como justificaríamos a sua mudança de atitude?

Os *novos* tradutores de Strindberg optam por dois comportamentos relativamente ao processo de tradução por via indirecta:

- a) a utilização de vários textos intermediários e o cruzamento simultâneo destes, como o fizeram Gastão Cruz, Osório Mateus e Luís Varela;
- b) para além do cotejamento de textos, acresce a colaboração de um nativo da língua que auxiliará na confrontação com o original sueco.

No concernente ao primeiro procedimento é de destacar a importância que o texto intermediário passa então a deter. Se desde os primeiros anos do século XX até ao término da década de 70 era dada especial utilização aos textos intermediários de língua francesa, a verdade é que essa *preferência* se alterou. Cada vez mais são tidas em consideração as traduções inglesas, americanas, catalãs, castelhanas, entre outras.

Poderemos ler neste fenómeno algum demérito linguístico? A sobreposição de umas línguas face às outras? De certa forma. Todavia, teremos primeiro que nos reportar à inquestionável hegemonia americana, depois da Segunda Grande Guerra e, conseqüentemente, à da língua inglesa; depois, lembraremos a queda do regime ditatorial em Portugal, abrindo assim as portas à liberdade de criação artística, à importação de novas ideias e de produtos. Finalmente, diremos que caminhámos a

³³⁷ Cf. Tito Lívio, 1980, «Um Strindberg intelectualizado», *A Capital*, 22 de Abril de 1980, p.19.

passos, cada vez mais largos, para uma era total de globalização, onde nos é permitido ter acesso a tudo e a todos, num curto espaço de tempo, onde todos os dias vão sendo publicadas novas traduções das peças de Strindberg, no mundo.

Todavia, esta abertura no mercado cultural não é a única responsável pelo uso simultâneo de vários textos intermediários. Se por um lado, o tradutor português pretende conferir, desta forma, um pouco mais de credibilidade ao seu trabalho, por outro, ele também quer estar garantido que está a utilizar os textos intermediários correctos para alcançar esse fim. Desta feita, o *novo* tradutor não utiliza qualquer texto intermediário disponível no mercado. As fontes de que se serve têm que ser fiáveis e, sobretudo, traduzidas a partir do sueco. Por isso busca usualmente as traduções de dramaturgos (Boris Vian), de estudiosos das obras de Strindberg (Francisco Uriz, Michael Meyer), de tradutores oficiais do escritor para determinada língua (Eivor Martinus).

Na segunda parte deste trabalho centrar-nos-emos num estudo de caso: a recepção de *Fröken Julie* no nosso país. Através deste estudo mais aprofundado, ser-nos-á permitido conhecer e compreender melhor como é entendido o uso da tradução indirecta ao longo dos anos de apresentação da peça e quais as estratégias utilizadas em determinadas traduções portuguesas da obra. Ser-nos-á igualmente possível observar a notória modificação que ocorreu no meio artístico e social do nosso país antes e depois da Revolução de Abril.

PARTE II

IV. *Fröken Julie* - A Menina Júlia

1. Impacto da peça no Mundo

... dels har man icke fått den nya formen åt det nya innehållet, så att det nya vinet sprängt de gamla flaskorna.

August Strindberg, *Förord*

(Em breve se descobriu que não se encontrara uma forma nova que se adaptasse ao conteúdo novo, e o vinho novo fez estalar as garrafas velhas.)

Prefácio de *A Menina Júlia*

Tida por muitos como a obra-prima do autor sueco, *Fröken Julie* foi certamente a peça de Strindberg que mais vezes subiu ao palco em Portugal e no resto do mundo³³⁸, devido, sobretudo, à sua intemporalidade e versatilidade. Dela se fizeram transposições para *media* como a televisão, o cinema ou a rádio. Chegou mesmo a encantar coreógrafos e a inspirar libretos de ópera. Porque *Fröken Julie* é certamente um exemplo de como um texto dramático pode ser repetidamente transposto para além do palco teatral não deixando indiferentes as audiências, far-se-á, nesta introdução à obra, um breve resumo das transposições mais significativas.

A estreia estava marcada para o dia 9 de Março de 1889, no Teatro Experimental, fundado pelo dramaturgo com o intuito de aí encenar peças que «*ocurran en nuestros tiempos, que no sean demasiado largas y que no exijan complicada maquinaria ni mucho personal.*»³³⁹, mas à censura não lhe agradou o conteúdo e a sua representação foi proibida. Assim, depois de algumas lutas e persistência por parte do autor, foram-lhe permitidas duas representações, num ambiente de carácter privado. Estreou a 14 de Março de 1889, com Siri von Essen e Viggo Schiwe nos principais

³³⁸ «*No play by Strindberg – and that means no Swedish play – has been so widely and frequently produced as Miss Julie. On her hundredth anniversary, the old lady is more vital than ever. Merely in England, Meyer notes, there have been at least 46 different productions since 1963; it is doubtful, he adds, whether any other non-English play has been staged so often in that period. Miss Julie has recently reached puritan China and caused riots in South Africa.*», Egil Törnqvist and Barry Jacobs, 1988, *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions*, Norwich, Norvik Press, p.148. Este estudo de Törnqvist, que se debruça sobre a obra e as suas transposições, dá ao leitor uma visão das produções mais relevantes em torno de *Fröken Julie*. Assim, o seu estudo apresentou-se fundamental para a redacção deste capítulo.

³³⁹ Francisco J. Uriz, «*La Señorita Julia*» in F. J. U. (cuaderno coordinado por), *La visita del Dramaten Strindberg ~ Bergman*, p. 44.

papéis, na União dos Estudantes Universitários (*Studentersamfundet*). O público, composto maioritariamente por estudantes e amigos, não compreendeu a peça e a crítica não perdoou a falta de êxito. O correspondente em Malmö do *Dagens Nyheter* de Estocolmo haveria de relatar da seguinte forma a apresentação: «*En ce qui concerne la première nommée [Siri von Essen], sa performance apparaît se situer à l'exact opposé de ce que souhaite l'auteur. Elle est trop froide, beaucoup trop froid et elle ne donne jamais l'impression d'être le genre de femme qui veut séduire un homme comme Jean. [...] Bien que la pièce soit représentée devant un public presque exclusivement masculin, l'auteur s'est vu forcé d'accepter de procéder à plusieurs coupures. [...] Et puis, après une scène finale banale, le rideau tomba, ou, plus exactement, ce fut un vrai saccage sur toute la scène. [...] Alors, nous nous sommes retrouvés autour d'une table, et notre soirée théâtrale s'est terminée comme se termine n'importe quelle réunion d'étudiants.*»³⁴⁰

³⁴⁰ Michael Meyer, 1993, *August Strindberg*, trad. André Mathieu, Paris, Gallimard, p.302. Na tradução das peças de Strindberg que Michael Meyer faz para a Modern Library em 1964 pode ler-se o texto integral que figurou no jornal sueco *Dagens Nyheter*: «*We find ourselves in a depressing little room on the first floor of a building in Bath-house Street in Copenhagen. The window-shutters are screwed shut, and only a single lamp illuminates the stage in front of us. The room is packed, and when our eyes have accustomed themselves to the relative darkness, we are able to study the people sitting or standing under the low ceiling. Most of them are students, only six or seven are women, but not so few of the coryphees of Copenhagen are seated in the front rows. But we search in vain for August Strindberg, though it has been announced that he is to attend the performance....*

In front of the chairs a long, blue, half-transparent curtain hangs from ceiling to floor. The bottom of it is concealed by a broad board, behind which are the footlights. A gas-light shines through at one side (later in the evening it was to serve as the setting sun).

"Nine o'clock" it said on the rickets, for which the students have been fighting for two days. The academic quarter [in Scandinavia, academic events, such as lectures, normally begin fifteen minutes after the advertised time] has already passed, the hall—if one can so describe this large room—is more than full, and people are beginning to grow a little impatient. Feet are stamped, and a cry of "Ring it up!" is heard.

"Shut up those galleryites!" shouts a witty citizen to those sitting behind him.

"Galleryite yourself!" is the retort, and the stamping of I feet continues until at length a few faint sounds of a teaspoon being tapped against a toddy glass make themselves heard. There is a deal of hushing, and then, after another teaspoon-tap, the blue curtain is drawn aside. A deathly silence reigns in the "auditorium", where the heat begins to be oppressive. The ceiling is not so high but that a man standing on his chair might not touch it with his hand, and there is no ventilation.

The play, as is known, takes place in a kitchen, and completely new decor has had to be bought for the evening's performance. To our surprise, it resembles a real kitchen. A plate-rack, a kitchen table, a speaking tube to the floor above, a big stove with rows of copper pots above it—in short, everything is there, presenting the living image of a real kitchen. From the little programme sheets which have been handed out we see that the title role is to be played by Fru Essen-Strindberg, Christine by Fru Pio and the servant Jean by Hr. Schiwe. As regards the first-named, her performance appears to be precisely opposed to what the author intended. She is too cold, much too cold, and one gets no impression at all of the kind of woman who would seduce a man like Jean. Hr. Schiwe hardly suggested a servant; his manner was much more that of a gentleman and a viveur. Fru Pio, however, spoke her lines excellently.

Although the play was performed before an audience almost exclusively male, the author had been compelled to accept several deletions. The promised midsummer romp by farm-hands and serving girls did not materialise; we merely heard a violin playing a dance.

O distanciamento cultural em relação ao coração da Europa haveria de declarar a peça um fracasso. Por exemplo, em Berlim a peça estreou a 3 de Abril de 1892 e foi dividida em dois actos, o que por si só já traz alterações significativas ao propósito do autor e ao seu marco inovador. A tradução esteve a cargo de Ernst Brausewetter e a direcção foi de Otto Brahm. Rose Bertens desempenhou o papel de Fräulein Julie, Rudolf Rittner o de Jean, e Sophie Pagay o de Kristin. A recepção foi tão desfavorável que não obteve mais do que uma representação e relativamente ao distanciamento cultural, o próprio director, Brahm³⁴¹, haveria de referir que não tendo um equivalente à *Swedish Midsummer celebration*, o momento em que surgem os camponeses a dançar e a beber resultaram numa «*strange ethnography*»³⁴².

Traduzida por Charles de Casanove, dirigida por André Antoine, com Eugénie Nau e Alexandre Arquillière nos principais papéis, o mesmo problema foi sentido em Paris a 16 de Janeiro de 1893³⁴³. Duas vezes representado no Théâtre-Libre de Antoine, a peça esteve longe de ser um sucesso, podendo dizer-se mesmo que provocou reacções bastante hostis por parte da crítica³⁴⁴. No entanto, Antoine acreditou que o melhor de

And so, after rather a tame final scene, the curtain fell, or more correctly, the sacking was pulled across the stage. There is resounding applause and the actors are called to take their bow.

Then we gather round the tables, and our theatrical evening ends like any student party.», **The plays**, pp. 94-96.

³⁴¹ Cf. Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 242.

³⁴² *Ibidem*, p. 242.

³⁴³ Adolphe Mayer, a 18 de janeiro de 1893, em *Le Soir*, explica a razão do insucesso de *Mademoiselle Julie*. O público francês não estava ainda preparado para compreender a beleza desta obra. Nas palavras de Mayer pode entender-se Strindberg como um autor avançado para a sua época: «*Mademoiselle Julie a été défavorablement accueilli pour le public qui, décidé à ne point faire effort de compréhension, se cabre violemment devant les obscurités du symbolisme suédois, affecte de rire aux particularités de moeurs ou de style, couvre de murmures certaines beautés de haut vol, certaines grandeurs de la pensée vraiment admirables. C'est, à coup sûr, une des oeuvres le plus curieuses et les plus captivantes de ce chanfre du Nord auquel notre public échappe encore. Il faut louer grandement Antoine de nous l'avoir donnée...*» e num rasgo de euforia, Jacques des Gachons haveria ainda de invocar em *Le Voltaire*, a 20 de Janeiro de 1893: «*Défendons Strindberg et ces merveilleuses littératures du Nord!*». Ambas citações foram retidas da revista *L'Herne* – «Strindberg», n.º 74, Paris, Centre National du Livre, p. 48.

³⁴⁴ «*La Liberté traite Strindberg de blagueur et de charlatan du pôle nord et La Revue des Deux Mondes éreinta la pièce qu'elle qualifia d'«indécence scandinave»*», Michael Meyer, *op. cit.*, p. 361. Francisque Sarcey, em *Le Temps* de 23 de Janeiro de 1893, escreve: «*On nous découvre tous les matins un grand nom exotique. M. Strindberg est le dernier. Mais Strindberg commentant une œuvre de Strindberg, c'est du noir sur du noir. Cet écrivain, ce «génie norvégien [sic]» est totalement inintelligible. Le public n'a pas compris grand-chose le soir de la représentation de Mademoiselle Julie, et il s'y est fortement égayé. J'étais bien de l'avis du public avec beaucoup de mauvaise humeur en plus.*». Jules Lemaitre, em *Le journal des débats* de 23 de Janeiro de 1893, diz ter assistido a um espectáculo de pouca qualidade, onde a peça poderia, muito bem, ter nascido de uma mistura de Ibsen com Zola, e, apesar de reconhecer talento ao autor sueco, Lemaitre conclui que o dramaturgo tem uma dezena de anos de atraso em relação a Ibsen e aos franceses: «*Un drame tel qu'aurait pu l'écrire Paul Alexis, ou Oscar Méténier, rien de plus, un acte d'Oscar Méténier roulé dans du brouillard, un je ne sais quel adultère mélange de Zola et d'Ibsen. Je crains qu'il n'y ait guère autre chose dans Mademoiselle Julie et que l'auteur ne retarde d'une dizaine d'années, à la fois sur les Norvégiens et sur nous... qu'il ait, parmi tout cela, du talent, je le crois, mais c'est une autre question...*». Paul Ginisty, leitor assíduo dos romances e novelas de Strindberg, em *La*

Mademoiselle Julie foi ter provocado uma tão grande reacção no público, que apesar de tudo não se pôde mostrar indiferente: «*Au fond, Mademoiselle Julie a créé une enorme sensation. Tout a empoigné le public – le sujet, le décor, la concentration en un seul acte de quatre-vingt-dix minutes d'une action qui suffirait à remplir une longue pièce française. Il y a eu, certes, des rieurs et des protestations, mais on se trouve là en présence de quelque chose de tout à fait nouveau.*»³⁴⁵.

Comum a todas as épocas é a memória do público, neste caso específico, a sua referência teatral até ao momento, a qual é fundamental para que a compreensão da peça seja feita. Não havendo uma memória prévia, sempre que o espectador é colocado perante uma situação que foge às suas previsões é natural que a primeira tentação seja a de refutar o elemento inovador³⁴⁶. Daí, poderemos assumir este princípio como mais uma explicação plausível para o fracasso de *Julie*. Mas, afinal quais os elementos inovadores da peça? Que encenação teria feito Strindberg que tão profundamente assaltou o gosto da sua época? Estas perguntas encontrarão resposta conveniente mais adiante ao analisarmos a dramaturgia strindberguiana em *Fröken Julie*.

Mas, também sabemos que ao longo das apresentações nos vários palcos do mundo e no decurso temporal, a peça mereceu os devidos aplausos. Não obstante, em determinados contextos políticos e culturais, sofreu vários cortes e alterações³⁴⁷ e o nome experimentou novos títulos — ou porque se pretendia assumir claramente a adaptação feita a partir da obra, ou porque se pretendia camuflar ou sugerir algo mais a partir do título: *Grafinja i lake j* (A Condessa e o Lacaio) em S. Petersburgo (1906); em Roma, primeiro surge sob *Contessina Giulia* (1923) e mais tarde, em 1957, caiu-lhe o

République française, avança com uma reflexão acerca da aceitação do teatro de Ibsen e a não aceitação de Strindberg por parte do público francês «*j'imagine que, à l'heure qu'il est, M. Strindberg doit être très étonné. Pourquoi accepte-t-on Ibsen et pas lui? L'œuvre d'Ibsen est toute imprégnée de poésie. M. Strindberg, lui, semble vouloir proscrire la poésie de son théâtre, et la repousse comme une dangereuse séduction, indigne d'un homme qui a les mains pleines d'amères vérités.*», *L'Herne*, *idem*, p. 48.

³⁴⁵ Michael Meyer, *op. cit.*, p. 361.

³⁴⁶ Coppieters tem a este respeito um estudo onde demonstra como a memória teatral e experimental pode aproximar ou afastar o público espectador: «*It [memorial experience] tends to eliminate those elements to which no meaning has been attached or at least for which no meaning can afterwards be remembered or constructed [...] Expectation patterns and interpretations (or hypotheses) built up in the course of one's theatrical experience, even though they have to be rejected afterwards [...] (for a number of reasons some people had expected two of the performers to dance with each other; though this did not happen they refer to that fragment as if it did)*», Frank Coppieters, 1981, «*Performance and Perception*», *Poetics Today*, vol. 2, number 3, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Spring, pp. 45-46.

³⁴⁷ Devido ao seu contexto político-social, a peça, apresentada em S. Petersburgo, a 3 de Janeiro de 1906, sob o título *Grafinja i lake j* (A Condessa e o Lacaio), teve que sofrer vários cortes e alterações antes de subir ao palco, nomeadamente Jean teve que ser elevado ao estatuto de administrador da propriedade para desvanecer o conflito social entre ambos. Cf. Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 242.

diminutivo para ser somente *Contessa Giulia*; *The Mistress*³⁴⁸ *of the House* é a opção de William de Lys para a apresentação em Nova Iorque (1947) e, em Zurique (1980), *Das Fräulein*³⁴⁹.

Na radio, das quatro apresentações feitas, data a mais recente de 24 de Junho de 1983 em Malmö, na Suécia. No entanto, a primeira apresentação radiofónica teve lugar há mais de cinquenta anos. Tratando-se da versão da produção teatral do *Royal Dramatic Theatre* sueco de 1949, *Fröken Julie* foi transmitida a 23 de Fevereiro de 1950. Esta versão foi trazida a público em formato de livro-cassete³⁵⁰. Em 1967 surge a versão de Bengt Ekerote e em 1981 Gösta Kjellin dirige a transposição para rádio, na Finlândia. Como explica Ingrid Sjöstrand³⁵¹, na sua apresentação ao *Dagens Nyheter*, o próprio naturalismo da peça conduz a que facilmente seja permitida a sua audição. Porém, Törnqvist, autor que tem dedicado muitos dos seus estudos às várias transposições das peças de Strindberg³⁵², e Barry Jacobs acreditam que «*the brevity of the playing time; the one-act form; the limited number of characters – one man, two women – which makes it easy for the listener to keep the voices apart; the reliance on verbal (ideological) conflict, on poetical (metaphoric) language and on atmosphere.*», tornam possível essa transposição. Ainda que a limitação à informação visual seja um dos elementos castradores da peça, os elementos acústicos têm que ser mais recorrentes e variados, e têm que ser dadas informações adicionais sobre o que está a decorrer no momento³⁵³ requerendo uma grande capacidade de concentração por parte do ouvinte.

³⁴⁸ *Mistress* em inglês adquire o duplo sentido dona, patroa da casa, e de amante, concubina, antevendo-se já o relacionamento amoroso com um dos personagens dentro de casa.

³⁴⁹ Cf. *ibidem*, pp. 241-263.

³⁵⁰ «*In the following we shall limit ourselves to one radio version, that of Alf Sjöberg, based on his famous 1949 stage production, broadcast the year after and now available in the form of a so called cassette book. It is a version which for sheer role interpretation still seems unsurpassed.*», *ibidem*, p. 187.

³⁵¹ Ingrid Sjöstrand a 19 de Junho de 1967, um dia após a transmissão radiofónica, explica no *Dagens Nyheter*, que «*the naturalism of Miss Julie is as though it was made for radio. The limited locality, the unity of action, everything turns us into listeners outside the window. The dramatic events are expressed in sounds – the people approach with music at their head, the singing turns into a witches' dance, the Count rings the bell, Julie fills her glass, Jean beholds the greenfinch – on the stage it is of course mute, here it could have been allowed to squawk and then become silent. Even Kristin's silent doubt when confronted with Julie's frenzied dream of the future can be heard, since Julie turns to Kristin all the time, although the latter never answers. [...] One thing one would have wanted to see: the razor. Without it flashing in the stage light, the ending becomes yielding in its silence. If Strindberg had written for radio, Julie would have shot herself. She is a woman used to arms.*», *ibidem*, p. 186.

³⁵² A destacar: 1976, «*Miss Julie and O'Neil*» in *Modern Drama*, 19:4, Dec., pp. 351-364; 1986 «*Translating for the stage. Strindberg's Fröken Julie in English*» in Sven H. Rossel and Birgitta Steene (eds.), *Scandinavian Literature in a Transcultural Context*, Seattle, pp.230-234; 1988, «*Strindberg's Miss Julie and the Media*», in R.L. Erenstein (ed.), *Theatre & Television*, Amsterdam.

³⁵³ Por exemplo, quando Kristin se deixa dormir, o espectador não precisa que ninguém lhe dê essa informação porque é óbvia. Ele vê o personagem a dormir no palco. No caso de texto lido, a informação é

Mas, como usualmente o ouvinte é um ouvinte solitário e compenetrado «[- and] *in this respect only the TV médium is comparable – the intimacy is secured. Miss Julie for radio is indeed a play for an “intimate theatre”.*»³⁵⁴.

Um pouco por toda a parte, *Fröken Julie* foi também apresentada como peça de teatro transmitida na televisão, à semelhança do que Jorge Listopad fez com *A Dança da Morte* para a RTP em 1989 em Portugal. Fizeram-se mais de uma dezena de transposições da peça para a televisão. A Inglaterra foi a primeira a inaugurar a ideia em 1956. Seguiram-se-lhe a Dinamarca (1956), a Polónia (1957), os Estados Unidos (1960), a Noruega (1960), a Suíça (1960) e só em 1969 aparece a primeira transposição sueca sob a direcção de Keve Hjelm. Já em 1986, é transmitida uma nova versão de *Fröken Julie*, mas de produção Sul-africana onde é explorado o conflito racial: «*the white daughter of the owner [of a Boer plantation] during New's Eve has a sexual intercourse with the black servant...*»³⁵⁵.

O tardio interesse sueco em fazer uma transposição da peça para a televisão deveu-se sobretudo ao facto do filme de Alf Sjöberg, premiado com o primeiro prémio no Festival de Cannes, em 1951, ter sido frequentemente exibida no pequeno ecrã³⁵⁶. No que respeita à sua transposição para cinema, foram seis os filmes exibidos, baseados directamente na peça. Apontaremos as versões russa de 1915, intitulada *Plebei*; húngara de 1919, *Júlia kikasszony*; alemã de 1921, *Fräulein Julie* — todas a preto e branco e mudas — ; e, finalmente, a versão argentina, *El pecado de Júlia*, 1947 — esta já falada mas ainda a preto e branco. As outras duas versões foram suecas. A primeira data de 1912 e estreou a 19 de Janeiro, no mesmo ano em que Strindberg morria. Anna Hofman-Uddgren realizou o filme, mas dele já nada resta, uma vez que se perdeu³⁵⁷. Acredita-se que possivelmente Strindberg ainda tenha assistido à sua exibição, dado que morreu só em Maio.

Contra o cinema, o dramaturgo nada apontava. Teria mesmo pedido que *cinematografassem* o que quisessem das suas obras dramáticas, quando Gustaf Uddgren lhe pediu permissão para filmar «*some of the best pieces of the Strindbergian*

fornecida na disdacália. Na ausência da visualização da cena e da informação na leitura, torna-se então necessário introduzir na peça de rádio elementos que permitam ao ouvinte perceber e visualizar para si o decorrer da acção: por exemplo, um dos personagens dará essa informação ao ouvinte.

³⁵⁴ Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 189.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 266.

³⁵⁶ Cf. *ibidem*, p. 196. Cf. Anexo 39 – *Fröken Julie* de Alf Sjöberg, 1951.

³⁵⁷ «*The film has been lost. [...] The film was banned by the censor in Germany. In Sweden the censor had cut the scene where Julie marks a line across her throat with the knife as well as the suicide scene.*», *ibidem*, p. 266.

theatre»³⁵⁸. Das transposições para cinema, a versão de Alf Sjöberg, também a preto e branco, com estreia a 28 de Junho de 1951, foi certamente a mais bem conseguida e mais vezes exibida. A última grande produção realizada até hoje data de 1999 e foi realizado por Mike Figgis, com Saffron Burrows e Peter Mullan nos principais papéis.

Em Portugal não se fez, até ao momento, nenhuma transposição da peça para outros meios que não o do teatro e das transposições feitas para radio, TV e cinema pouca ou mesmo nenhuma divulgação tiveram no nosso país. Chegou-nos apenas uma série de televisão com seis episódios, intitulada *Strindberg – Uma vida*. O quarto e o quinto episódios debruçaram-se sobretudo sobre a criação, a primeira representação e o fracasso de *Miss Julie*³⁵⁹. A série televisiva foi exibida na RTP2, semanalmente, com início a 7 de Novembro de 1987. Curiosamente, no dia anterior, *Sonho* tinha estreado pelas mãos do TEUC.

Ainda que no final da década de oitenta não existissem em Portugal mais do que dois canais televisivos, a exibição da série destinava-se claramente a atender a um público mais restrito. Era exibida às 21 horas todos os Sábados. Chegou-nos directamente da Suécia através da Sveriges Television 1 e da Satel Film, de Viena, em associação com Sacis, Télé-Hachette, WDR e Danmarks Rádio. Kjell Grede e Johan Bergenstrahle foram os responsáveis pela realização da mini série.

Mas, como já foi mencionado, as transposições de *Fröken Julie* não se ficaram por aqui. A peça chegou mesmo a seduzir outras artes, nomeadamente a ópera e o ballet.

Para ópera foi transposta três vezes. Para a primeira, Ned Rorem compôs a música e Kenward Elmslie o libreto. Estreou no dia 4 de Novembro de 1965, na New York City Opera. Todavia, a tentativa não parece ter sido muito bem sucedida³⁶⁰. Todo o texto foi reescrito e novas personagens foram introduzidas³⁶¹.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 205.

³⁵⁹ «Os problemas financeiros de August Strindberg continuam. Com Siri e os filhos refugia-se num castelo dinamarquês cuja proprietária, uma condessa misteriosa, mantém uma estranha e enigmática relação com o criado. «Miss Julie» é o resultado da análise desta experiência. No entanto, a representação da peça em Copenhaga é um fracasso de que Strindberg culpa Siri, a intérprete principal.» resumo do 4º episódio, Expresso, 21 de Novembro de 1987. «Depois do fracasso obtido com a peça «Miss Julie», August Strindberg fica profundamente abatido. Incapaz de assumir (por inteiro ou parcialmente) a derrota, acaba por culpar dela Siri, a intérprete principal. Naturalmente, a já de si conflituosa situação matrimonial vivida pelos dois torna-se insustentável. O divórcio apresenta-se, então, como a única solução possível...» resumo do 5º episódio, Expresso, 28 de Novembro de 1987.

³⁶⁰ A crítica considerou que unir esta obra de Strindberg à ópera consistia num paradoxo tremendo, uma vez que a peça prima pelo ódio e pela falta de comunicação e a contradição jaz precisamente na tentativa de criar uma ópera íntima: «The play is an epic not only about hatred but about lacking communication. It is about words and actions which pass by without being understood, about words without any contact with each other. As such the play has no need of music at all. Much of the impression it makes stems from

Por seu turno, em 1975 a versão de Antonio Bibalo, feita para a Danish Jutland Opera, em geral bastante fiel ao texto de Strindberg³⁶², tratou-se de uma ópera em três actos e um prólogo, mostrando-se «*much more interesting and sensitive to the dramatic nuances of the play*»³⁶³. Viajou pois pelos palcos da Alemanha, Noruega e em 1977 pisou o palco do Södra Teatern, em Estocolmo.

Também a versão inglesa em dois actos de William Alwyn, apresentada em Londres em 1976 e na Suécia, nos dias 15 e 16 de Novembro de 1979, recebeu melhor recepção por parte da crítica³⁶⁴. Esta ópera mereceu ainda uma excelente gravação em dois Lp's.

Para ballet, *Fröken Julie* interessou dois coreógrafos: a sueca Birgit Cullberg em 1950 e o inglês Kenneth Macmillan em 1969. Macmillan apresentou a sua versão na Republica Federal Alemã, no Stuttgart, mas, as demasiadas semelhanças com a coreografia de Cullberg levaram a que os suecos protestassem aquando da sua apresentação³⁶⁵.

Então, foi pela mão de Cullberg³⁶⁶ que *Fröken Julie* se tornou um dos ballets suecos mais bem sucedidos desde que há memória. O espectáculo foi levado a percorrer o mundo e dele se fizeram mais de trinta produções diferentes. Foi também gravado para televisão e a produção feita pelo Esso world Theatre Television (1964), nos Estados Unidos, com bailarinos suecos foi considerada a melhor de todas, ainda que a mais conhecida, a nível internacional, seja a versão feita para a Tv2 sueca em 1981³⁶⁷.

emptiness, the clair-obscure of Midsummer surrounding the words.», Alan Rich, *Herald Tribune* in Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 224.

³⁶¹ «*Scene : the garden of a country estate in Sweden, on a Midsummer Eve in the 1880's. The light has dimmed to the half-intensity of a solar eclipse. Miss Julie, daughter of a Count, has commandeered John, her father's valet, to dance with her. A Young Couple enter the garden, unaware of John and Miss Julie.*» Segue-se então um diálogo entre a rapariga e o rapaz sugerindo uma noite de amor entre ambos, *sleeping on seven flowers: «I'll build a bed of flowers if you'll be mine.»*, Ned Rorem (music by), *Four Lyrics from Miss Julie – Libretto based on the play by Strindberg*, www.kemwardelmslie.com/html_pdf/miss_julie/page1.html.

³⁶² «*The only spectacular change is the transposing of Jean's and Julie's dream monologues to the beginning of the opera; in this way the contrasting striving of the two characters is made the keynote of the ensuing action.*», Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 226.

³⁶³ *Ibidem*, p. 225.

³⁶⁴ «*Beautiful, lyrical, almost bel canto-inspired passages appear, as do Puccini-blow-outs. Alwyn's use of a languishing solo violin underscores the vulnerability of Miss Julie... the opera is leavened with a seductive and fragmentary Ravellian waltz theme. It is a smart idea, which further emphasizes Miss Julie's inability to "reach the end" on this charged Midsummer Eve.*», Ulf R. Johansson, *Kvällsposten*, 1 February, 1984 in Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 225.

³⁶⁵ Cf. *ibidem*, p. 229.

³⁶⁶ Cf. Anexo 38 – *Fröken Julie* de Birgit Cullberg na Ópera de Estocolmo, 1950.

³⁶⁷ Cf. *ibidem*, pp. 229-230.

A transposição de *Fröken Julie* para ballet veio provar como «a great drama successfully transposed to another medium can reach large new audiences»³⁶⁸, não pondo em causa a popularidade da própria peça. A transposição de Cullberg conseguiu levar até ao público as dimensões do erótico, da sensualidade, do desprezo, do ódio e das manifestações de superioridade inscritas na peça, de forma surpreendente. Todavia, a transposição pressupôs o uso de estratégias particulares, para corroborar essas dimensões, e de alterações as quais, podendo raiar o ridículo num ecrã televisão ou em teatro, provaram ser bastante eficientes em ballet³⁶⁹.

Para terminar, referir-nos-emos à adaptação, realizada por Miyauchi Mitsuya e Ichinomiya Hajime, para musical. Foi apresentado em Outubro de 1986, em Tóquio, sob o título *Dansupati no yoru*, (*A Festa de Dança Nocturna*). Como facilmente se percebe, a noite de São João sueca (*Midsummer night*)³⁷⁰ é sempre carregada de uma magia muito significativa, bem como de um erotismo emergente, características que também transparecem em *Gente de Hëmsö*. Para estes dois japoneses, a festa serviu-lhes mesmo como mote para o título. Vincando uma nova criação, os personagens viram igualmente os seus nomes alterados: Julie passou a ser Ojosama (Honoured Lady), Jean - Ken e Kristin - Renge. Acrescentou-se, por fim, uma irmã, Sumire³⁷¹.

As transposições feitas da obra acabam por abalar inevitavelmente muitas fronteiras, porque a peça nunca deixou de ser uma peça de teatro, nem o espectáculo se afastou completamente do espectáculo teatral - exceptuando talvez a transposição para televisão e cinema, que se distanciam completamente do palco físico. No entanto, não podemos deixar de referir que ao separarmos a obra da *mise en scène* teatral, ela perde a

³⁶⁸ *Ibidem*, p.239.

³⁶⁹ «Characteristically, Julie's asking Jean to kiss her foot in the beginning is done from her superior position on top of the table. It is also from there that she seductively exposes her body to Jean. Then follows the prelude to the intercourse, as Jean tears her skirt off and carries her to his room. The very absence of words, inherent to the medium, enforces kinesic clarity as to what is to happen. After the intercourse, when the roles are switched, Jean demonstrates his (feeling of) superiority by climbing onto the literally - thus figuratively fallen Julie, magnified by the fateful shadow behind him, and Julie's appealing gesture, are visual translations of what is largely communicated verbally in the play. While it would be rather ridiculous to have Jean demonstrate his superiority by climbing onto the table in a stage, TV or film version, we easily accept this in a ballet since the mode of presentation of this medium is almost by definition expressionistic rather than naturalistic: exteriorization of feelings and/or mythical stylization.» *ibidem*, 236-237.

³⁷⁰ Veja-se como também Shakespeare a escolheu para dar liberdade ao amor e aos encantamentos em *Midsummer night's dream*.

³⁷¹ Cf. Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 270: «The songs and (break) dances were interwoven with spoken passages. At the end, Ojosama threatened to kill Ken with the revolver he planned to use against her. As he knelt asking for mercy, she disappeared indiscernably outside. A moment later a shot was heard. (Christina Nygren, *Entré 6/86*, 37 f.)»

sua essência original. Aparta-se da *Fröken Julie* inicialmente criada por Strindberg. A este propósito, Patrice Pavis, em *Le Théâtre au Croisement des Cultures*, alerta para a perda da especificidade e da forma da *source culture* à medida que é transposta para a *target culture*. No contexto, focamos não somente culturas diferentes, quando a peça viaja para outros países, mas fundamentalmente a sua transposição para uma forma de expressão diferente da inicial e daquela para a qual foi concebida. Não soará de todo estranho ou descontextualizado se evocarmos a metáfora da ampulheta³⁷² de Pavis para o nosso encadeamento de ideias. Do teatro para o ballet, ou do teatro para o cinema, ainda que sejam suecos, a obra tem que passar da parte de cima, o original, da ampulheta, para a parte de baixo do relógio. Nessa passagem sofre inevitavelmente alterações profundas e indiscutíveis. Ainda que todos os grãos de areia do relógio se reorganizem de forma harmoniosa — de forma a que possamos reconhecer *Fröken Julie* no produto final — não nos podemos chocar se muitos críticos afirmarem que nada resta da obra de Strindberg.

No contexto nacional sueco e mais claramente num contexto internacional — seja ele alemão, russo, finlandês, norte-americano ou inglês —, aliada à transposição está simultaneamente a tradução³⁷³ da obra, dado que ao viajar pelo mundo ela pressupõe ao mesmo tempo uma tradução e uma adaptação, quer em termos textuais, quer em termos semióticos e estéticos.

O caso de *Fröken Julie* é particularmente interessante porque nos revela como é que uma obra ultrapassa os limites impostos pelo tempo e, em certa medida, o próprio autor, revestindo-se, ela mesma, de autonomia. Adquirindo definitivamente o estatuto

³⁷² «[The hourglass] is a strange object, reminiscent of a funnel and a mill [...] In the upper bowl is the foreign culture, the source culture, which is more or less codified and solidified in diverse anthropological, sociocultural or artistic modelizations. In order to reach us, this culture must pass through a narrow neck. [...] The grains will rearrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target culture and the observer. The hourglass presents two risks. If it is only a mill, it will blend the source culture, destroys its every specificity and drop into the lower bowl an inert and deformed substance which will have lost its original modelling without being molded into that of the target culture. If it is only a funnel, it will indiscriminately absorb the initial substance without reshaping it through the series of filters or leaving any trace of the original matter.», Eva Espasa, 2000, «Performability in Translation Speakability? Playability? Or just Saleability?», in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, p.60.

³⁷³ Contracção dos vocábulos originais *translation* e *adaptation*, Robert Lepage criou-a para «convey the sense of annexing old texts to new cultural contexts». Jatinder Verma começou depois a utilizá-la para definir todas as traduções e adaptações feitas para um novo contexto estético, sobretudo num enquadramento não Europeu. Cf. Derrick Cameron, 2001, «Tradaptation Cultural Exchange and Black British Theatre», in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, p.17.

de clássico, *Fröken Julie* adquiriu também *saleability*³⁷⁴: no caso da transposição para ballet, houve uma combinação tão perfeita entre obra, performance e audiência, que o bailado se tornou altamente vendável. Citando Susan Bassnett, Espasa refere que «*under this alleged “performability”, there hide economic policies: the name of a well-known playwright can attract more people*»³⁷⁵. Este facto não é novidade para nós, mas foi a obra em bailado, pelas mãos específicas de Cullbert, que atraiu as pessoas³⁷⁶. Só assim podemos justificar ter-se tornado tão comercial e ter suscitado o interesse em filmá-lo repetidamente para a televisão sueca. Só assim se justificam as sucessivas coreografias, inspiradas na de Cullbert, pelo mundo fora. Estamos perante o exemplo de como, através de um bailado, as pessoas são induzidas a esquecer que estão perante uma transposição da obra, processada pelo funil ou moinho de um relógio de areia.

³⁷⁴ Cf. Eva Espasa, *op. cit.*, pp. 49-62.

³⁷⁵ *Ibidem*, p.57.

³⁷⁶ A *saleability* invocada por Bassnett e Espasa faz-se então da união dos nomes da obra, do autor da obra e da coreógrafa.

2. *Fröken Julie*: A História de um texto.

Quand j'ai eu fini ce travail, ma force était épuisée et je me suis écroulé de fatigue ; tu avais été un trop lourd fardeau. Je suis tombé malade. Mais ma maladie te gênait, maintenant que la vie commençait enfin à te sourire ; je me disais parfois que tu étais poussée par un désir secret de me débarrasser du créancier, du témoin .

August Strindberg, *Créanciers*

Strindberg escreveu um dia que a sua vida havia sido posta em cena para si próprio, «*para que eu a visse de todos os lados. Isto reconcilia-me com o infortúnio e ensina-me a ver-me como objecto.*»³⁷⁷. Sendo a vida de Strindberg um livro aberto onde ele imprime as suas obras, facilmente se cai na tentação de rever nelas a sua vida, e não a obra em si. Gonçalo Vilas-Boas tece, a este respeito, considerações pertinentes³⁷⁸, sublinhando a importância de ler o texto enquanto criação literária autónoma, a qual anda de mãos dadas com as contrariedades das mudanças dos tempos em que é escrita. Por isso mesmo, não devemos ter a pretensão de transformar toda a obra strindberguiana num diário íntimo, para isso — acrescenta Vilas-Boas — temos toda a sua imensa correspondência, bem como toda a sua obra, assumidamente autobiográfica, onde «*mesmo nos escritos autobiográficos, o elemento romanesco cruza-se muitas vezes com o documental*»³⁷⁹.

Todavia, não se pretendendo, neste capítulo, analisar *Fröken Julie* à luz das vivências do autor, recuaremos anos antes na vida de Strindberg até ao momento em que, em apenas duas semanas, o dramaturgo concebe a sua obra mais emblemática. Já no *Prefácio*, Strindberg, faz questão de explicar donde lhe surgiu a ideia para *Fröken Julie*, pondo a nu a musa inspiradora: «*Com este fim, escolhi um motivo, ou deixei*

³⁷⁷ Ivo Holmqvist, *Olof Lagercrantz: Eftertanken om Strindberg (Estudo sobre Strindberg)*, in Cf. Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, p. 1.

³⁷⁸ «*Não é a pessoa do autor que nos interessa em primeiro lugar; a leitura da obra de Strindberg não deve ser a procura nem da sua personalidade nem da sua vida. [...] o que devemos procurar na leitura é um encontro de dois olhares: o olhar do autor materializado com o texto e o olhar do leitor. O texto que o leitor tem perante si mais não é do que uma paragem, num trajecto. Trajecto que teve início em Strindberg, como homem e como escritor. Mas o texto é o lugar de uma inter-discursividade; por isso ele é marcado por uma infinidade de discursos de uma época: em Strindberg, numa Suécia a dar os primeiros passos como país industrializado, numa Europa em ebulição, agitada por movimentos sócio-políticos e culturais.*», *ibidem*, pp. 1-2.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 1.

*seduzir-me por um motivo, que se poderá considerar estranho às lutas partidárias de hoje, porquanto o problema da grandeza ou da decadência, o conflito do elevado e do baixo, do bom e do mau, do homem e da mulher, é e continuará de interesse duradouro. Colhi este motivo na vida e tal como o ouvi relatar há já alguns anos. O acontecimento causou-me, nessa altura, uma profunda impressão.»*³⁸⁰. Este motivo foi retirado da história verdadeira de Emma Rudbeck: filha de um general, manteve uma estranha relação amorosa com um empregado do pai, acabando depois como empregada de mesa em Estocolmo³⁸¹.

A propósito dos personagens, refere que são consequência de um período de transição entre o novo e o antigo, onde em corpos envelhecidos — fruto de uma sociedade de «vida predominantemente «doméstica»» — entraram as «ideias modernas graças aos jornais e às conversas», sendo a sua alma «um conglomerado de civilizações passadas e presentes, de fragmentos de livros e de jornais, de bocados de homens, de farrapos de vestidos domingueiros tornados andrajos; à maneira da própria alma humana, uma reunião de peças do mais diverso jaez.»³⁸².

Strindberg faz também referência às obras literárias que lhe serviram de modelo, nomeadamente os romances psicológicos dos irmãos Goncourt: «[...] para os homens de hoje o que importa é o desenvolvimento psicológico; os nossos espíritos curiosos não se contentam em ver que se passa qualquer coisa, querem também saber como aconteceu. Queremos ver os fios, o maquinismo, observar a caixa de fundo duplo, tocar o anel mágico que provoca o sono, tentar uma olhadela para as cartas com o fito de ver se estão viciadas. Ao proceder assim, tinha diante dos olhos o que mais me atrai na literatura moderna: os romances monográficos dos irmãos Goucourt.»³⁸³. E Tornqvist consegue ainda ver na obra laivos de *Fru Marie Grube* de J. P. Jacobsen³⁸⁴, que escrita em 1876, chegou a seduzir Strindberg para a pôr em cena no começo da década de 80. Contudo, nunca chegaria a ser montada.

³⁸⁰ August Strindberg, 1963(a), *op. cit.*, p.200.

³⁸¹ Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p.24.

³⁸² August Strindberg, 1963(a), *op. cit.*, p.205.

³⁸³ *Ibidem*, p.210.

³⁸⁴ «Much more closely related to the main theme of *Miss Julie*, however, is another novel that Strindberg greatly admired [...] *Marie Grube* was a highborn 17th century figure whose story has been retold by several Danish writers: Holberg, Blicher, and H. C. Andersen. When her marriage with her royal kinsman, Ulrik Frederick, ended in divorce, Marie Grube first returned to her father's estate [...], where, during a fire in the stables, she responded to the powerful physical attractions of one of the grooms. After marriage to this brutal peasant, she spent the remainder of her life as a simple innkeeper.», Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p.25.

Para além de considerarmos os anos prévios à concepção de *Froken Julie*, pensamos ser de suma importância referir igualmente o processo de edição do livro, uma vez que não sendo de modo algum pacífica a fixação do texto em sueco, ele torna-se fundamental para a compreensão do processo de tradução levado a cabo em Portugal, nos primeiros anos em que a peça foi editada e levada à cena.

Entre 1883 e 1889, Strindberg empreende o seu exílio voluntário. Todavia, nunca foi homem de se deixar ficar muito tempo no mesmo país.

Durante a Primavera de 1888, vamos encontrar o escritor na Dinamarca, depois de ter já passado por França e pela Suíça. Em Copenhaga — e graças a Georg Brandes, que aí dava uma série de conferências — Strindberg faz uma descoberta fantástica, a qual influenciará indubitavelmente a sua literatura e a sua concepção da sociedade — Friedrich Nietzsche: «*my psychic uterus has received a mighty ejaculation of Friedrich Nietzsche, so that I feel as full as a pregnant bitch. He's the man for me!*»³⁸⁵.

Ao encontrar o dramaturgo sueco em Copenhaga, Georg Brandes aconselha-lhe um livro do filósofo — *Der Fall Wagner (O Caso de Wagner)*. Strindberg mostrou-se tão maravilhado quanto entusiasmado com as leituras que realizou. E Brandes levou mais longe este encontro entre ambos: ele mesmo se encarregou de apresentar o escritor a Nietzsche, descrevendo-o como «*le seul génie de la Suède*»³⁸⁶. As relações iniciaram-se e, no final desse mesmo ano, os dois encetaram uma breve, mas não menos importante correspondência.

A filosofia de Nietzsche³⁸⁷ juntamente com as teorias de Max Nordau³⁸⁸ fizeram crescer em Strindberg ainda mais a crença na corrente de pensamento do elitismo social. Dividindo a humanidade entre fortes e fracos, Strindberg havia já publicado, um ano antes, um artigo no jornal dinamarquês, *Politiken*, onde discorria sobre a fatalidade dos fortes terem dado demasiada liberdade aos fracos, acabando por se subjugar, desta forma, a eles: «*The small are dangerous. It was they who invented Christianity, they who preached the gospel of the small, viz., since I cannot be great, let all of us be small.*

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 12.

³⁸⁶ Michael Meyer, *op. cit.*, p.269.

³⁸⁷ Antes de escrever *Froken Julie*, Strindberg lera *Jenseits von Gut und Böse (Entre Deus e o Diabo)*. Nesta obra e na que Brandes lhe aconselhara, o autor encontrou respostas para questões que o vinham preocupando durante vários anos: assim, «*his egalitarian principles were replaced with the idea of the intellectual superman as described by Max Nordau*» Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p.12.

³⁸⁸ «*He followed Max Nordau both in dividing humanity into two intellectual types, the "great" and the "small" and in attributing all progress to the mental activity of a few superior individuals, who transmit the increased molecular activity of their brains to the less intelligent masses; all women, in Strindberg's estimation, belong to the weaker intellectual type.*», *ibidem*, p.15.

*They were the ones who convinced the strong man, when slapped on the one, to turn the other cheek; it was the small who made the great lose their heads by talking about human rights. That was enormously clever of the small, but terribly, terribly stupid of the great and the strong.»*³⁸⁹

Também em Janeiro de 1887, Strindberg tornar-se-ia um entusiasta do campo da psicologia. Desenvolveu, segundo ele, um novo género: a “*luta entre cérebros*”³⁹⁰. Peças como *O Pai* e *Credores* espelham este género, onde os fortes sucumbem ao vampirismo dos fracos. O protagonista é hipnotizado e envolto na teia do mais fraco, através de sugestões, insinuações que o levam até à loucura e ao suicídio.

Escrita em 1888, quer o hipnotismo, quer as sugestões que levam o personagem a cometer suicídio, ainda estão bem presentes em *Fröken Julie*. Aliás, Strindberg, no *Prefácio* à obra, explica porque é que o suicídio é o único caminho apresentado a Julie: «*Na minha peça há um suicídio. [...] Dei várias razões para o triste destino da Menina Júlia: [...] Eu não procedi, todavia, apenas segundo as leis da fisiologia ou da psicologia; não acusei apenas a hereditariedade materna, nem as regras, nem a «imoralidade» do nosso tempo; eu nem sequer preguei moral, tendo confiado essa missão, na ausência de pastor, à cozinheira...»*³⁹¹.

No que diz respeito à sua vida íntima, em Abril de 1888, correm rumores de que não se encontra bem de saúde e que o seu casamento com Siri está perto do fim³⁹². Porém, quando o seu editor, Albert Bonnier, o visita na pequena vila de Taarbaek, escreve ao filho avisando-o que o escritor se encontra de perfeita saúde e que «*toute cette histoire de divorce est un pur non-sens. Il ne veut pas vivre sans sa femme et ses enfants, même pas pour deux jours*»³⁹³. Enganado pelas ilusões ou não querendo dar a conhecer a real situação do casamento ao filho, Albert Bonnier errava. A relação do casal definhava a cada dia e «*sa haine pour Siri, à cette époque, et pour toutes les*

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁹⁰ Título de um dos seus contos em *Vivisektiner (Vivissecações)*, esta era a fórmula para o teatro, que Strindberg acreditava que o naturalismo francês procurava há anos e que ainda não tinha descoberto: «*“the battle of the brains” is Strindberg’s name for hypnosis in the waking state, and it generally results in what he called “psychic murder” [...]. [...] psychic has replaced physical power in the struggle for survival and that both murder and suicide are now generally cerebral operations.*», *ibidem*, p. 19.

³⁹¹ August Strindberg, 1963(a), *op. cit.*, pp. 202-203.

³⁹² Desde o seu exílio voluntário, a relação com Siri começou a revelar-se tumultuosa. Siri acusava-o de ele lhe arruinar a carreira enquanto atriz. Em Genebra, Strindberg recebeu a visita do filho de Albert Bonnier. Karl Otto Bonnier visitava-o por causa da acção judicial movida contra ele e a casa editorial, a propósito da publicação do livro *Giftas (Casados)*. Karl encontrou Siri «*en mauvaise santé, malheureuse dans cette pension de la banlieue de Genève et souffrant du mal du pays*», Michael Meyer, *op. cit.*, p. 195.

³⁹³ *Ibidem*, p. 269.

femmes en général, à travers elle, et aussi, sa déception progressive envers le socialisme et sa découverte de Nietzsche et des récentes théories sur l'elitisme racial, tout cela provoqua chez lui une inhabituelle confusion des idées.»³⁹⁴.

A agravar a estabilidade conjugal e emocional, acresciam-lhes os crescentes problemas financeiros. A família Strindberg esperava encontrar um lugar sossegado no interior da Dinamarca para passar o Verão. Fru Hansen — senhora que lhes vendia legumes — indicou-lhes um castelo em Lyngby, pertencente à condessa Fankenau, onde os seus filhos, Ludvig e a jovem Martha, trabalhavam. É desta forma que a família Strindberg acabará por ser recebida no castelo de Fankenau.

Quando Strindberg se dirigiu ao local para propor o aluguer dos quartos, deparou-se com uma proprietária algo excêntrica³⁹⁵ e com um castelo que já havia visto com certeza melhores dias, opinião igualmente partilhada pelo resto da família quando chegou, mais tarde, para se instalar³⁹⁶.

Os Strindberg estavam assim perante um património lapidado, cuja proprietária além de extravagante fazia de Ludvig Hansen — «un beau gaillard avec des moustaches noires»³⁹⁷ — a sua sombra.

Strindberg via a aproximação e a convivência entre ambos com olhos muito suspeitos: «l'appartement de la comtesse était d'une saleté repoussante et une simple porte séparait sa chambre à coucher (qu'elle partageait avec Hansen, pensait Strindberg) et leur living-room»³⁹⁸.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 271.

³⁹⁵ «Elle avait une réputation d'excentricité, réputation dont elle fit sur-le-champ une démonstration en se couchant sur le sol et en jouant du bandonéon tandis que Ludvig Hansen allait chercher sa jeune sœur Martha et se livrait avec elle à un numéro de lévitation, en la soulevant du sol et en la laissant suspendue en l'air sans aucun support visible. Le magnétisme, avait-il expliqué, l'avait rendue inconsciente.». Tendo já demonstrado sobejo interesse pelo hipnotismo e pelo poder magnético, Strindberg não deixou de se mostrar alarmado perante aquelas exibições. « il parut alarmé et (selon le témoin de sa fille) il lançait des regards vers la porte»; «Les Strindberg tenaient à ce que la porte demeurât hermétiquement close et que leurs enfants ne se laissent jamais embrasser par la comtesse ou par Hansen, car depuis la petite séance de lévitation, Strindberg était persuadé qu'ils possédaient des pouvoirs occultes.», *ibidem*, pp. 269-270.

³⁹⁶ Quando Siri chegou ao castelo acompanhada dos filhos — Strindberg juntar-se-lhes-ia mais tarde — deparou-se com um cenário muito pouco agradável: a condessa possuía oito cães, animal que Strindberg odiava e pelo qual desenvolveu terrível fobia, «les fenêtres étaient toujours aussi dégoûtantes et toujours aussi démunies de rideaux, et qu'une odeur nauséabonde provenant de dessous les lits se révéla être due à un amoncellement d'excréments canins.», *ibidem*, p. 270.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 269.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 270. No entanto, a relação amorosa entre a condessa e o administrador do castelo não existiu senão na imaginação de Strindberg, já que Ludvig Hansen era meio irmão da condessa: «Ludvig Hansen n'était pas l'amant de la comtesse, mais son demi-frère, étant le fils illégitime du défunt comte, père de la comtesse. Par respect pour la mémoire du défunt, elle tenait ce fait rigoureusement secret.», *ibidem* p. 270.

Mas em Lyngby, Strindberg encontrou tudo menos paz. Como o seu relacionamento com Siri não estava muito saudável, encontrou na pequena Martha, tornada agora ama dos seus filhos, os braços que o acabariam por atrair para uma complexa teia de escândalos³⁹⁹. Depois de uma noite bastante turbulenta entre o irmão e o sedutor, a família Strindberg partiu de Lyngby. O que se seguiu foi uma verdadeira comédia de horrores: o escândalo rebentou na imprensa que o acusou de «*child molestation*»⁴⁰⁰, e espalhou o boato de que Hansen ao matar o escritor, lhe escondera o corpo algures na região⁴⁰¹. Foi tanto o sensacionalismo que, apesar de Martha ter vindo a público dizer que não era menor de idade e que já era apaixonada por Strindberg antes de tudo ter acontecido, nada pôde lavar a mancha posta na reputação do autor.

Para fugir ao escândalo, Strindberg foge para Berlim, na companhia de um amigo seu, Pehr Staaff, abandonando Siri e os filhos. Só regressaria à Dinamarca em Setembro para o julgamento do caso.

Muitos estudiosos de Strindberg reconhecem na relação da condessa e do laçao o verdadeiro mote para a construção de *Fröken Julie*. No entanto, para o final da peça, o paralelismo é agora estabelecido com a trágica morte de Victoria Benedictsson.

Ao escrever a peça nos finais de Julho, o escritor encontrava-se bastante debilitado psicologicamente, a ponto do seu primo Óscar Levertin ter escrito a Edvard Brandes lastimando a sua triste condição psicológica⁴⁰². Curiosamente, foi nesse mesmo mês que a escritora Victoria Benedictsson se suicidou, cortando a garganta com uma navalha da barba. Apesar de Strindberg não nutrir particular admiração pela mulher e pela escritora que Benedictsson era, o caso parece tê-lo marcado bastante. A sueca Benedictsson havia alcançado o sucesso com a obra *Pengar (Dinheiro)* em 1885. Tornando-se independente em termos financeiros, mudou-se para Copenhaga onde se apaixonou por Georg Brandes. Depois da sua relação amorosa se revelar bastante turbulenta e do seu romance *Fru Mariane (Mariana)* se ter declarado um fracasso,

³⁹⁹ Quando conhecida a relação amorosa entre ambos, Ludvig veio pedir contas pela honra de sua irmã ao escritor, espalhando boatos de uma possível gravidez. Ao tentar chantagear o dramaturgo, este anteviu de imediato um plano bem delineado pelos dois irmãos, principalmente por Ludvig. A figura de Ludvig e a contenda entre ambos seria mais detalhadamente rebuscada em *Tschandala* (1888): «*his most Nietzschean work, he portrays himself as an intellectual superman who eventually causes the death of his degenerate "small" adversary.*», Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁰¹ Cf. *ibidem*, p. 19.

⁴⁰² «*Strindberg est triste. Une étoile malchanceuse le guide, et ma chère patrie a vraiment tout fait pour aggraver ses ennuis. Cela me désespère rien que d'y penser... Il est remarquable qu'il puisse produire quelque chose dans toute cette détresse.*», *Erdvard og Georg Brandes Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmaend, I-VII (Correspondência de Eduard e Georg Brandes com os escritores nórdicos)* in Michael Meyer, *op. cit.*, p. 271.

tentou o suicídio em Janeiro de 1888, no hotel Leopold, onde Strindberg também estava hospedado. Embora o desprezo pela escritora fosse sobejamente conhecido — referindo-se-lhe como *half-woman* —, Strindberg vivia tão obcecado pela ideia do suicídio que «*during her recovery, he showed deep concern for her well-being*»⁴⁰³.

Tal como Victoria, também Julie é definida no *Prefácio* como sendo uma semi-mulher: «*A Menina Júlia é possuidora dum carácter moderno - apenas semi-mulher, a que odeia o homem, não tenha existido em todos os tempos: mas agora é que foi descoberta, posta em destaque originando barulho. A semi-mulher é um tipo que se vende pelo poder, pelos atavios, pelas distinções e diplomas, tal como outrora o fazia pelo dinheiro: é o testemunho duma decadência.*»⁴⁰⁴.

O paralelismo imposto entre Julie e Victoria é tão forte que Per Olov Enquist, dramaturgo sueco contemporâneo, chegou mesmo a explorá-lo de forma crua na sua peça *A Noite das Tribades*⁴⁰⁵.

Concluída, a peça podia ser finalmente editada.

⁴⁰³ Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁴ August Strindberg, 1963(a), *op. cit.*, p. 205.

⁴⁰⁵ É Siri quem o acusa de ter sido capaz de cometer tamanha leviandade: «Siri — (muito indignada, rodeia-o) *Tu devoras seres humanos. Tu consumes seres humanos. Haviam de o ter visto quando a pobre Vitória tentou suicidar-se – vivia no mesmo hotel que nós. Ah, Meu Deus! O idiota do Lundegard veio logo a correr contar-nos a história toda. Que besta. Como é típico dos homens nunca saberem ficar calados. Mas, Nossa Senhora, aquilo é que o senhor Strindberg foi sófrego! Ahhhhhhh!* (anda em volta dele, imitando um animal ávido e voraz, os olhos muito abertos, a língua a lamber os lábios) *Ahhhh! Que história tão succulenta. E que expressão no rosto do Mestre... O implacável interesse de um devorador de homens.... E que detalhes ia engolindo! Uma jovem que tenta suicidar-se! História de amor infeliz! Abandonada! Facas, sangue.... Smac... Ussfrs... Material para uma peça, talvez? Shshss! Uma jovem da aristocracia... Noite de S. João... Uma história com um homem... É abandonada... Shshss... Uma navalha... “Menina Júlia”... E eu a ver esses olhos... Absolutamente frios e exactos... A registarem e arquivarem todos os pormenores», Per Olov Enquist, *A Noite das Tribades*, ed. Teatro da Trindade, Lisboa, 1985, p.13.*

3. As edições

Ceci datera.

August Strindberg, Carta a Albert Bonnier

Strindberg enviou a peça, para publicação, a Albert Bonnier acrescentando: «*Je prends la liberté de vos offrir ci-joint la première tragédie naturaliste du théâtre suédois, et je vous prie de ne pas la refuser sans de sérieuses raisons, ou vous seriez amené à le regretter plus tard, car, comme disent les Allemands: Ceci datera - cette pièce restera dans l'histoire. P.S.: Mademoiselle Julie est la première d'une série de tragédies naturalistes à venir.*»⁴⁰⁶.

De facto, Albert Bonnier arrependeu-se amargamente de não ter editado a obra pela sua Casa. Respondeu a Strindberg, explicando-lhe que das *sérieuses raisons* para a não publicação estava o facto de a peça ser «*beaucoup trop scabreux, beaucoup trop "naturaliste" pour nous. Nous ne nous risquerons donc pas à publier cette pièce et je crains bien que vous n'éprouviez également quelques difficultés à vouloir la faire jouer.*»⁴⁰⁷

Depois da recusa, Strindberg enviou-a a dois editores: Hans Östeling e Joseph Seligmann, o qual havia já sido responsável pela publicação de *Röda Rummet* (*O Quarto Vermelho*)⁴⁰⁸, livro aliás bastante polémico. Na carta a Seligmann de 22 de Agosto, Strindberg sublinha o carácter naturalista do seu texto, devendo, por isso mesmo, ser publicado: «*Cela fait près de dix ans, que le premier roman naturaliste suédois est paru sous votre label, avec les conséquences que l'on sait. Aujourd'hui, je vous envoie pour que vous le lisiez attentivement le premier drame naturaliste suédois, écrit comme je pense qu'il doit l'être, pour les raisons que j'ai indiquées dans la préface.*»⁴⁰⁹. Não conseguindo resolver de todo os seus problemas financeiros, pediu ao editor 400 coroas e, em caso de recusa, que lhe devolvesse o manuscrito. Seligmann

⁴⁰⁶ Michael Meyer, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁰⁷ Karl Bonnier, *Bonniers: En bokhandlare familj*, IV, p.188 in Michael Meyer, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁰⁸ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, p. 7: «*O Quarto Vermelho* é uma sátira mordaz sobre a vida da burguesia de Estocolmo e as suas instituições. O romance começa por uma bela descrição panorâmica da cidade, cheia de alegria e movimento – mas logo a seguir é caracterizada como inimiga, onde reina o ódio. Este romance foi um sucesso, apesar de a crítica não o ter bem recebido. E continua a ser um dos livros de Strindberg mais lidos na Suécia.»

⁴⁰⁹ Michael Meyer, *op. cit.*, p. 277.

aceitou publicar a obra mas com algumas modificações, que ele próprio se encarregaria de fazer⁴¹⁰. Strindberg anuiu. Quando se apercebeu das modificações feitas à sua obra ficou irritadíssimo, mas já nada podia fazer — o manuscrito não se encontrava mais em seu poder. Para a sua tradução dinamarquesa, Strindberg escreve à sua tradutora, que traduzia a partir da edição de Seligmann, pedindo-lhe que referisse no frontispício do livro: «Tradução do original restaurado com a supressão dos propósitos autorais do escritor sueco no texto do autor»⁴¹¹.

Durante décadas a fio foi esta a obra — com intervenção de Seligmann — que foi sendo sucessivamente impressa e vendida. O manuscrito apareceu somente em 1936 e comparativamente com a edição de Seligmann, pode verificar-se que para além de eliminar as coisas mais chocantes, o editor fez, a seu bel-prazer, alterações linguísticas e de pontuação⁴¹².

⁴¹⁰ Cf. Francisco J. Uriz, «La Señorita Julia» in F. J. U. (cuaderno coordinado por), *La visita del Dramaten Strindberg ~ Bergman*, p.45: «El espíritu ilustrado del lingüista Seligmann no le impidió modificar a su aire la pieza — temiendo, con razón, una intervención de los tribunales — y tachó a su gusto. Las reacciones de la crítica de la época ante el lenguaje de la pieza hacen pensar qué hubiese pasado de no haber intervenido la pluma del cuidadoso editor.».

⁴¹¹ Traduzido a partir do espanhol: *Traducción de original restaurado con la supresión de los intentos autorales del editor sueco en el texto del autor*, *ibidem*, p. 45.

⁴¹² «En 1954, Harry Bergholz publicó un trabajo esencial, *Toward an Authentic Text of Strindberg's Froken Julie (Obris Litterarum)*, en el que se muestran unos cincuenta cambios hechos con toda seguridad por Seligmann, amén de unas cien tachaduras, atribuibles en su mayoría al editor. Casi todas para suavizar expresiones que podían herir los sentimientos religiosos o la moralidad. Otras son de carácter lingüístico, pero el autor concluye que sólo han hecho empeorar el texto de Strindberg. [...] la edición de Gunnar Ollén, hecha para las obras completas de Strindberg, há llegado a establecer un texto definitivo después de un investigación llevada a cabo con ayuda de los más modernos métodos de que disponen los laboratorios de la policía. Constata que la edición de Seligmann contiene 330 cambios, pieza y prólogos sumados en relación con el original.», *ibidem*, pp. 45-46.

4. A dramaturgia strindberguiana em *Fröken Julie*

Att mitt sogerspel gör ett sorgligt intryck på många är de många fel.

August Strindberg, *Förord*

(Se a maior parte das pessoas experimentam um sentimento de tristeza com a minha tragédia, não devem queixar-se senão de si próprias.)

Prefácio de *A Menina Júlia*

No seu *Prefácio* à obra, Strindberg acaba por fazer uma quase completa exposição do que deveria ser o teatro naturalista. Ainda que alguns estudiosos considerem alguns desfasamentos entre o *Prefácio* e a obra⁴¹³, ele tornou-se essencial, neste capítulo, para tecermos algumas considerações relativas à concepção dramática do escritor. Esta concepção dramática pode ser compreendida de duas maneiras: em termos mais latos se considerarmos o *Prefácio* um quase compêndio da *nova arte teatral*, e em termos restritos dado referir-se em específico à peça em análise⁴¹⁴.

O Género

Strindberg define *Fröken Julie* como sendo uma tragédia naturalista — «*ett naturalistiskt sorgspel*». Tornqvist⁴¹⁵ explica que os suecos fazem uma clara distinção entre *tragedi* — a tragédia clássica — e *sorgspel* — (do alemão *Trauerspiel*) que descreve dramas burgueses contemporâneos com fins trágicos. Na sequência deste raciocínio, explica de imediato que apesar de *Julie* — «*a dishonoured aristocrat, the last*

⁴¹³ Cf. Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.* pp. 39-60. A título de exemplo, Tornqvist refere que Strindberg acaba por se contradizer ao longo do *Prefácio*. Se por um lado afirma que *Julie* constitui um caso singular, por outro desdiz-se ao defini-la como semi-mulher, representante de todas as espécies malévolas (cf. *ibidem* p. 40).

⁴¹⁴ Uma vez que em Portugal existem quatro traduções do *Prefácio de Fröken Julie* — a de Osório Mateus, de 1940; a de Luiz Francisco Rebello, de 1957; a de Ana Maria Patacho e de Fernando Midões, em 1963, e a tradução de Helena Domingos em 1979 —, acreditou-se que a não utilização destas para futuras referências e citações ao longo do capítulo constituiria uma desvalorização evidente das mesmas, pelo facto de terem sido realizadas indirectamente, em prol de outras traduções estrangeiras. Concluiu-se pois que sendo a tradução de Ana Maria Patacho e de Fernando Midões uma aproximação fiel à que C. G. Bjurström traduziu do sueco para a publicação da tradução de Boris Vian, não constituirá qualquer demérito académico tomá-la como referência para as passagens que surgirão ao longo deste capítulo.

⁴¹⁵ Cf. Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p 28.

scion of a noble race)⁴¹⁶ — se poder inscrever na velha tradição das heroínas clássicas, ela constitui fundamentalmente um carácter moderno, «*uma semi-mulher, que se vende pelo poder, pelos atavios, pelas distinções e diplomas, o testemunho duma decadência*»⁴¹⁷, que se vê irremediavelmente fechada na sua natureza sexual.

Apesar de a versão inicial da peça ter cinco actos, Strindberg diz ter sentido a impressão de que toda a peça se desarticulava. Assim, queimou-a e «*das cinzas saiu apenas um longo acto de cinquenta páginas impressas, que dura uma hora a representar*»⁴¹⁸. Ao suprimir a divisão em actos, acreditou que o espectador ficava muito mais preso ao espectáculo e à influência do autor-magnetizador: «*Como a nossa capacidade de ilusão tende a enfraquecer, poderíamos ser prejudicados pelos intervalos, no decurso dos quais o espectador tem tempo para reflectir, logo, para se eximir à influência sugestiva do autor-magnetizador*»⁴¹⁹.

Embora as peças de um acto fossem já comuns nos finais do século dezanove⁴²⁰, não é este o marco que diferencia a dramaturgia do escritor sueco da do seu tempo. Influenciado pelo teatro naturalista de Zola, cujo *Le Naturalisme au Théâtre* se fez sentir por toda a Europa⁴²¹, Strindberg vai um pouco mais longe. Em *Fröken Julie*, o dramaturgo une o «*theatre of fabrication*» ao «*theatre of observation*»⁴²², intensificando o poder do autor-magnetizador: «*he observes life's tense and cruel struggles, while crating a theatrical illusion so powerful that the spectator never has the opportunity to escape from the spell cast by the author-hypnotist*»⁴²³.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁴¹⁷ *Julie (1963II)*, p. 205.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 211.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁴²⁰ Tornqvist elucida que «*though short curtain raisers and light-hearted afterpieces continued to be part of an evening's entertainment in large commercial theatres until at least the turn of the century, the modern one-act play had already begun to emerge as an important, independent sub-genre in 1889, when Strindberg completed the series of five one-acts that he had written for the experimental theatre company he was then hoping to establish*», Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p. 27. O próprio Strindberg admite que «a formula não é nova, mas parece pertencer-me; e talvez tenha, graças às modificações do gosto, a oportunidade de concordar com o nosso tempo», August Strindberg, *op. cit.*, p. 211.

⁴²¹ Cf. José Oliveira Barata, 1996, *História do Teatro em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta p. 337.

⁴²² Egil Törnqvist, and Barry Jacobs, *op. cit.*, p.32. Zola acreditava que no teatro naturalista é a observação que constitui a pedra basilar. No entanto, Strindberg preferiu demonstrar que a mão é mais rápida do que o olho: «*though he is willing to show us the wires, the false bottom in the trunk, the marked cards, he still wishes to dazzle us by proving that the hand is after all quicker than the eye*»

⁴²³ *Ibidem*, p.32.

Não seguro de que a peça em um acto seria suficiente para manter preso o interesse do público e aliviar a monotonia da hora e meia de espectáculo, Strindberg recorreu ainda a três dos artificios clássicos: o monólogo, a pantomima e o ballet⁴²⁴.

Em desacordo com os autores realista que crêem o monólogo uma forma de comunicação inverosímil, Strindberg explica que é bastante crível «*que um orador leia o seu discurso caminhando de um lado para o outro, que um actor estude o seu papel em voz alta, que uma criada fale com o gato, que a mãe tagarele com o filho, que quem dorme fale em sonhos*»⁴²⁵. O dramaturgo vê no monólogo uma forma de «*dar ao actor a oportunidade dum trabalho pessoal libertando-o da palmatória do autor, sendo preferível que o monólogo não seja escrito mas simplesmente indicado*»⁴²⁶. Logo que o monólogo se torna demasiado extenso, caindo na inverosimilhança, Strindberg recorre à pantomima⁴²⁷, onde mais uma vez o actor possui inteira liberdade para criar, o que lhe possibilitará inclusive «*adquirir um renome pessoal. E para não violentar as forças do público, deix[a] que a música, aliás justificada pelo ambiente de festa, exerc[ça] o seu poder evocativo durante a cena muda*»⁴²⁸.

Strindberg opta pelo bailado⁴²⁹ ao invés de uma cena popular, visto que esta última quebraria certamente a ilusão do espectáculo, desconcentrando o público, provocando-lhe o riso. A propósito da canção entoada pelos camponeses no decurso do bailado, o autor explica que não lhe coube a ele escrever uma canção difamatória, pois

⁴²⁴ «A minha intenção seria educar o público ao ponto dele aceitar que o espectáculo dum só noite fosse constituído por um acto único. [...] Para proporcionar os momentos de repouso de que têm necessidade, actores e público, sem deixar que este saia da ilusão, recorri a três formas de arte pertencentes todas ao teatro: o monólogo, a pantomina e o bailado; na origem, na tragédia antiga, formavam um todo: a monodia é agora monólogo e o coro, bailado», *Julie* (1963II), p.211.

⁴²⁵ *Ibidem*, p.211.

⁴²⁶ *Ibidem*, pp.211-212.

⁴²⁷ «Pantomima - É executada como se a actriz estivesse efectivamente, sòzinha na sala. Volta as costas ao público, sem olhar para a plateia, sem pressas, como se não temesse a impaciência do auditório.

Cristina está só. Música (em fundo dança escocesa). Cristina trauteia-a para si; levanta da mesa o prato de João e vai lavá-lo; limpa-o e coloca-o no armário. Depois, despe o avental, tira um espelho da gaveta e coloca-o sobre a mesa, junto do ramo de lilazes. Acende uma vela, aquece um gancho e faz um caracol na testa.

*Vai até à porta escutar, volta à mesa, encontra o lenço de que Júlia se esqueceu. Aspira-lhe o perfume, em seguida estica-o como se estivesse a pensar noutra coisa, torna a dobrá-lo, etc. este jogo desenrola-se até à entrada de João.», *ibidem*, p.228.*

⁴²⁸ *ibidem*, p.212. Strindberg é tão minucioso que chega a recomendar sensatez ao maestro na escolha da música «*que não deve despertar sentimentos estranhos à peça, como correriam o risco de fazê-lo melodias de operetas, danças da moda, ou árias excessivamente folclóricas.*», *ibidem*.

⁴²⁹ «Ballet - os camponeses entram com trajes de festa; trazem os chapéus enfeitados com raminhos de flores. Um tocador de rabeca conduz o cortejo; uma barrica de cerveja e um pequeno barril de aguardente enfeitados com grinaldas, são colocados em cima da mesa. Vão buscar copos, bebem, depois fazem uma roda e dançam cantando a canção que se ouviu no exterior. Em seguida, tornam a sair cantando». Strindberg acrescenta ainda em nota de rodapé que «este ballet pode ser substituído por um negrume total da cena, durante alguns segundos, acompanhado de efeitos sonoros; ligeiras modificações da cena, havidas entretanto, sugerirão quanto aconteceu.», *ibidem*, p. 255.

serviu-se «das palavras duma letra popular pouco conhecida» que descobrira «na região de Estocolmo»⁴³⁰. A este propósito escreve «[...] Não quero, pois, numa acção séria, chocarrices, risos grosseiros; trata-se duma situação em que se fecha o túmulo de uma família»⁴³¹.

O que torna determinadas peças de Strindberg — nomeadamente aquelas que escreveu para o seu teatro íntimo⁴³² — actuais e intemporais são os personagens e o debate que estabelecem. Acrescenta-se ainda a elaboração de um cenário simples, onde figura somente o essencial, já que este constitui um meio onde os personagens se movem. Mas, ao contrário de *Fadern – O Pai*, que Zola criticou pelo facto de os personagens não terem uma identidade, um nome, em *Fröken Julie*, Strindberg não só dotou os seus personagens de um nome, como lhes criou antecedentes familiares e uma história de vida.

Mas a tragédia naturalista de Strindberg constitui sobretudo um psico-drama, onde os personagens travam incansavelmente uma fantástica luta de forças⁴³³. Dessa luta, o mais fraco, que aparenta uma enorme graça e altivez, acaba por sucumbir derrotado⁴³⁴.

O acto único de *Fröken Julie*, somente poderá ser equiparado a um combate de boxe, onde o carácter trágico dos personagens strindberguianos reside precisamente no facto que estes quererem preservar uma liberdade interior que é impossível garantir. Tal como o pássaro de Julie, o personagem derrotado tem que morrer porque não sabe viver aprisionado, seja de que gaiola ou prisão se trate. As suas energias estão concentradas numa luta interior e, à semelhança de um terreno pantanoso, quanto mais se tenta libertar, mais se afunda no fatalismo da sua condição. Então, podemos afirmar que é

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 213.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Referimo-nos mais concretamente a *Camaradas*, *O Pai*, *A menina Júlia e Credores*.

⁴³³ A própria forma de diálogo concebida por Strindberg aponta para este fim. O diálogo surge fluído para que, tal como numa conversa real, o assunto não se esgote, permitindo a discussão entre o emissor e o receptor: «Evitei o que há de simétrico, de matemático, na construção do diálogo francês; deixei que os cérebros trabalhassem irregularmente, como acontece numa conversação real, em que um assunto nunca se esgota inteiramente, mas em que cada ideia aponta à seguinte o grampo onde se pode prender.», *ibidem*, p. 210.

⁴³⁴ Cf. Arthur Adamov, 1982, *Strindberg*, Paris, L'Arche, p.27. Evocando a medição de forças entre Julie e Jean, Adamov escreve que apesar de ser bem visível em *Paria* «c'est dans Mademoiselle Julie que Strindberg se démasque. Julie, la fille du comte, qui a «fauté» avec Jean, le valet, est finalement amenée par lui à se tuer. La lutte des cerveaux est ici, en même temps, lutte de classe. [...] Le pouvoir exercé par Jean sur Julie est d'autant plus convaincant qu'un coup de sonnette du comte lui a rappelé sa condition d'esclave. Il tue Julie, mais en même temps il tue en lui l'espoir d'accéder à la classe supérieure. C'est pour garder sa place de valet qu'il doit faire périr la châtelaine», Arthur Adamov, *op. cit.*, pp.28, 32.

aqui que encontramos ecos da tragédia clássica grega⁴³⁵, onde as forças primitivas do herói do teatro clássico acabam por não resistir à sua condição inferior.

Os personagens

Fröken Julie é muitas vezes escolhida para fazer parte do repertório de companhias teatrais pequenas, porque para além de constituir um clássico, ela é também uma peça económica. Retirando a cena do ballet e optando pela escuridão da sala, como Strindberg sugere, o encenador apenas precisa de trabalhar com três personagens, sendo uma delas secundária — Kristin: «a acção sustenta-se perfeitamente e como só envolve a fundo duas personagens, cingi-me a elas, limitando-me à interferência de uma personagem secundária apenas, a cozinheira, e permitindo que a alma infeliz do pai flutuasse sobre o conflito»⁴³⁶.

A respeito dos personagens strindberguianos e, no que concerne esta obra em particular, Pierre Sarrazac começa o seu artigo *Dramaturgie de l'impersonnel*⁴³⁷ debruçando-se sobre o facto de muitos considerarem o autor de *Mademoiselle Julie* excessivamente subjectivo e pessoal no que diz respeito ao teatro que escreve, o que induz o espectador a ver a sua vida reflectida no palco. Sarrazac opta por utilizar a expressão latina *pro domo*⁴³⁸ para se referir à dramaturgia de Strindberg, na qual os personagens são legados para segundo plano, assumindo o autor o papel principal: «C'est autour de lui, de sa parole et de sa présence en creux, que se forme le cercle

⁴³⁵ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, «Dramaturgie de l'impersonnel», *L'Herne* – «Strindberg», n° 74, Paris, Centre National du Livre, p.58 : «C'est ainsi que s'engouffrent dans le théâtre de Strindberg des forces primitives qui viennent de la tragédie antique ou du drame élisabéthain. C'est ainsi que la petite anecdote du valet et de la jeune maîtresse se rencontrant sexuellement une nuit de la Saint-Jean s'élève jusqu'au mythe et que le suicide de mademoiselle Julie avec le rasoir que lui tend Jean (toujours le second prénom de Strindberg) va prendre une place dans ce gestuaire où se trouvent déjà *Œdipe*, que se crève les yeux, *Ajax*, qui se jette sur sa propre épée, ou *Lear*, en train d'errer sur la lande en aveugle...».

⁴³⁶ *Julie* (1963II), p.210.

⁴³⁷ *L'Herne* – «Strindberg», n° 74, Paris, Centre National du Livre.

⁴³⁸ Utilizada sobretudo no campo lexical do Direito, *pro domo* significa «a favor de uma causa pessoal», «da própria causa». No campo teatral, Sarrazac atribui-lhe inicialmente o sentido de «para mim mesmo», demonstrando como é que os personagens da década de oitenta de Strindberg reflectem o combate interior do autor: «Si le théâtre qu'écrivit Strindberg dans les années quatre-vingt — *Père*, *Mademoiselle Julie*, *Créanciers*, puis la série des pièces brèves, telles *Paria* et *Devant la loi* — empoigne si fortement le spectateur, c'est moins en raison de la «richesse» des personnages que parce que l'écrivain Strindberg accepte d'y endosser à titre personnel — et à corps perdu — ce double rôle et ce jeu cruel du créancier et du débiteur. A cet égard, les concepts dramaturgiques forgés à tout cet appareil d'un théâtre de la cruauté — ne doivent pas faire oublier cette cruauté supérieure d'un auteur qui mène un combat contre lui-même. Certes, il y a vivisection et il y a meurtre, mais c'est l'auteur qui s'écorche lui-même vivant.», Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p.56.

*primordial du théâtre.»*⁴³⁹, o que pressupõe que os personagens existam para levar à cena os dramas reais do autor. No entanto, no decurso do seu raciocínio, Sarrazac valida ainda que, através de uma dramaturgia *pro domo*, o espectador está perante uma dramaturgia do impessoal. Os personagens não reflectem Strindberg, mas um propósito definido pelo autor. Em Julie, Jean e Kristin pode muito bem caber o propósito de todos os homens: *«Et si, là où la psychanalyse croit repérer une «résistance» propre à l'individu Strindberg, il s'agissait de tout autre chose, d'un phénomène d'une tout autre étendue: d'un acte de résistance, où «pro domo» ne signifierait plus «pour moi-même», mais «pour ma cause», c'est-à-dire pour tout l'homme?»*⁴⁴⁰.

No Prefácio, Strindberg não prenda somente os seus personagens de um nome e de um passado, o autor concebe-lhes uma *alma*, um carácter. E ao longo de várias páginas descreve-os minuciosamente. Julie, como já referimos no capítulo anterior quando estabelecemos uma possível conotação com Victoria Benedictsson, trata-se de uma semi-mulher que encerra em si tudo o que há de mais calculista e frívolo. Para além deste atributo, Strindberg explica-nos que a natureza trágica de Julie se deve ao facto de esta nos oferecer *«o espectáculo duma luta desesperada contra a natureza, trágica como esta herança romântica que delapida presentemente o naturalismo, ela é a descendente duma velha nobreza de espada, vítima da desarmonia que o «crime» de uma mãe introduziu numa família e vítima dos equívocos do tempo, das circunstâncias, da sua natureza fraca»*⁴⁴¹.

Jean, por seu turno, é um *simples criado* da casa do pai de Julie. Strindberg descreve-o como sendo *um fundador de estirpes, uma dessas pessoas em quem se notam as premissas duma grande evolução*⁴⁴². O escritor deixa ainda explícito que o espectador deve ver em Jean um ser superior, pelo menos em relação a Julie. Ele não *«é apenas um homem que se eleva, é também superior a Júlia porque é homem.*

⁴³⁹ Jean-Pierre Sarrazac, «Dramaturgie de l'impersonnel», *L'Herne – «Strindberg»*, n° 74, Paris, Centre National du Livre, p.55.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p.59.

⁴⁴¹ *Julie (1963II)*, p.206.

⁴⁴² *Ibidem*, p.207. Acrescenta ainda a sua origem: *«Filho dum jornaleiro, fez de si próprio um futuro senhor. Facilidade para aprender, sentidos muito desenvolvidos (olfacto, paladar, vista) e senso estético. Já se elevou acima da sua condição e sente-se suficientemente forte para se servir dos outros sem sofrimento próprio. Sente-se estrangeiro a quanto o rodeia, e que ele despreza como um meio ultrapassado; mas teme-o e foge-lhe, porque conhece os seus segredos, prevê as suas intenções, vê a sua ascensão com inveja e espera com gáudio a sua queda. É esta a explicação do seu carácter dúplice, indeciso, hesitando entre a simpatia pelo que é elevado e a raiva em relação aos que, nesse momento, se encontram ainda acima de si. É um aristocrata, ele próprio o diz, que aprendeu os segredos da convivência mundana; é polido, mas sob essa superfície encontra-se o homem grosseiro. Já sabe usar com distinção a sobrecasaca sem que se possa assegurar ainda que o corpo ande imaculadamente limpo.»*

*Sexualmente, é ele o aristocrata graças à sua força viril, aos seus sentidos mais evoluídos e ao seu espírito de iniciativa. A sua única inferioridade é a prisão ao meio social em que ainda vive e que sem dúvida abandonará ao mesmo tempo que a libré»*⁴⁴³. Este personagem apenas devota um enorme respeito e até mesmo submissão ao Conde, pai de Julie. Aliás, nunca chegando a aparecer em cena, o Conde está presente graças às suas botas, que o simbolizam e denunciam também a submissão de Jean relativamente a si, já que é dever do criado engraxá-las. Assim, Strindberg conta porque é que «à primeira vista, João tem alma de escravo, [é] pelo respeito que devota ao conde (as botas) e pelos sentimentos supersticiosos com que envolve a religião; mas se venera o conde, é principalmente porque ocupa um posto a que aspira; esse respeito mantém-se vivo mesmo quando, depois de ter conquistado a menina da casa, se apercebe de que apenas há o vazio por detrás de tão bela fachada.»⁴⁴⁴.

A verdadeira escrava da casa, refere Strindberg, é Kristin, a cozinheira, que por sua vez, também nutre sentimentos amorosos por Jean. Ela «é uma escrava, sem a menor liberdade, repleta da preguiça que adquiriu junto dos fogões, entulhada pela moral e pela religião que lhe fornecem bodes expiatórios e álibis. [...] É uma personagem secundária, apenas esboçada, à semelhança de pastor e do médico de «O pai», que eu pretendi apresentar como homens vulgares, tal como o são a maioria das vezes os pastores e os médicos do campo»⁴⁴⁵.

O enredo

A trama desta obra é bastante simples. Julie, depois de ter rompido o noivado, não acompanha o pai numa visita a casa dos parentes e passa a noite de São João na sua propriedade, na companhia dos criados. Estamos em ambiente de festa e o comportamento excêntrico da Menina no baile é-nos relatado por Jean, após ter chegado da estação, onde acompanhou o senhor Conde:

⁴⁴³ *Ibidem*, p.208.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.208.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p.209. A respeito dos personagens secundários, Strindberg atenta no facto de se Cristina parece um personagem de certa forma abstracto, então é porque os homens «de todos os dias» - como ele os designa - «são privados de independência, não mostram senão um só aspecto deles próprios no exercício da respectiva actividade: e são tanto assim, que o espectador não chega a sentir necessidade de os ver sob vários prismas, o que quer dizer que a minha descrição abstracta decorre apenas durante o espaço de tempo devido.», *ibidem*.

«João. *Esta noite, para variar, a menina Júlia está louca... completamente louca.*

Cristina. *Lá está ele com a mesma coisa.*

João. *Acompanhei o senhor Conde à estação. À volta, passo pelo celeiro, entro para dançar, e vejo a Menina a dirigir o baile com o guarda-florestal. Assim que me vê, atira-se a mim e convida-me para a valsa seguinte! E pôs-se a dançar como ... Nunca vi coisa assim! É louca!*

Cristina. *Sempre o foi, mas nestes últimos quinze dias ... ultrapassou tudo! Depois de desfeito o noivado, meu Deus!»⁴⁴⁶*

É neste diálogo que o espectador fica a conhecer o comportamento leviano de Julie e o rompimento do seu noivado, elementos que corroboram não só a decadência do personagem, mas também a da própria Casa. É igualmente através de Jean que vamos conhecer as razões do fim do noivado da Menina:

«João. *Posso garantir-te. Uma tarde, estavam os dois no pátio, e a Menina dizia que o «ensinava». E sabes como? Pois bem! Fazia-o saltar por cima do pingalim, como quando se ensina um cão. Ele saltou duas vezes, e, de cada vez recebeu uma pancada com o pingalim; mas à terceira vez, tirou-lho das mãos, fê-lo em bocados, e, depois, foi-se embora.»⁴⁴⁷*

Ao que parece, Strindberg teria optado primeiramente por uma versão diferente no que diz respeito a esta parte: à terceira vez que Julie faz saltar o noivo com o pingalim, ele ao invés de lho arrancar das mãos e *fazê-lo aos bocados*, marca-lho no rosto. Desfigurada desde início da peça, seria de mais fácil compreensão o facto de não ter acompanhado o seu pai na visita à família, e de se ver obrigada a permanecer sozinha junto da criadagem.

A razão pela qual Strindberg optou por suprimir esta parte, substituindo-a pela quebra do pingalim, é vaga e já foi alvo das mais variadas suposições. Quando Bergman decidiu incluir esta versão inicial na encenação que fez para o Dramaten, sugere que *«Probablemente, Strindberg lo cambio porque le pareció una reacción excesiva del novio, o porque pensó que, desde el punto de vista teatral, no era muy eficaz ver a Julia*

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p.220.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.221.

ya marcada desde el principio...»⁴⁴⁸ ou que simplesmente Siri se recusara a aparecer marcada no rosto, levando a interpretações erradas de violência conjugal⁴⁴⁹.

Uma vez que Strindberg decidiu modificar esta parte, sendo que quer as edições, quer as apresentações teatrais do seu tempo foram feitas de acordo com esta alteração, poucos foram os tradutores e encenadores que optaram pela primeira abordagem. Destaque-se, a título de exemplo, Peter Weiss que, utilizando a mesma edição que Uriz utilizou para traduzir a peça — a de Smedmark —, optou por incluir na sua tradução a cena da cicatriz⁴⁵⁰. Uriz, por seu turno, decidiu manter a que Strindberg fixou para a sua obra, uma vez que «la edición la recogia como una tachadura del autor, y que no me atrevia a enmendarle la plana»⁴⁵¹.

Em Portugal, e até ao momento, somente Redondo Júnior e Ritta Lello incluem a cena da cicatriz na sua tradução.

*«Jean – Ouvel!... Uma noite estavam nas traseiras da estrebaria e ela estava a “treiná-lo”, como ela dizia. E sabes o que era o “treino”? Era ela, de pingalim em punho, a fazê-lo saltar, como quem ensina uma habilidade a um cão. Ele ainda saltou duas vezes, e das duas vezes ela lhe deu uma chibatada. À terceira ele arranca-lhe o pingalim da mão, dá-lhe com ele na cara, e vai-se embora.»*⁴⁵²

Também a reacção de Kristin difere. No que diz respeito à primeira versão apresentada, ela questiona-se sobre a desculpa o noivo arranjará para contar o fim do noivado, uma vez que o motivo real constitui, no fundo, uma chacota para a sua imagem e integridade:

*«Cristina. Então passou-se tudo assim? E como é que ele contará?»*⁴⁵³

Na segunda versão, Kristin comenta a apresentação de Julie em público:

*«Cristina – Meu Deus... e ele viu tudo!... Meu Deus... por isso é que ela andava tão pintada.»*⁴⁵⁴

⁴⁴⁸ Francisco J. Uriz, «La Señorita Julia» in F. J. U. (cuaderno coordinado por), *La visita del Dramaten Strindberg ~ Bergman*, p.47.

⁴⁴⁹ Cf. *ibidem*.

⁴⁵⁰ Cf. *ibidem*, p.47.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p.46.

⁴⁵² *Julie (1999)*, p.4.

⁴⁵³ *Julie (1963II)*, p. 221

Ao tecer, através da fala de Jean e Kristin, estas observações relativamente ao comportamento de Julie, Strindberg está já a preparar o terreno para introduzir o jogo de sedução entre o criado e a Menina. Já a sós, Jean conta o quanto aspirou brincar com a filha do Conde, quando era criança, e o que advém da infelicidade de se ter nascido em tão humilde condição — a de criado:

«João. [...] De um salto mergulho na cerca de framboesiras, lanço-me através do morangal e chego ao terraço florido de rosas. Aí, apercebo-me de um vestido cor-de-rosa e de um par de meias brancas — era a Menina; escondi-me sob um montão de ervas — debaixo, é como lhe digo — debaixo dos cardos, e junto à terra húmida que cheirava mal. Vi-a a passear entre as rosas, e pensei: se é verdade que um ladrão pode entrar no céu, e viver com os anjos, é curioso que o filho de um moço de herdade, nesta terra de Deus, não possa entrar no parque do castelo e brincar com a filha do Conde.

[...]

João, com uma angústia profunda, muito exagerada. Oh, menina Júlia! Oh! Um cão pode deitar-se no sofá da Senhora Condessa, um cavalo recebe por vezes a palmada amigável da mão de uma menina, mas um criado ... (mudando de tom) É claro que, de tempos a tempos, aparece um homem com valor suficiente para se elevar na vida; mas daí a dizer que isso acontece com frequência!...»⁴⁵⁵

Apesar de ainda ser velada, é já visível, nesta passagem, a revolta interior de Jean por ser desprezado pelos seus superiores e de pertencer a uma *condição* inferior à de cão ou cavalo da Condessa. A oposição é também visível nos elementos naturais em que ambos são envoltos: enquanto a Menina passeia por entre as rosas perfumadas, como um vestido também ele rosa e de meias brancas, Jean é obrigado a rastejar nos cardos e na terra húmida e mal cheirosa.

Quando no final do diálogo, Jean deseja ir deitar-se, Julie manifesta o seu espanto pelo facto de este querer dormir na noite de S. João. Mais uma vez, Jean exprime a sua altivez, crendo na sua superioridade face aos restantes criados da casa, quando diz que *«dançar com essa canalha [os outros criados], lá fora, não me agrada.»*⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Julie (1999), p.4.

⁴⁵⁵ Julie (1963II), pp.248-249.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p.251.

Ao ouvirem os versos *caluniadores*, proferidos pelo Coro, que se vão aproximando, os dois amantes fogem para o quarto de Jean onde acabarão por viver momentos de prazer carnal.

É este o ponto de viragem na relação de Jean e Julie. Depois da sedução, não pode existir mais harmonia entre ambos, porque foram quebradas as regras. A partir daqui segue-se uma verdadeira luta de boxe, porque, como explica Strindberg, Julie nem pode viver na desonra — honra essa que lhe foi tirada por um simples criado⁴⁵⁷ —, nem tão pouco pode voltar a ocupar o seu papel de Amo relativamente ao laçaiio:

«Júlia. Lacaio! Servo! De pé quando eu falo!

João. Enxergão da criadagem, marafona de lacaio, cala a boca e põe-te ao fresco daqui! És tu quem me vem dizer que sou grosseiro? Nunca ninguém da minha condição se conduziu tão grosseiramente como tu esta noite. Pensas que alguma criada ousaria provocar um rapaz como tu o fizeste? Já viste alguma rapariga da minha classe atirar-se ao pescoço dum homem daquela maneira? Nunca vi nada de semelhante a não ser entre os animais ou as prostitutas!

Júlia, aniquilada. É justo; bate-me; calca-me com os pés! Mereço tudo isso. Sou ignóbil, mas ajuda-me! Ajuda-me a sair desta situação, se ainda há um meio para sair disto.»⁴⁵⁸

O único caminho para o fim de Julie «*para sair disto*» é o suicídio e Strindberg dá várias explicações para o triste destino da Menina, dividindo-as em dois momentos — o seu passado, que designa por «*hereditariedade materna*» e, numa segunda fase, as forças impulsionadoras características da «*imoralidade*» do seu tempo, desvelando uma multiplicidade de causas: «*os instintos profundos da mãe; a educação errada que lhe deu o pai; a sua própria natureza e a força sugestionadora exercida pelo noivo num cérebro fraco e degenerado; depois, no campo do imediato: a atmosfera de festa que reina na noite de S. João; a ausência do pai; as regras; o desvelo pelos animais; a influência excitante da dança; a noite, o poder erótico das flores; e por fim o acaso que encerra os dois protagonistas num quarto discreto e a audácia do homem sobreexcitado.*»⁴⁵⁹.

A força sugestionadora exercida pelo noivo, passa agora a ser exercida por Jean, que lhe coloca a navalha da barba na mão para fazer aquilo que é necessário, sem nunca

⁴⁵⁷ Cf. *ibidem*, p.206.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p.267.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.203.

deixar de sublinhar que aquela é a única solução para ela: porque é nobre, pecadora, mulher e está entre os últimos que recebem o dom da Graça:

«**Júlia.** *O que faria no meu lugar?*

João. *No seu lugar? Deixe-me pensar ... Uma mulher nobre — pecadora! Não sei. — Sim, já sei.*

Júlia, pega na navalha da barba e faz um gesto

Assim?

João. *Sim. — Mas note que eu não o faria! Há uma diferença entre nós.*

Júlia. *Porque é homem e eu mulher? Qual a diferença para o caso?*

João. *A mesma diferença que ... entre um homem e uma mulher.»⁴⁶⁰*

Os cenários

Jacinto Deniz, numa palestra proferida na Faculdade de Letras do Porto, a 23 de Novembro de 1981, pelas comemorações do centenário da peça *Mestre Olof*⁴⁶¹, mostrou já interesse em destacar a importância dos cenários e do jogo de iluminação nas encenações das peças de Strindberg. Referiu o constante recurso à música por parte do autor, que contribui «*para a criação de ambientes sugestivos ou de situações de mistérios ou sobressalto: sinais de tempestade iminente; portas que batem; cortinados que esvoaçam; objectos que caem de súbito, aparecem ou desaparecem -, papéis que voam, etc., etc., e, mais subtilmente, odores nas habitações*»⁴⁶². Assim, o espaço cénico constitui, para o autor sueco, um lugar onde se projectam as *situações e os estados de alma dos personagens*⁴⁶³.

De facto, a concepção cénica de Strindberg deve-se sobretudo a Antoine, que pretendia banir da «*cena alguns dos defeitos mais arreigados de uma certa tradição*

⁴⁶⁰ *Ibidem*, pp.305-306.

⁴⁶¹ Esta comunicação haveria de ser posteriormente compilada no volume II da sua obra *Teatro*, editado em 1992 pela Lello e Irmãos.

⁴⁶² Jacinto Deniz, 1992, «Strindberg Um precursor genial» in *Teatro*, vol. II, Porto, Lello e Irmãos ed., p.172.

⁴⁶³ *Ibidem*, p.172. Jacinto Deniz escreve que «*Perseguindo a realidade última das coisas, Strindberg transforma o cenário ao sabor de um realismo mágico onde as coisas se mudam em símbolos, os seres se convertem em espectros, e as relações entre seres e coisas em mutação se deformam illogicamente e ganham a estrutura de sonho, inconsequente mas tecido de elementos reais*».

teatral»⁴⁶⁴. Todavia, se, por um lado, Strindberg soube aproveitar essa influência, por outro, soube tornar-se autónomo e ir mais longe na sua originalidade. Ao aproximar-se de Antoine pelos cenários realistas — «*Cingi-me apenas a um único cenário, tanto para deixar as personagens enraizarem-se num só lugar, como para romper com o luxo dos cenários. Mas quando há apenas um cenário pode exigir-se que seja verosímil. Nada mais difícil do que obter um quarto que pareça realmente um quarto, seja qual for o talento do cenógrafo para construir vulcões em erupção ou quedas de água.*»⁴⁶⁵ — distancia-se do dramaturgo francês ao usar a assimetria dos pintores impressionistas: «*Quanto ao cenários, pedi emprestada aos impressionistas a assimetria, fiz cortes nos «décors» e julgo ter assim criado mais facilmente a ilusão, pois desde que não se veja toda a peça com os móveis que lhe são próprios, com mais liberdade se poderá imaginar: solicitada a imaginação, a imagem completa-se.*»⁴⁶⁶.

No que diz respeito à iluminação, tal como Antoine, Strindberg pensa em eliminar a luz da ribalta, que distorce a cara dos actores: «*Uma outra inovação, que não seria talvez inútil, era a de suprimir a ribalta. Esta iluminação de baixo para cima destina-se, segundo me parece, a tornar mais largo os rostos dos actores. Mas qual o motivo para que todos os actores tenham um aspecto gordo? [...] E mesmo que nada disto aconteça, o certo é que os olhos dos actores sofrem com o facto, de modo que o tão expressivo jogo dos olhares se perde*»⁴⁶⁷. Strindberg considerava de suma importância a troca de olhares — já que «*os olhos são o primeiro instrumento do rosto*»⁴⁶⁸ — e pondera sobre as vantagens de uma iluminação lateral⁴⁶⁹. Todavia, os seus actores deveriam representar sempre de frente uns para os outros⁴⁷⁰. O actor, tal como o cenário, deveria apresentar-se o mais natural possível, sem vestimentas faustosas ou maquilhagem excessiva.

⁴⁶⁴ José Oliveira Barata, *op. cit.* p. 338. José Oliveira Barata destaca algumas das características típicas da concepção teatral de Antoine: «*A artificialidade dos efeitos oporá Antoine uma encenação natural, anti-convenção; ao saturado repertório que inundava a cena francesa Antoine contraporá o valor da descoberta de novos autores, franceses e estrangeiros que, ao serem apresentados em Paris, capital cultural por excelência, acabavam por, meditadamente, chegar à mais vasta plateia europeia.*», *ibidem*.

⁴⁶⁵ Julie (1963II), p.213.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p.213.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p.215.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Cf. *ibidem*. «*Numa peça psicológica moderna, em que os estados de alma mais ténues se devem reflectir mais no rosto do que nos gestos e nos movimentos, valeria a pena utilizar, sem dúvida, uma luz lateral forte e de preferência num palco pequeno, com actores não caracterizados ou, pelo menos, com uma caracterização reduzida ao mínimo.*», *ibidem*, pp.215-216.

⁴⁷⁰ Cf. *ibidem*, p.214: «*Coloquei tanto o fundo como a mesa enviezados a fim de que os actores possam representar de frente e de três quartos quando sentados em face um do outro, de cada lado da mesa*», *ibidem*.

A concepção de uma nova arte dramática — por oposição à «*Bíblia dos pobres*»⁴⁷¹ que começa por referir no início do *Prefácio* — prende-se também com a criação de um teatro íntimo, de pouca lotação, que apenas os verdadeiros interessados pela arte teatral frequentarão. Para concluir o seu raciocínio sobre as modificações a operar no Teatro escreve que se deveria «*evitar a orquestra à vista do público, com as suas lâmpadas incómodas e os seus rostos voltados para a plateia; [e que] se o chão da sala se puder elevar, de modo que os olhos do espectador se ergam acima dos joelhos do actor; se se puder suprimir os camarotes de boca de cena com os seus comilões e bebedores ruidosos, e se, finalmente, pudermos obter uma obscuridade completa da sala no decorrer da representação, e antes de mais um pequeno palco e uma pequena sala, talvez se assistisse ao nascimento duma nova arte dramática, e o Teatro fosse, de novo, um prazer para as pessoas cultas.*»⁴⁷².

⁴⁷¹ Cf. *ibidem*, p. 199: «*O teatro, como a arte em geral, pareceu-me ser, durante muito tempo, uma Bíblia dos pobres, uma bíblia por imagens para os que não sabem ler, e o dramaturgo, um pregador laico que espalha as ideias do seu tempo sob uma forma suficientemente popular para que a classe média, que frequenta os teatros, possa compreender sem muita dificuldade de que se trata. É por esta razão que o teatro foi sempre uma escola para os jovens, para as pessoas não muito cultas e para as mulheres.*»

⁴⁷² *Ibidem*, p. 216.

V. Períodos de recepção em Portugal

1. A recepção de *Fröken Julie* durante o período do Estado Novo

As repressões têm sido consideradas, socialmente, uma defesa das sociedades contra si mesmas, um esforço para impor certa ordem à comunidade.

Jorge de Sena, *Do Teatro em Portugal*

Em Portugal, *Fröken Julie* subiu aos palcos sob o nome de *A Menina Júlia*, *Menina Júlia*, *Miss Julie* ou ainda “*Menina Júlia...*”. Dela se contam pelo menos dez representações diferentes, no período que medeia entre a década de 60 e os anos iniciais do século XXI.

A recepção do autor e da peça em questão fez-se em dois momentos importantes da política nacional: durante o regime salazarista⁴⁷³ e depois da queda do Estado Novo. Todavia, a recepção de Strindberg durante o Estado Novo não é por si só indicadora da emergência do autor nos panoramas literário ou teatral portugueses, nem da dramaturgia sueca, nem tampouco de uma dramaturgia de vanguarda, atendendo à estética teatral deste período, que apesar de tudo se tende em renovar a partir da década de 60. Na realidade, durante o regime do Estado Novo, Strindberg é representado sete vezes – o D. Maria II apresenta *A Menina Júlia* em 1960; segue-se o TEP com *Credores* em 1962; o Teatro Moderno de Lisboa leva à cena *Pária*, em 1963; e em 1969 e em 1970, a Casa da Comédia faz duas apresentações da mesma peça: *A dança da Morte e Dança da Morte em doze assaltos (play Strindberg)*; o Teatro Estúdio de Lisboa leva à cena *Um Sonho*

⁴⁷³ Optou-se pela terminologia adoptada por A. H. de Oliveira Marques. O regime salazarista tem início em Julho de 1932, ano em que «*Domingos de Oliveira cedeu finalmente o lugar a Salazar. Este formou um ministério predominantemente civil e de indivíduos da sua geração, que o admiravam sem reservas.*», A. H. de Oliveira Marques, 1998, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, p.627. Embora a ditadura militar tivesse começado em 1926, data a partir da publicação do novo texto da Constituição, em 1933, o começo do “Estado Novo”: «*No decorrer de 1932 e 1933, deram-se os últimos passos para a modelação do Estado autoritário corporativo. O ex-rei D. Manuel falecera em Inglaterra sem herdeiros directos, e Salazar tornou bem claro que considerava a questão monárquica encerrada. [...] Em Fevereiro de 1933, foi publicado o texto da nova Constituição, sujeita a plebiscito em 19 de Março seguinte e aprovada por grande maioria, onde se contavam as próprias abstenções. [...] Em finais de 1934, as primeiras eleições legislativas dentro do novo esquema político trouxeram à Assembleia Nacional um grupo de 90 deputados, propostos por uma única organização, a União Nacional. Em 1935, Carmona foi reeleito Presidente da República sem contestação. Durante 1936, duas organizações tipicamente fascistas, a Legião Portuguesa ou corpo de voluntários para a defesa do regime, e a Mocidade Portuguesa, organismo paramilitar obrigatório entre os adolescentes, fizeram a sua aparição no meio de grande entusiasmo. O Estado Novo estava firmemente estabelecido.*», *ibidem*, pp.627-628.

em 1971; e, no mesmo ano, *As Babuchas de Abu Kassem* sobem ao palco pelo Teatro do Gerifalto. Em quarenta e um anos, as sete representações feitas do autor sueco não são muito significativas, principalmente se considerarmos que não há uma companhia teatral que demonstre particular interesse em representar exaustivamente este autor.

Poder-se-ia apontar para uma escassa importação de autores estrangeiros em geral no nosso país? Não. De facto, Portugal sempre importou muitos autores estrangeiros, e, no caso particular do D. Maria II, durante muito tempo eram praticamente só peças estrangeiras a fazer parte dos cartazes de espectáculo. A este propósito e para explicar a necessidade de tão grande importação de modelos estrangeiros, Jorge de Sena refere a falta de tradição de uma literatura dramática em Portugal: «*sob este aspecto, deixemo-nos de ingénuas pedantarias: não temos, ao longo da nossa literatura, uma literatura dramática que, mesmo com altos e baixos, possa competir com as tradições de literatura dramática – e representação dela – da Inglaterra, da França, da Alemanha, da Itália, ou da nossa vizinha Espanha, bem mais do que vizinha em literatura em literatura até aos meados do século XVII. [...] Pois não são alguns talentos, superiores ou inferiores, e algumas obras de excepção, e muita mexerufada, que constituem uma tradição teatral como a da Inglaterra, de Thomas Kyd e Marlowe a T.S. Eliot, a da França, de um Gringoire a um Anouilh ou um Sartre, a da Alemanha, de um Lessing a um Brecht, a da Espanha, de Lope de Vega a Garcia Lorca. Todos estes países atravessaram países de decadência, ou de inexistência do teatro. Nós vivemos sempre, em matéria de teatro, na meia-tigela, da qual surge, às vezes, como que por milagre, uma obra ou um autor.*»⁴⁷⁴. Strindberg surge, durante este período, como exemplar de um clássico nórdico, intercalando assim com Ibsen, dentro da variedade dos clássicos mundiais, ou então, como segunda escolha para textos que fossem proibidos pela CECE, como *Credores* tão bem o ilustrou.

É a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro que faz a estreia de *A Menina Júlia* em Portugal. Curiosamente, é também no D. Maria II — embora pelas mãos de outra companhia residente — que se faz igualmente a primeira estreia de Strindberg no nosso

⁴⁷⁴ Jorge de Sena, 1989, *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, pp.296-297. O autor continua afirmando que as obras dramáticas portuguesas são inteiramente ocasionais: «*Mas, precisamente porque assim penso, penso e sei que, no panorama dessa literatura [portuguesa, autónoma e representativa] (que, de resto, foi e é vítima das mesmas hipotecas que o teatro, mas com consequências menos destruidoras, visto que a literatura pode conformar-se ou fazer o impossível, e o teatro é ou não é), as obras dramáticas são inteiramente ocasionais, quer em continuidade, quer em categoria. O ambiente ou foi hostil, salvo em raros momentos, à livre eclosão delas, ou nunca chegou a haver ou se não deixou que houvesse aquela evolução social que bastasse para ele deixar de lhes ser adverso ou adverso à mais alta plenitude da sua mensagem. E na adversidade não há teatro, ou o teatro, como se sabe, é outro.*», *ibidem*, p.297.

país, com *O Pae*, e onde foi também levada à cena, em 2002, a primeira representação de *A Viagem de Pedro o Afortunado*.

No que diz respeito à Rey Colaço-Robles Monteiro, convém reflectirmos um pouco sobre a sua evolução ao longo dos mais de cinquenta anos de vida teatral, para que possamos entender melhor como é que de sucessos do *boulevard* se chega à apresentação de *Tango*, de Mrozek, havendo ainda espaço para um repertório de clássicos nacionais e estrangeiros.

A companhia nasce pelas mãos de Amélia Rey Colaço, cujo sucesso como actriz era sobejamente conhecido no país, e de Robles Monteiro, que se destacou pela mestria em marcar peças e ensaio dos actores e pelo trabalho técnico e administrativo⁴⁷⁵.

Quanto ao seu repertório, este divide-se em quatro grandes momentos. Entre 1921-1929, a companhia levava à cena na sua maioria peças de revista e Carnaval e peças francesas ao gosto do *boulevard*. Outras peças estrangeiras foram apresentadas, nomeadamente espanholas e italianas, brasileiras e americanas mas todas elas precedem ao mesmo critério de gosto. Peças de êxito fácil e marcadamente popular.

Entre 1930-1942, quis a Companhia constituir um repertório verdadeiramente nacional, levando à cena cento e dezasseis autores nacionais, com especial predomínio dos clássicos⁴⁷⁶. Somente durante os anos que intervalaram entre 1943 e 1964, houve uma abertura da companhia para o teatro mundial. Estreou, em Fevereiro, de 1943 *Electra e os Fantasmas* de Eugene O'Neill, considerada ainda hoje uma obra genial dentro do teatro americano.

Depois das peças de revista e do teatro de *boulevard*, a companhia abriu as portas a autores ainda muito pouco representados em Portugal. É dentro de um contexto de

⁴⁷⁵ Cf. Vítor Pavão dos Santos, 1987, *A Companhia Rey Colaço Monteiro (1921-1974)*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa, p.5.

⁴⁷⁶ «De facto, neste período admirável de ressurgimento da dramaturgia portuguesa, são levadas à cena 116 peças de autores nacionais, 63 em estreia absoluta, incluindo dez revistas de Carnaval e quatro peças infantis. A par de obras de autores já consagrados como Cortez, Carlos Selvagem ou Ramada Curto, revelam-se então novos de sucesso, como Virginia Vitorino, Carlos Amaro ou Armando Vieira Pinto.

Porém o grande triunfo foi a ressurreição dos clássicos portugueses, num total de 45 obras, com predomínio absoluto para Gil Vicente, passando por Camões, António José da Silva, Correia Garção, os autores do teatro de cordel, Garrett de quem sempre se festeja o Dia, de quem sempre se representa o Frei Luís, culminando na revelação esplendorosa de Castro (34), tragédia única da língua portuguesa, até então considerada irrepresentável. [...] Quanto ao repertório estrangeiro, se neste período dominam os clássicos nacionais, estrangeiros apenas sobem à cena Shakespeare e Schiller. De facto, a Companhia mantém em relação ao teatro estrangeiro, o anterior critério de escolha, procurando atrair o público com peças de agrado mais ou menos fácil, pelo que começa a ser criticada», *ibidem*, p.5.

abertura a novos autores que surge a peça de Strindberg⁴⁷⁷, aparecendo este como um grande autor estrangeiro, como exemplo de um clássico do teatro mundial. Carlos Porto referiu-se ao teatro de Strindberg e de Garcia Lorca como o «*Teatro dos Novos*»⁴⁷⁸, o que nos pode levar, de facto, a concluir que estes autores são praticamente estreates nos repertórios teatrais portugueses, não havendo tradição na encenação das suas peças.

Depois do incêndio de 2 de Dezembro de 1964 a Companhia nunca mais voltou a ser a mesma. Despojada de um lugar onde apresentar os seus espectáculos e quaisquer tipos de adereços, Amélia Rey Colaço ainda procurou um novo teatro para a sua companhia. Mudou-se para o Avenida e, em Fevereiro de 1965, pretende fazer furor com a peça *O Motim* de Miguel Franco. Pela primeira vez, as portas do teatro são fechadas e a censura proíbe a exibição do espectáculo. Novamente destruído pelo fogo, a 13 de Dezembro de 1967, a Companhia deixa o Avenida para se mudar para o Parque Mayer, «*espaço enorme e desconfortável, que parecia o local menos indicado, mas onde a Companhia consegue, com Tango (68), o único verdadeiro sucesso de público no seu período final.*»⁴⁷⁹. É nesta fase final que a Companhia ainda dá a conhecer ao público português *Hedda Gabler* de Ibsen e *A Gaivota* de Tchekov, além da peça de Mrozek, *Tango*.

Quando no dia 25 de Abril de 1974 a Companhia preparava *Os Desesperados* de Costa Ferreira, que Amélia Rey Colaço conseguira fazer aprovar pela Comissão de Espectáculos, o autor não autorizou a sua representação, evocando a sua total inconveniência. Foi deste modo que, abandonada por grande parte do elenco e pelos seus apoios, em Maio de 1975, a Companhia cessou a sua actividade.

⁴⁷⁷ «*De facto, relegando para segundo plano os sucessos do boulevard, vai fazer desfilar os grandes autores estrangeiros. Assim, entre as dezoito peças francesas representadas, quatro são de Molière, também se revelando a modernidade de Jean Cocteau e Jean Anouilh. Com 23 peças de teatro espanhol, virá a força avassaladora de Federico Garcia Lorca e Valle Inclán, a par de clássicos como Lope de Vega, Calderón e Cervantes. Ainda de Espanha, um autor contemporâneo, exilado na Argentina, Alejandro Casona, trará à Companhia êxitos retumbantes. De Shakespeare, sempre tão pouco representado em Portugal, são erguidas quatro obras, figurando ainda, entre as dezasseis peças de autores ingleses, os nomes de Oscar Wilde, G. Bernard Shaw e J. B. Priestley. Em seis peças americanas revelam-se, além de O'Neill, dramaturgos maiores como Tennessee Williams e Arthur Miller. E seis peças italianas incluem Pirandello, Eduardo De Filippo e Diego Fabbri, além do clássico Goldoni. For fim, entre os autores de língua alemã, até então de difícil acesso, são revelados Hauptmann, Max Frisch e Dürrenmatt. Apenas Bertolt Brecht não estará presente, por proibição da censura, apesar do desejo enorme de Amélia Rey Colaço interpretar Mãe Coragem. E haverá ainda a referir obras de Gogol e Strindberg, para se fazer uma ideia da riqueza do repertório da Companhia.*», *ibidem*, p.6.

⁴⁷⁸ Cf. Carlos Porto, 1973, *Em Busca do Teatro Perdido*, Vol. II, Lisboa, Plátano Ed., p.34: «*Não queremos deixar de dizer duas palavras sobre o espectáculo do «Teatro dos Novos», incluído na temporada do Teatro Nacional.*».

⁴⁷⁹ Vítor Pavão dos Santos, *op. cit.*, p.8.

No que diz respeito ao público que acompanhava o trabalho da companhia, Vítor dos Santos refere que não era também este um público leal. Tratava-se de um público ignorante que apenas ia ao teatro para ver e ser visto, refere ainda como a Companhia foi «*abandonada, de modo alarmante, por um público que chegara a parecer fiel, mas apenas gostava de frequentar o Nacional*»⁴⁸⁰.

No mesmo ano em que *A menina Júlia* de Strindberg estreia, a 8 de Janeiro de 1960, seguem-se as encenações das peças de Garcia Lorca — *A Sapateira Prodigiosa (La Zapatera Prodigiosa)* —, Friederich Dürrenmatt — *A visita da velha Senhora (Der Besuch der Alten Dame)* —, Carlos Selvagem — *Entre Giestas* —, Miguel Mihura *Maribel e a estranha família (Maribel y la Extraña Familia)* — e Arthur Miller — *Do alto da ponte (A View from the Bridge)*⁴⁸¹.

A tradução

A tradução de *A Menina Júlia* esteve a cargo de Redondo Junior, a quem Jorge de Sena designou, numa das suas resenhas sobre teatro, como sendo um «*homem de teatro*»⁴⁸². De facto, Redondo Junior não só se dedicou à tradução de peças teatrais como também escreveu e estudou muito sobre teatro⁴⁸³.

A obra, que faz parte do espólio da Biblioteca do Teatro Nacional, está dactilografada à máquina e nas sessenta e duas páginas que o compõem mostra claramente as sucessivas emendas manuais que o tradutor lhe devotou. Na capa apenas podemos ler o título da peça, o nome do autor, que demonstra já uma aproximação à onomástica portuguesa — Augusto Strindberg —, e o nome do tradutor. Tudo escrito à mão⁴⁸⁴. Redondo Junior não menciona, em nenhum momento da obra, qual o texto intermediário que utilizou e em nenhuma fonte foi possível aceder a essa informação.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p.8.

⁴⁸¹ Cf. Anexo 5 — Representações no Teatro D. Maria II durante o ano de 1960.

⁴⁸² Jorge de Sena, 1989, *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, p.275. «*Eu, que me considero poeta e dramaturgo não representado, e pratico a critica teatral, mas não me tenho deixado absorver totalmente pelo teatro, não adquiri também a actualizada, variada e aprofundada informação e especialização técnico-crítica que um Luiz Francisco Rebello ou um Redondo Junior patenteiam nos seus estudos.*» *ibidem*, p.275.

⁴⁸³ A destacar os estudos: *Plano de ferro: crítica, polémica, ensaios de estética teatral* (1955); *Encontros com o teatro* (1958); *A encenação e a maioria do teatro* (1959); *Panorama do teatro moderno* (1961); *O teatro e a sua estética* (1963); *A juventude pode salvar o teatro* (1978). Entre as suas traduções no campo teatral, poderíamos também enumerar *Da arte do teatro* (1964) de E. Gordon Craig; *A obra de arte viva* (1963) de Adolphe Appia; *O fim do caminho comédia romântica em 1 prólogo e 3 actos* (1959) de Allan Landgon Martin.

⁴⁸⁴ Cf. Anexo 26 — *A Menina Júlia*. Tradução de Redondo Junior (1960).

Apenas poderemos levantar hipóteses, tentando justificar a nossa escolha com base no comparatismo entre traduções prévias e a sua.

Tendo em consideração o trabalho desenvolvido pelo tradutor no campo tradução teatral, podemos perceber que Redondo Junior traduzia amiúde textos franceses, como tão bem o ilustram *Castelos no Ar* (*L'invitation au Château*) e *Joana d'Arc* (*L'Alouette*) da autoria de Jean Anouilh⁴⁸⁵. Habitado à tradução por via francesa, não seria de espantar que se tivesse socorrido dos textos intermediários da mesma língua para a tradução portuguesa de textos como *O revisor* (*Revizor*) de Gogol e *A Desconhecida* (*Come tu mi vuoi*) de Pirandello⁴⁸⁶.

Boris Vian tinha acabado de fazer, em 1957, uma tradução para a L'Arche de *Mademoiselle Julie* e a Librarie Stock também já incluía nas suas edições uma tradução desta obra. A este respeito, justifica a nova tradução pelo facto de as traduções envelhecerem mais rápido do que os textos donde elas derivam, explicando que esta versão apresentada é preferível à antiga adaptação francesa.⁴⁸⁷

Relativamente a textos de outras línguas, sabemos que uma das primeiras edições de *Fröken Julie* para inglês foi feita nos Estados Unidos, só chegando mais tarde a Inglaterra. Assim, as edições de língua inglesa mais conhecidas datam de 1913, 1955 e 1958⁴⁸⁸, respectivamente. No que diz respeito às edições espanholas, quase poderíamos pô-las de parte, uma vez que as primeiras edições datam dos anos 70. Todavia, nada nos garante que Redondo Junior tenha traduzido directamente de um texto impresso. Algum encenador ou conhecido poder-lhe-ia ter apresentado um manuscrito estrangeiro utilizado numa das representações da peça nesse país. É uma hipótese um pouco mais inverosímil, mas que devemos apontar.

Ao compararmos os textos de Junior e Vian, concluímos que tão depressa eles se aproximam — podendo assegurar com mais firmeza a hipótese de ter sido este o seu

⁴⁸⁵ Cf. Anexo 9 – Notas sobre o trabalho realizado por Redondo Junior.

⁴⁸⁶ Cf. *ibidem*.

⁴⁸⁷ Cf. *Julie* (1957), pp.77-78: «On s'est efforcé dans cette version de respecter d'abord le rythme du texte original. Nous croyons en effet que s'il faut avant tout rester extrêmement près du texte, il importe, en matière de traduction, de s'efforcer que la version adaptée produise sur le spectateur «traduit» l'effet qu'elle produisait dans sa langue sur le spectateur original. Il faut, nous semble-t-il, présenter un équivalent, non une explication.

[...] On a bien voulu dans l'ensemble considérer cette version comme préférable à l'ancienne adaptation française. Nous sommes d'ailleurs de cet avis, mais nos quelques réflexions liminaires nous entraînent cependant à conclure qu'il sera bon, vers 1975, de prévoir une nouvelle francisation de *Julie*, qui de mérite, en fonction de l'évolution du langage dramatique français. Car l'intérêt d'une adaptation, c'est qu'elle ne donne pas satisfaction éternellement. Je veux dire, l'intérêt pour les adaptateurs ultérieurs...», *ibidem*.

⁴⁸⁸ Cf. *Julie* (1913); *Julie* (1955); e *Julie* (1958).

texto intermediário — como também se chegam a distanciar de modo intrigante. O trabalho de comparação torna-se tanto mais complicado visto ambas traduções terem finalidades completamente diferentes. Boris Vian traduz um texto dramático para ser editado e consumido por um público-leitor, Redondo Júnior traduz o mesmo texto para ser representado e aplaudido por um público espectador. Assim, o texto de Redondo Junior está demasiado simplificado e dele é retirado muita da beleza literária e estilística que Boris Vian sublinha. Quando logo no início da peça se faz uma descrição mais ou menos pormenorizada do cenário, notamos que a preocupação do tradutor português é a de dar apenas as indicações necessárias ao encenador, cortando o texto, alterando a pontuação, os parágrafos e as indicações cénicas, adaptando-as à realidade dos nossos palcos — por exemplo, o que no original sueco e na tradução de Boris Vian encontramos do lado esquerdo «*Till vänster på scenen hörnet av en stor kakelspis*»⁴⁸⁹, «*A gauche sur la scène, le coin d'un grand fourneau*»⁴⁹⁰, vamos encontrar na tradução portuguesa do lado *direito*:

<i>Decor</i>	Sceneri	<i>Decor</i>
Tradução de Redondo Junior	Original sueco	Tradução de Boris Vian
<p>«Uma grande cozinha. A parede do fundo entra enviesada na cena, subindo à esquerda, duas “étagères” com utensílios [sic] de cobre, latão, ferro e estanho. [...] À direita, ao fundo da mesa, um forno. Uma mesa de pinho onde comem os criados. Algumas cadeiras.»⁴⁹¹</p>	<p>«Ett stort kök, vars ta koch sidoväggar döljas av draperier och suffiter. Fondväggen drar sig snett inåt och uppåt scenen fran vänster; på densamma till vanster två hyllor med kopparmalm-, järn- och tennkärl; [...].</p> <p style="text-align: center;">Till vänster på scenen hörnet av en stor kakelspis med ett stycke av kappan.</p> <p style="text-align: center;">Till höger framskjuter ena ändan av tjänstefolkets matbord av vit furu med några stolar.»⁴⁹²</p>	<p>«La scène représente une grande cuisine, dont le plafond et les murs latéraux sont cachés par des frises et des pendorillons. Le mur du fond remonte obliquement vers la droite; on y voit à gauche deux étagères portant des récipients et des casseroles de cuivre, de fonte e d'étain; [...].</p> <p style="text-align: center;">A gauche sur la scène, le coin d'un grand fourneau en faïence avec une partie de la hotte.</p> <p style="text-align: center;">A droite on voit passer un bout de la table à manger des serviteurs, en pin blanc, entourée de quelques chaises.»⁴⁹³</p>

⁴⁸⁹ Julie (1963), p. 72.

⁴⁹⁰ Julie (1957), p. 21.

⁴⁹¹ Julie (1960), p. 1.

⁴⁹² Julie (1963), p. 72.

⁴⁹³ Julie (1957), p. 21.

É também visível no texto português a preocupação em traduzir todos os nomes, apesar de a passagem de Jean a João ter sido uma decisão *a posteriori*, visível através das emendas do nome do personagem em todo o texto⁴⁹⁴.

A aproximação à cultura de chegada é ainda visível pela substituição de frases feitas por ditos populares mais próximos, ou ainda pela utilização de onomatopeias mais familiares ao público português:

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior	Original sueco	Tradução de Boris Vian
« JULIA. <i>O que se adia, perde-se. Há assim tanto perigo agora.</i>	«Fröken <i>En annan gång är en skälm. Är det så farligt nu?</i> »	«JULIE. — <i>une autre fois, ça veut dire jamais. C'est si dangereux maintenant?</i>
[...] CRISTINA. (A dormir) <i>hum... hum... humm...</i> » ⁴⁹⁵	[...] Kristin (i sömnen) <i>Bla-bla-bla!</i> » ⁴⁹⁶	[...] CHRISTINE, endormie. — <i>Blabla blabla...</i> » ⁴⁹⁷

Outro dos pontos curiosos na tradução de Redondo Junior é o facto de o tradutor nos apresentar uma Júlia marcada no rosto, vítima da agressão do noivo. Assim, concluímos que o texto intermediário utilizado pelo tradutor português fora já elaborado a partir desta outra versão de *Fröken Julie*. A tradução de Boris Vian e a edição da Casa Bonniers, por nós utilizada, mantêm a emenda feita *a posteriori* por Strindberg: o noivo tira o chicote das mãos de Júlia e desfá-lo em pedaços:

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior	Original sueco	Tradução de Boris Vian
«[...] <i>À terceira, ele arranca-lhe o chicote da mão e deu-lhe até se fartar. Depois, desapareceu.</i> » ⁴⁹⁸	«[...] <i>men tredje gången tog han ridspöet ur handen på henne, bröt det i tusen bitar; och så försvann han.</i> » ⁴⁹⁹	«[...] <i>mais, la troisième fois, il la lui a arrachée des mains et l'a mise en miettes, et puis, il est parti.</i> » ⁵⁰⁰

Será também ainda interessante chamar a atenção para a abordagem dos sucessivos estrangeirismos que vão aparecendo ao longo da peça. Strindberg introduz a

⁴⁹⁴ Cf. Anexo 27 — *A Menina Júlia*. Emendas ao nome *Jean*.

⁴⁹⁵ *Julie* (1960), pp.9, 11.

⁴⁹⁶ *Julie* (1963), pp.78, 80.

⁴⁹⁷ *Julie* (1957), pp.30, 32.

⁴⁹⁸ *Julie* (1960), p.3.

⁴⁹⁹ *Julie* (1963), p.73.

⁵⁰⁰ *Julie* (1957), p.23.

língua francesa algumas vezes nesta peça. E porque o francês continua a ser a primeira língua dominada pelas classes sociais mais altas e intelectuais em Portugal, Redondo Junior não viu necessidade em fazer alguma alteração à língua escolhida pelo dramaturgo sueco.

Por seu turno, Boris Vian optou pela língua inglesa, para fazer a diferenciação no texto, já que a língua em que traduz é o francês. No entanto, esta escolha causa alguma estranheza. Quando Júlia pergunta a João onde aprendeu a falar a língua estrangeira, este responde-lhe que foi durante a sua estadia num dos primeiros hotéis de Lucerna, na Suíça, onde foi despenseiro. Associar o inglês a Lucerna é algo um pouco forçado, a não ser que o despenseiro tivesse amiúde contacto com turistas de língua inglesa. Por outro lado, quando em 1957 Boris Vian faz a sua tradução — e temos inevitavelmente que evocar aqui o período pós-guerra que se vive — a Alemanha encontrava-se dividida em duas partes. Um lado estava ocupado pelas forças ocidentais (República Federal da Alemanha — RFA), o outro encontrava-se na órbita soviética (República Democrática Alemã — RDA). Os alemães de então não tinham grande capacidade económica para fazer turismo fora, ou melhor, a retoma económica fazia-se a passo lento. Os americanos e ingleses sim tinham um poder económico significativo. É precisamente nessa altura que a língua inglesa começa a emergir como língua dominante no Mundo. Considerando, desta forma, o poder económico dos povos de língua inglesa, por um lado, e a hegemonia crescente da própria língua, por outro, o inglês proposto por Vian é claramente aceitável e compreendido pelo público de então.

Já em traduções posteriores, é o alemão a escolha de outros tradutores⁵⁰¹. É eficaz no que diz respeito à língua dominada por uma pequena elite e depois é falada por cerca de sessenta e sete por cento dos suíços⁵⁰².

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior	Original sueco	Tradução de Boris Vian
«JULIA. <i>Très gentil, monsieur Jean! Très gentil!</i>	«Fröken <i>Très gentil, monsieur Jean! Très gentil!</i>	«JULIE. — <i>Very nice, Mr. John, very nice!</i>

⁵⁰¹ Julie (1990), pp. 29-30 :

« MADMOISELLE. *Sehr hübsch! Herr Jean! Sehr hübsch!*

JEAN. *Sie belieben zu schertzen, Madame.*

MADMOISELLE. *Und Sie deutsch zu sprechen! Où avez-vous appris?*

JEAN. *En Suisse. J'étais sommelier dans un des plus grands hôtels de Lucerne. »*

⁵⁰² Cf. Alexandre Manuel (dir.), 2001, *Grande Atlas do Conhecimento*, 8 Vol., Lisboa, Círculo de Leitores, p.1236.

JOÃO. <i>Vous voulez plaisanter, Madame!</i>	Jean <i>Vous voulez plaisanter, Madame!</i>	JEAN. — <i>You chose to make fun of me, Madam?</i>
JULIA. <i>Vous parlez français ? onde aprendeste?</i>	Fröken <i>Et vous voulez parler français! Var har ni lärt det ?</i>	JULIE. — <i>And you chose to speak English? Où avez-vous appris ?</i>
[...] JULIA. <i>Tens o ar de um verdadeiro "gentleman", com essa cobrecasaca. Charmant!</i> ⁵⁰³	Fröken <i>Men ni ser ju ut som en gentleman i den där redingoten! Charmant! (Sätter sig vid bordet.)</i> ⁵⁰⁴	[...] JULIE. — <i>Mais vous avez l'air d'un gentleman dans cette redingote. Charming.</i> ⁵⁰⁵

Ainda que Redondo Junior tenha mantido a língua francesa na sua tradução, visto não ter qualquer motivo para a substituir, notamos que entre o original e a tradução portuguesa há algumas alterações: o «*Et vous voulez parler français!*» proferido por Júlia mantém-na numa condição hierárquica superior, como se ao criado não fosse permitido falar a língua, na medida em que a expressão «*Et vous voulez*» encerra uma ironia que se perde totalmente na expressão de surpresa «*Vous parlez français ?*» proposta na tradução portuguesa.

A constante preocupação em simplificar e encurtar a peça é claramente visível quando Redondo Junior opta por retirar a pantomina, e a referência à dança da Menina Júlia com João, junto da criadagem. O tradutor português faz avançar a acção, através da colagem de falas seguintes, e ao retirar João por momentos da mira directa do público, coloca Júlia a questionar Cristina sobre que tipo de relação tem com João.

Ao suprimir estas passagens, o público português ficou a desconhecer a constante ênfase posta no comportamento doidivasas da Menina, naquela noite. Perdeu-se ainda o ciúme de Cristina por João ter dançado primeiro com a patroa e o ciúme de Júlia que, ao entrar na cozinha, os vê agarrados. Neste momento, e assumindo a atitude de patroa, Júlia ordena a João que retire a libré e aproveita para saber a natureza do relacionamento dos dois criados.

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior

«**JOÃO.** (Baixando o tom) *Uma vez que a menina não quer compreender, tenho de ser mais claro. Isso provocaria mau efeito. Se a menina prefere um dos seus inferiores a outros que*

Original sueco

«**Jean** (undfallande) *Efter fröken inte vill förstå, så måste jag tala tydligare. Det ser illa ut att föredra en av sina underhavande för andra som vänta samma ovanliga ära ...*

Tradução de Boris Vian

«**JEAN.** *Baisse le ton. — Puisque mademoiselle ne désire pas comprendre, je vais parler plus clairement. Cela marque mal pour mademoiselle de préférer un des ses domestiques*

⁵⁰³ Julie (1960), p.8.

⁵⁰⁴ Julie (1963), pp.77-78.

⁵⁰⁵ Julie (1957), p.29.

⁵⁰⁶ Julie (1960), p.7.

se julgam no direito de esperar a mesma hora...

JULIA. Preferir? Que ideia! Surpreendes-me! Mas o quê? Em libré, na noite de São João? Tira já isso!

JOÃO. Então a menina afaste-se um momento, enquanto visto a sobrecasaca, que está ali dependurada...

JULIA. (astuta) Tanto trabalho por minha causa! Mas é melhor ir fazer isso no teu quarto... Não! Fica. Eu volto-me de costas.

JOÃO. Com sua licença menina! (Vê-se-lhe um braço, enquanto muda de fato)

JULIA. O João é teu namorado, Cristina? Com tanta familiaridade contigo...

CRISTINA. Meu namorado? Sim, talvez. É assim que lhe chamamos.

JULIA. Que vocês lhe chamam?

CRISTINA. Pois não é verdade que a menina também [sic] teve o seu namorado e... »⁵⁰⁶

Fröken Att föredra! Vilka tankar! Jag är förvånad!

[Jag, husets härskarinna, hedrar folkets dans med min närvaro, och när jag nu verkligen vill dansa, så vill jag dansa med en som kan föra, så att jag slipper bli utsatt för löje.

Jean Som fröken befaller! Jag är till tjänst!

Fröken (blitt) Tag det inte så nu att jag befaller! I afton äro vi ju till fest som glada människor och lägga bort all rang! Så, bjud mig armen nu! — Var inte orolig, Kristin! Jag ska inte ta din fästman ifrån dig!

Jean (bjuder sin arm och för ut fröken.)

*

Pantomim.

[...]

Jean (in ensam) Ja, men hon är galen! Ett sådant sätt att dansa! Och folket står och grinar åt henne bakom dörrarna. Vad säger du om det, Kristin?

Kristin Ack, det är ju hennes tider nu, och då är hon ju alltid så där konstig. Men vill han komma och dansa med mig nu?

Jean Du är väl inte ond på mig att jag mankerade...

Kristin Inte! - Inte för så lite, det vet han nog; och jag vet min plats också...

Jean (lägger handen om hennes liv) Du är en förståndig flicka, Kristin, och du skulle bli en bra hustru...

Fröken (in; obehagligt

à d'autres qui attendent le même inhabituel honneur.

JULIE. — Préférer! Quelle idée! Je suis surprise.

[Moi, la maîtresse de cette maison, j'honore le bal des domestiques de ma présence, et comme j'aime la danse je désire le faire avec quelqu'un qui sait conduire et qui ne me rendra pas ridicule.

JEAN. — Comme Mademoiselle l'ordonne.

JULIE, gentiment. — Ne prenez pas ça comme un ordre, ce soir nous nous réjouissons tous comme des gens heureux et nous ne pensons plus au rang! Allez, donnez-moi votre bras! ne t'inquiète pas Christine, je ne te volerai pas ton fiancé!

Jean donne le bras à Julie. Ils sortent.

Pantomine

[...]

JEAN, entre. — Oui, décidément, elle est folle. Quelle façon de danser! Et les gens debout, en train de ricaner derrière les portes!

CHRISTINE, hausse les épaules. — Ah! elle est dans une mauvaise passe, et ça la rend un peu bizarre. Et maintenant est-ce qu'il va venir danser avec moi?

JEAN. — Tu n'es pas fâchée contre moi, parce que j'ai manque notre...

CHRISTINE. — Mais non! Pas pour si peu, tu le sais bien! Et je sais me tenir à ma place!

JEAN. L'enlace. — Tu es une fille compréhensive et tu feras une bonne ménagère.

Entre Julie; désagréablement surprise; elle force un peu la

⁵⁰⁷ Julie (1963), pp.76-77.

⁵⁰⁸ Julie (1957), pp.26-28.

överraskad; med tvungen
skämtsamhet) plaisanterie.

Ni är just en charmant
kavaljer - som springer ifrån er
dam.

Jean Tvärtom, fröken Julie,
som ni ser har jag skyndat
uppsöka min övergivna!

Fröken (turnerar) Vet ni, att
ni dansar som ingen!]

JULIE. — Vous êtes un
charmant cavalier... qui
abandonne ainsi sa dame !

JEAN. — Au contraire, Mlle
Julie, comme vous voyez, je me
suis dépêché de venir retrouver
celle que j'avais quittée !

JULIE change de ton. — Savez-
vous que vous dansez
merveilleusement !]

- Men varför går ni i livré på
helgdagsafton! Tag av det där
genast!

Jean Då måste jag be fröken
avlägsna sig ett ögonblick, för
min svarta rock hänger
här...(Går åt höger med en
gest.)

Fröken Generar han sig för
mig? För att byta en rock! Gå
in till sig då och kom tillbaka!
Annars kan han stanna, så
vänder jag ryggen till.

Jean Med er tillåtelser min
fröken! (Går åt höger; man ser
hans arm när han byter rock.)

Fröken (till Kristin) Hör,
Kristin; är Jean din fästman,
efter han är så förtrolig?

Kristin Fästman? Ja, om man
så vill! Vi kallar det så.

Fröken Kallar?

Kristin Nå, fröken har ju själv
haft fästman, och...»⁵⁰⁷

Mais pourquoi êtes-vous en
livrée un soir de fête? Enlevez
ça tout de suite!

JEAN. — Alors il faut que je
prie Mademoiselle de s'éloigner
un instant, ma veste noire est
pendue ici.

Il indique l'endroit, d'un geste.

JULIE, — Il se gêne pour moi?
Pour changer de veste? Entrez
dans votre chambre alors, et re-
venez. Ou bien qu'il reste et je
tourne le dos.

JEAN. — Avec votre permission,
Mademoiselle.

Il va à droite ; on voit un de ses
bras pendant qu'il se change.

JULIE. à Christine. — Dis-moi,
Christine, est-ce que Jean est
ton fiancé, pour être si familier
?

CHRISTINE. — Mon fiancé ?
Oui, si l'on veut, c'est comme
ça que nous disons.

JULIE. — Que vous dites ?

CHRISTINE. — Eh bien!
Mademoiselle a eu un fiancé
aussi, et...»⁵⁰⁸

O poema cantado pelo coro é outro dos cortes efectuados na tradução portuguesa. Supostamente ao designá-lo apenas por «*ronda popular*»⁵⁰⁹, o tradutor daria inteira liberdade ao encenador para escolher a música que considerasse mais apropriada.

⁵⁰⁹ Redondo Junior destaca esta parte envolvendo-a num círculo, muito provavelmente para chamar a atenção do encenador.

Nas traduções portuguesas posteriores e na tradução de Boris Vian a canção é traduzida. Todavia, se alguns tradutores optam por traduzi-la de acordo com o original sueco, outros optam por dar-lhe uma equivalência portuguesa, como veremos mais adiante.

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior	Original sueco	Tradução de Boris Vian
«Um coro aproxima-se, cantando	« (Kören nalkas sjungande:)	« Le choeur approche en chantant.
Ronda Popular		<i>Le choeur:</i>
que se ouve fora	<i>Det kommo två fruar från skogen</i>	<i>Deux femmes, s'en venaient du bois,</i>
	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>
JULIA. <i>Conheço essa gente, gosto dela e ela paga-me na mesma moeda. Deixa-os vir e verás.</i> » ⁵¹⁰	<i>Den ena var våt om foten</i>	<i>L'une avait un trou à son bras,</i>
	<i>Tridiridi-ralla-la.</i>	<i>Tridiridi...</i>
	<i>De talte om hundra riksdaler</i>	<i>Elles parlaient de cent florins,</i>
	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>
	<i>Men ägde knappast en daler</i>	<i>A elles deux n'en ont pas un,</i>
	<i>Tridiridi-ralla-la.</i>	<i>Tridiridi...</i>
	<i>Och kransen jag dig skänker</i>	<i>Je t'offrirai mes belles fleurs,</i>
	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>
	<i>En annan jag påtänker</i>	<i>Mais à un autre ira mon cœur,</i>
	<i>Tridiridi-ralla-la.</i>	<i>Tridiridi...</i>
	<i>Fröken Jag känner folket, och jag älskar det, liksom de hålla av mig. Låt dem komma skall ni se!»</i> ⁵¹¹	<i>JULIE. — je connais mes gens et je les aime et ils m'aiment de retour. Laissez-les venir et vous verrez.»</i> ⁵¹²

Na passagem em que Jean revela a Julie que desde a infância a tomara como algo inacessível e por isso mesmo tentara a morte⁵¹³, é-nos fácil perceber que também se torna evidente a preocupação de Redondo Junior em simplificar o seu texto e retirar o que lhe parece supérfluo. Redondo Junior não só elimina a informação do silêncio de João, «(*Jean tiger.*)», como também suprime a repetição «*Vem var det?*» onde patenteia de forma evidente a impaciência de Julie, causada pelo silêncio do criado.

⁵¹⁰ Julie (1960), p.22.

⁵¹¹ Julie (1963), p.86.

⁵¹² Julie (1957), p.41.

⁵¹³ O excerto aqui mencionado encontra-se transcrito integralmente no Anexo 25 — Comparação entre excertos de *A Menina Júlia*, traduzida por Redondo Junior; *Fröken Julie*, o texto sueco original; e *Mademoiselle Julie*, traduzida por Boris Vian.

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior

Original sueco

Tradução de Boris Vian

«JÚLIA Já amaste alguma vez?

JOAO Nós não costumamos servir-nos desse termo, mas já amei muitas raparigas. Uma vez, ate fiquei doente por não ter conseguido possuir aquela que eu queria, doente como os príncipes das Mil e Uma noites, cujo amor os impedia de beber e de comer.

JÚLIA Quem era?

JOÃO Não pode obrigar-me a dizê-lo.»⁵¹⁴

«Fröken Har ni älskat någonsin?

Jean Vi begagna inte det ordet, men jag har hållit av många flickor, och en gång har jag varit sjuk av att jag icke kunde få den jag ville ha: sjuk, ser ni, som prinsarna i Tusen och en natt! som inte kunde äta eller dricka av bara kärlek!

Fröken Vem var det?

(Jean tiger.)

Fröken Vem var det?»⁵¹⁵

«JULIE. — Avez-vous jamais été amoureux?

JEAN. — Nous n'employons pas cette expression, mais t'ai été épris de plusieurs filles, et une fois, j'ai été malade de ne pouvoir obtenir celle que je désirais : malade, remarquez, comme les princes des Mille et une Nuits, qui ne pouvaient ni manger ni boire tant ils aimaient.

JULIE. — Qui était-ce ? (Jean garde le silence.) Qui était-ce ?»⁵¹⁶

A constante supressão das repetições é demonstrada ainda no mesmo excerto:

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior

Original sueco

Tradução de Boris Vian

«JOÃO (Hesitando, primeiro e, depois, convicto) Se todas as crianças pobres. Sim, naturalmente.»⁵¹⁷

«Jean (först tvekande, sedan övertygande) Om alla fattiga — ja — naturligtvis! Naturligtvis!»⁵¹⁸

«JEAN, incertain, puis convaincu. — Si tous les pauvres... Oui, naturellement! Naturellement!»⁵¹⁹

É possível também aqui verificar que enquanto Redondo Junior opta pela expressão «paraíso terrestre», transpondo o paraíso celestial para a Terra, Boris Vian prefere a expressão «jardin de L'Eden» para designar o jardim do paraíso proposto por Strindberg em «paradisets lustgård»:

Cena Primeira

Tradução de Redondo Junior

Original sueco

Tradução de Boris Vian

«JOÃO [...] Esse parque era o paraíso terrestre, guardado por

«Jean [...] Det var, paradisets lustgård; och där stodo många

«JEAN [...] C'était le jardin de l'Eden ; et tout autour une foule

⁵¹⁴ Julie (1960), p.17.

⁵¹⁵ Julie (1963), p.83.

⁵¹⁶ Julie (1957), p.36.

⁵¹⁷ Julie (1960), p.19.

⁵¹⁸ Julie (1963), p. 84.

⁵¹⁹ Julie (1957), p.38.

*uma multidão de anjos armados de espadas rutilantes. Contudo, eu e outros garotos encontramos o caminho da árvore [sic] do bem e do mal, da árvore da vida... (Hipocritamente) Despreza-me, agora?»*⁵²⁰

*onda ånglar med brinnande svärd och bevakade den. Men icke desto mindre hittade jag och andra pojkar vägen till livsens träd - nu föraktar ni mig?»*⁵²¹

*d'anges sombres, armés de glaives flamboyants, montaient la garde. Et pourtant, moi et d'autres garçons, nous avons trouvé le chemin de l'Arbre de vie. Maintenant, me méprisez-vous ?»*⁵²²

Ao confrontarmos os trabalhos dos dois tradutores, que curiosamente são ambos homens de teatro, seríamos mais tentados em crer que elas se afastam uma da outra do que o contrário. Ao excluirmos a possibilidade de ter pelo menos privado com a tradução de Boris Vian, qual teria sido então o texto intermediário escolhido? Não poderemos avançar com uma resposta segura, primeiro porque nos movemos em terrenos que tendem em ser cada vez mais pantanosos, em que pouco ou nenhum trabalho ainda se fez, e depois porque face à ausência de informação disponível, é impossível vasculhar no mundo dos mortos e num passado que cada vez se torna mais longínquo. O importante, porém, é podermos reflectir — ainda que o façamos através de um texto intermediário putativo — sobre algumas das normas definidas pelo tradutor português, nomeadamente a tentativa em encurtar as diferenças culturais entre países tão distantes e as alterações feitas para o palco.

O Espectáculo

Jacinto Ramos foi simultaneamente o encenador e o personagem masculino da peça. Nas palavras de Carlos Porto é possível ler o desânimo e o desapontamento do crítico face à representação de um texto que tanto prometia. Manifestando a sua admiração pelo encenador, Carlos Porto também não deixa de denunciar que quer a peça de Lorca, *A sapateira Prodigiosa*, quer *A menina Júlia* de Strindberg, falharam devido ao facto de não terem realizações cénicas capazes, apesar da grande qualidade dos textos propostos⁵²³. A este respeito escreve: «É certo que à qualidade, aliás

⁵²⁰ Julie (1960), p.18.

⁵²¹ Julie (1963), p. 83.

⁵²² Julie (1957), p.37.

⁵²³ Nas críticas de espectáculos que sucessivamente temos vindo a apresentar ao longo deste trabalho, é rara a referência ao trabalho do tradutor e à tradução utilizada. Se existe, o texto tende em não ser muito demorado. É por não haver esta reflexão sobre a tradução, que se torna, por vezes, tão difícil descobrir que textos intermediários foram utilizados ou até mesmo o nome do tradutor da peça. No entanto, quando Carlos Porto se refere «à qualidade, aliás excepcional, dos textos apresentados», deixa logo levantada uma ponta do seu para que o investigador possa indagar sobre a natureza desta afirmação. Será que é a tradução que é considerada excepcional ou o será o trabalho do dramaturgo que está aqui a ser evocado? Creio podermos considerar os dois planos. É conhecida a simpatia de Carlos Porto por Strindberg e por algumas das suas peças em particular. Ao ter presenciado uma total castração ao autor através do texto,

excepcional, dos textos apresentados, não corresponderam realizações cénicas capazes. Na verdade, as encenações e as interpretações de ambas apresentaram deslizes verdadeiramente imperdoáveis»⁵²⁴.

Mas Porto deixa-nos tecer mais considerações sobre o estado do teatro português nas suas poucas palavras sobre o espectáculo: «A peça de Strindberg, por sua vez, apresentando um texto muito mais difícil, em que a acção é apenas representada por mutações psicológicas, por situações de tragédia existencial, por implacável e simultânea regressão no tempo — tudo dado deficientemente — foi vítima de falta de garra da encenação e da fragilidade dos seus intérpretes. Assim esta torturada e tortuosa «longa jornada para a noite» transformou-se num espectáculo quase banal, por vezes insípido e — que tristeza! — fazendo rir os espectadores»⁵²⁵.

Foi mais fácil para Jacinto Ramos optar pela recriação de teatro naturalista, com laivos marcadamente oitocentistas, como se pode depreender das poucas fotografias existentes⁵²⁶. Apesar da actualização do vocabulário por parte do tradutor e da sua aproximação à cultura portuguesa, não parece ter havido qualquer tentativa de actualização da peça, pondo-a, por exemplo, ao serviço da luta contra o regime, uma vez que o binómio servo-trabalhador seria tão fácil de explorar⁵²⁷.

A má qualidade do espectáculo não é perdoada precisamente por se tratar do Teatro Nacional, que usufrui dos subsídios mais gordos, daí que ele «é a pedra de toque do teatro português: as suas responsabilidades intrínsecas são muito acima das de qualquer outra companhia de teatro profissional.»⁵²⁸. Deveria servir de exemplo às outras companhias. Todavia, as deficiências que Carlos Porto lhe aponta, *parecem ser já de raiz e «sem um encenador competente, sem um repertório à altura, sem mais oportunidades para os actores jovens — não será possível ao Teatro Nacional ser efectivamente o Teatro Nacional»*⁵²⁹.

Carlos Porto não se poupou a críticas negativas, como não poupou a encenação e a má interpretação dos personagens. Cf. Carlos Porto, *op. cit.*, p.34.

⁵²⁴ *Ibidem*, p.34.

⁵²⁵ *Ibidem*., p.35.

⁵²⁶ Cf. Anexo 40 — *A Menina Júlia*. Jacinto Ramos e Lurdes Norberto, (1960).

⁵²⁷ Dois anos mais tarde, Carlos Porto viria a criticar negativamente o TEP por ter substituído a peça de Boris Vian por *Credores de Strindberg*, pelo facto de o teatro íntimo não poder substituir, naquele momento, um teatro de combate. Mal interpretada e encenada, *A Menina Júlia* não preencheu, em 1960, o vazio a que Carlos Porto se refere em relação ao teatro português.

⁵²⁸ Carlos Porto, *op. cit.*, p.35.

⁵²⁹ *Ibidem*, p.36.

1.1. Produção teatral para uma arte nacional

...seria porém lamentável que não legássemos, não digo orgulhosamente um estilo, mas uma maneira bem portuguesa e bem actual, isto é, que através do imenso volume de obras que realizámos não ficasse bem vincado, contrastando com a ameaça materialista, o cunho duma época e duma geração de sacrificio e trabalho intenso, impregnada de nacionalismo, de solidariedade humana e espiritualidade.

Oliveira Salazar, 1948

Ao fazermos uma análise do quadro geral do teatro português durante os anos do Estado Novo questionamo-nos sobre a imposição, ou pelo menos tentativa de imposição, de uma produção artística nacional. Todos os regimes autoritários europeus foram pródigos em tentar conceber uma uniformização de critérios para a expressão da arte nacional⁵³⁰.

No caso de Itália não se pode afirmar que tenha havido verdadeiramente uma arte fascista enquanto um todo, uma vez que o fascismo italiano teve várias expressões nacionais. Na opinião de Artur Portela, *«pode dizer-se que o fascismo italiano não conseguiu constituir-se em classe dirigente em termos intelectuais, ideológicos, técnicos. Fascizou o Estado, a administração, não fascizou a cultura. Não há, rigorosamente, uma cultura fascista italiana.»*⁵³¹, ainda que Mussolini tenha proferido que só graças ao fascismo foi possível expressar a *alma da multidão*⁵³², e em Marinetti, um defensor do regime, leiamos uma apologia da guerra *a única higiene do mundo*⁵³³, da máquina, da velocidade, da técnica, e do desenvolvimento industrial⁵³⁴, elementos tão familiares à poesia modernista de Álvaro de Campos.

Na Alemanha, por seu turno, é francamente mais notória a monopolização da cultura pelo regime nacional-socialista. Em *Mein Kampf*, Hitler escrevia que *«é preciso expulsar do teatro, das belas-artes, da literatura, do cinema, da imprensa, da*

⁵³⁰ Cf. Artur Portela, 1982, *Salazarismo e artes plásticas*, col. Biblioteca Breve, Vol. 68, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

⁵³¹ *Ibidem*, p.38.

⁵³² *«A democracia retirou o estilo à vida do povo. O fascismo devolve o «estilo» à vida do povo, isto é, dá-lhe uma linha de conduta, com a cor, a força, o pitoresco, o inesperado, o místico, em suma, tudo aquilo que conta na alma da multidão»*, B. Mussolini, 1928, *Paroles Italiennes*, citado em Artur Portela, *op. cit.*, p. 37.

⁵³³ Artur Portela, *op. cit.*, p.36.

⁵³⁴ Cf. *ibidem*, p.36.

publicidade, das montras, as produções de um mundo em putrefacção; é preciso pôr a produção artística ao serviço do Estado e de uma ideia de cultura moral.»⁵³⁵. A arte evocada pelo nacional socialismo continuaria na esteira da « arte do século XIX, que sobreviveu, na sensibilidade da pequena-burguesia, ao impacto de um vanguardismo alemão extremamente rico, cosmopolita e elitista.»⁵³⁶.

Em Espanha, durante o período da guerra civil (1936-1939), a produção cultural estava presa à propaganda ao regime franquista⁵³⁷, ao passo que após a guerra e a intervenção norte-americana (1939-1951) é bem mais notória a monumentalidade das produções artísticas, principalmente no campo da arquitectura⁵³⁸. Assim, torna-se fácil compreender que os regimes autoritários europeus tendem em aproximar as manifestações artísticas do que é gigantesco e exteriorização de poder, da glorificação do Estado e da grandiosa história de um povo⁵³⁹.

Portugal, no que concerne à especificidade do regime salazarista, procurou ensaiar a sua própria estética. Enquanto a SPN — Secretariado de Propaganda Nacional — esteve sob a tutela de António Ferro, pode afirmar-se que houve a fabricação evidente de um protótipo do povo português, imagem essa que correspondia ao português humilde, honesto e de preferência acatador dos bons costumes. Nas palavras de Heloísa Paulo «a intenção é retratar a “alma portuguesa”, dando corpo a um ideal de “Lusitanismo”, que agrega desde o “aldeão”, “o campino” ao “colono” de África” ou ao “marinheiro dos Descobrimentos”»⁵⁴⁰. Daí que os eventos culturais organizados, nomeadamente espectáculos de folclore, cinema⁵⁴¹, teatro⁵⁴², exposições⁵⁴³ e até mesmo

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 39. «Em 1937, Hitler inaugura a Casa da Arte Alemã e faz um discurso explosivo: proíbe, expressamente, todos os pintores de utilizarem cores diferentes das que o olhar normal apreende na Natureza. O novo poder põe em confronto duas exposições. Na Casa da Arte Alemã, a da arte oficial. Perto, uma exposição da «arte degenerada». Centenas de pinturas, esculturas e desenhos de artistas «degenerados» são expostos com insultos riscados nas paredes. [...] Sublinhe-se que a Exposição de Arte Degenerada é vista por dois milhões de pessoas. Cinco vezes mais do que a Exposição da Arte Alemã. [...] em 1939, 4000 obras de arte «degeneradas» são queimadas no pátio do quartel central dos bombeiros de Berlim. Os artistas malditos são atingidos por várias espécies de sanções. [...] iam do Lehrverbot (proibição do direito de ensinar), ao Ausstellungsverbot (proibição do direito de expor), ao Malverbot (proibição do direito de pintar).», *ibidem*, pp. 41-42.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ O franquismo, entre 1936-1939, «produziu sobretudo uma arte propagandística, repartida entre as influências italiana e alemã.», *ibidem*, p. 45.

⁵³⁸ «Os acontecimentos e a sensibilidade franquista introduzem a estilização barroca, de sugestão borbónica, e a cor, de que são exemplos a sua torre actual e as suas agulhas.», *ibidem*, p. 48.

⁵³⁹ Cf. *ibidem*, p. 49.

⁵⁴⁰ Heloísa Paulo, 1994, «“Vida e Arte do Povo Português” Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo», in *Revista de História das Ideias*, nº 16: Do Estado Novo ao 25 de Abril, Coimbra, Inst. De História e Teoria das Ideias, Fac. de Letras, p.106.

⁵⁴¹ «No filme de Leitão de Barros, “Ala-Arriba”, de 1942, interpretado por pescadores da Póvoa de Varzim e arredores, tenta-se trazer para a tela o quotidiano dos pescadores, mostrando para os espectadores habituais do cinema, distantes da realidade popular, “a imagem de um Portugal

o bailado⁵⁴⁴ ou documentários⁵⁴⁵ coubessem dentro de uma produção cultural «“do”, e para “o”, “povo”»⁵⁴⁶. Artur Portela refere ainda que o salazarismo protelou não só «o anti-liberalismo, o autoritarismo, o estatismo, o nacionalismo, o corporativismo, o catolicismo, a democracia orgânica, o tríptico mitológico de Deus, Pátria e Família»⁵⁴⁷ (durante a denominada “fase António Ferro”⁵⁴⁸), como também o monumentalismo, o colossalismo presentes «na teoria dos heróis, no discurso do Império, no colonialismo artístico de espadas e de cruzes, de guerreiros e de missionários, na retórica dos símbolos, no bom povo coreografado para ser trabalho musculado e obediente, nas

*desconhecido, animado num cenário ignorado por gentes que nunca ninguém viu”. Este cenário, uma aldeia de pescadores, coaduna-se com a ideia da gente “simples”, “honesto”, “religioso” e “trabalhadora”, que de resto caracteriza a imagem oficial das aldeias portuguesas e vai de encontro à proposta do SPN e de António Ferro de ter o gosto pelas tradições, não as inserindo nos filmes “a martelo”», *ibidem*, p.121.*

⁵⁴² Luís de Oliveira Guimarães e Rui Correia Leite ganharam o Concurso de Peças em 1948 com a peça “A Feira Nova”. Tendo como pano de fundo uma feira, assiste-se ao desfilar dos diversos personagens-tipo das várias regiões de Portugal. Depois assiste-se também aos casamentos entre mulheres e homens do norte e do sul do país, deixando transparecer a noção de uma pátria unida e ordeira. Cf. *ibidem*, p.128.

⁵⁴³ A exposição do Museu de Arte Popular, que abre ao público a 15 de Julho de 1948, pretende ser um «paradigma para toda a sociedade, “uma escola de bom gosto” para os artistas, e onde ricos e pobres se encontram com a verdadeira noção do “ser português”» protagonizada pelo Estado Novo. *Ibidem*, p.118.

⁵⁴⁴ O Verde Gaio, «Inspirado no Ballet Russo, é a expressão oficial do bailado “popular”, longe, porém, “de todas as sugestões do folclore barato”, sendo antes proposto como o símbolo de “toda a paisagem portuguesa que se abre como um leque, como diria Giradoux, diante dos nossos olhos, com toda a frescura e musicalidade, orquestra de pássaros, de vozes humanas, de águas vivas, de ramos de árvores”», António Ferro, 1950, *Verde-Gaio*, citado em Heloisa Paulo, *op. cit.*, p.115. A autora acrescenta ainda que «as varinas, as camponesas minhotas, os pastores de Trás-os-Montes sobem “tipicamente” ao palco com uma coreografia elaborada e o acompanhamento da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional». Todavia, depois de ter tentado também os mitos nacionais como o sebastianismo, o Verde-Gaio, a partir da segunda metade dos anos quarenta e da saída de Francis Graça, «volta-se para a interpretação dos clássicos da dança, distanciando-se definitivamente do folclore e do apelo nacionalista da primeira hora», *ibidem*, pp.115-116.

⁵⁴⁵ A propósito da entrega do galo de ouro à aldeia mais portuguesa de Portugal, Monsanto, pode ouvir-se no documentário feito sobre o evento, o narrador afirmar «que o sino da Igreja dirá sempre que “houve no tempo de Salazar em nossa terra quem se interessa-se pelo povo das aldeias para exaltar a sua beleza patriarcal”», *Jornal Português*, nº5 citado em Heloisa Paulo, *op. cit.*, p.112. O SNI — Secretariado Nacional de Informação — divulgou, a respeito do mesmo evento, que «a imagem que fica é a do “povo humilde”, “amigo do trabalho”, “patriota, bairrista convicto, altivo por vezes, até ao exagero e perseverante na conservação dos velhos hábitos”», Secretariado Nacional de Informação, 1947, Monsanto citado em Heloisa Paulo, *op. cit.*, p.113.

⁵⁴⁶ Heloisa Paulo, *op. cit.*, p.106. «Os estudos acerca da “cultura popular”, do folclore, que são produzidos por intelectuais e especialistas, servem para compor o “rostro” oficial do “povo”, ganhando um carácter utilitário quando se trata de recuperar festas e costumes populares, reavivar ou mesmo “criar” tradições que se identificam com a visão que o Estado Novo procura perpetuar do quotidiano popular. [...] o regime procura, desta forma, aproximar-se do “povo”, mostrar-se conhecedor dos seus costumes e realidades...», *ibidem*.

⁵⁴⁷ Artur Portela, *op. cit.*, pp.132-133.

⁵⁴⁸ Para Artur Portela, António Ferro «representa um estilo: um futuro-fascismo imediatista, de intervenção psico-social, a mobilização das artes plásticas para a visualização do regime feito Estado», *ibidem*, p.129.

*alegorias da Família, na maneira de ver a Mulher-Mãe, na cidade burguesa, sólida, que cita, nas suas fachadas, História e Artesanato*⁵⁴⁹.

Todavia, e no que diz respeito ao campo teatral, é a partir de 1952 que se nota uma reformulação na imagem que se pretende fazer passar do povo português. Saindo de cenas as lavadeiras e o camponês humilde mas sério, dar-se-á agora lugar ao teatro clássico, ao teatro erudito⁵⁵⁰. Começa a ter-se algum cuidado com a escolha de um repertório. Além disso, o teatro começa a querer tornar-se independente dos empresários a quem interessava fundamentalmente o lucro, independentemente da qualidade das peças apresentadas. A década de 60 é o ponto de viragem na explosão de Teatros Independentes e de Grupos Teatrais Amadores que pretendiam assumidamente fugir ao controlo dos grandes empresários. Porém, a produção nacional é muito escassa. As correntes que emergiam dentro da escassa criação dramática portuguesa prendiam-se, neste momento, com o teatro épico⁵⁵¹ e o teatro do absurdo⁵⁵². Devido sobretudo à escassez de obras nacionais, tornava-se necessário importar textos estrangeiros.

É também durante a década de 60 que Portugal é abalado pela guerra colonial em África. A vida artística começa cada vez mais a fazer-se à margem do regime e, a maior parte dela, contra o regime o que leva inclusive a um corte na atribuição de

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ «A ideia de uma mensagem simples para um povo simples, como deixa transparecer a afirmação de António Ferro na inauguração do Teatro do Povo, vai sofrer uma remodelação a partir de 1952, que vai culminar com a sua própria extinção e substituição pelo Teatro Nacional Popular em 1956. Saem de cena na década de cinquenta as pastoras inocentes, os camponeses felizes com o trabalho, os cenários bucólicos, os adros de igrejas e as cozinhas da aldeia. O “novo” Teatro do Povo volta-se mais para o meio urbano e para o teatro como arte de expressão de uma cultura mais erudita. Não há mais a linguagem simples e aliciante em prol dos valores máximos do ideário do regime, mas a linguagem tecnicamente trabalhada e culta que fala ao público do “tréteau medieval” e da “Skene helénica”», Heloisa Paulo, *op. cit.*, p.130.

⁵⁵¹ «E assim revertemos ao teatro épico, cujo primeiro reflexo na dramaturgia portuguesa terá sido, em 1960, o citado *Render dos Heróis de Cardoso Pires* [...], outros autores o seguiram nessa via: além de santareno com *O Judeu*, Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), Luzia Maria Martins (n. em 1927) e Fernando Luso Soares (n. em 1924) escreveram uma série de dramas históricos narrativos [...]. Transportando para o palco personagens, episódios e mitos da história nacional – os amores de Pedro e Inês, os processos da Inquisição, as guerras liberais, as revoltas populares –, nenhuma destas peças tem a estulta pretensão, a que os românticos e neo-românticos cederam, de reconstituir um passado irreversível, mas sim submetê-lo a um «olhar novo» [...] o processo histórico em que aspiram a intervir é aquele em que o autor, actores e espectadores se acham comprometidos, mesmo que não tenham disso plena consciência.», Luiz Francisco Rebello, 2000, *Breve História do Teatro Português*, 5ª edição, Mem Martins, Publicações Europa-América, p.154.

⁵⁵² «Entre os autores que mais ortodoxamente seguiram esta última linha, avultam os nomes de Helder Prista Monteiro (1922-1994) [...]; e Miguel Barbosa (n.1925), com as suas sátiras corrosivas [...]. Estes dramaturgos, combinando o humor ilógico de Ionesco, o universo cerrado e a ambiguidade das personagens de Beckett, as situações e o diálogo elípticos de Pinter desmontam subtilmente os lugares-comuns, os comportamentos estereotipados, os valores oficiais da ordem estabelecida – que, numa perspectiva diversa, o teatro épico igualmente contestava.», *ibidem*, pp. 152-153.

subsídios por parte do governo⁵⁵³. Com os espectáculos cancelados e sem financiamento, os teatros independentes começam a fechar as portas. Até mesmo a Companhia de Amélia Rey Colaço, subsidiada pelo governo, começa a sofrer cortes no seu orçamento e vê os espectáculos cancelados. Esquecida pelos apoios que a sustentavam e banida pela nova geração que Abril fermentava já, outro remédio não teve que não o de sair de vez de cena⁵⁵⁴.

Em breve jeito de conclusão, podemos referir que efectivamente houve por parte de António Ferro e dos anos áureos do regime salazarista uma tentativa de colar a realidade portuguesa ao estereótipo de um povo rural, simples e ordeiro. Todavia, esta *estética* acabou por ser abalada por aqueles que, na penumbra, conspiravam contra o regime. Apesar do esforço, os anos do regime salazarista foram determinantes para que o povo continuasse sem formação e sensibilidade para as artes. Além de as novas tendências artísticas chegarem tardiamente ao país, o povo não conseguiria compreendê-las, nem tão pouco elas chegavam a ele. As produções artísticas sempre estiveram confinadas a uma elite muito reduzida.

Os países europeus já livres dos seus regimes autoritários e totalitários estavam abertos a novas experiências estéticas no palco, enquanto Portugal continuava preso à *estética* finissecular. Strindberg foi representado no D. Maria II sob moldes de uma *estética* naturalista. Porém, causaria muito menos impacto e seria muito menos inovador do que a mesma peça e a mesma *estética* da Suécia dos finais de oitocentos, onde a corrente naturalista se mostrou verdadeiramente revolucionária e audaz, contribuindo de forma decisiva para a evolução da *estética* teatral e do teatro em si.

⁵⁵³ A este propósito Alçada Baptista dirige-se ao seu ex-professor Marcello Caetano lembrando-lhe que é da responsabilidade do Estado criar condições para que a criação artística nacional se desenvolva: « ... eu gostaria que um Estado, que tomou sobre si a responsabilidade da existências das condições, quer imediatas, quer profundas, de sobrevivência de uma sociedade, tivesse consciência do papel que cabe à criação cultural e que, sendo, ética e empiricamente, a cultura policultura, ela só é possível em quadros de pluralismo cultural. Não vejo é uma intervenção do poder político no apoio às condições de criação cultural, sem imposição do seu conteúdo e sem dirigismo na criação, numa atitude respeitadora da criação e das instituições culturais espontâneas.» Ao que Marcello responde «...Eu também não acredito numa arte sistematicamente subsidiada. Os apoios oficiais criam naturalmente, nos artistas, uma situação de dependência que age, ainda que subtilmente, sobre a sua independência criadora. Por outro lado, e também naturalmente, o poder tem alguma dificuldade em apoiar e ajudar quem frontal e sistematicamente o ataca [...] Não quero deixar de lhe chamar a atenção para o facto de existirem certas formas de expressão de cultura nas quais é muito difícil determinar onde acaba a cultura e onde começa o panfleto, o ataque determinado às instituições, o detonador da perturbação social, que os governos não podem consentir [...] os governos são responsáveis pelas condições presentes de uma sociedade: os intelectuais contribuem decisivamente para a formulação das sociedades futuras; os governos têm a responsabilidade da realidade imediata e das condições concretas e possíveis de realizar o bem comum; os intelectuais fazem os seus juízos desligados de formas imediatas e concretas de acção». António Alçada Baptista, 1973, *Conversas com Marcello Caetano* citado em Artur Portela, *op. cit.*, pp.125-126.

⁵⁵⁴ Cf. Vitor Pavão dos Santos, *A Companhia Rey Colaço...*, p.8.

1.2. A acção da censura em Strindberg

O silêncio não pode esconder nada. As palavras podem. No outro dia li que as diferentes línguas surgiram, entre os povos primitivos, da necessidade que cada tribo tinha de esconder os seus segredos. As línguas são, portanto, códigos secretos e aquele que encontrar a chave compreende todas as línguas do mundo.

August Strindberg, *A Sonata dos Espectros*

A pesar de terem sido muitos os textos proibidos pela CECE, *A Menina Júlia*, levada à cena no D. Maria II, fez-se sem entraves de qualquer género. Resta-nos equacionar que motivos poderiam levar a Comissão de Censura a interferir nesta apresentação específica de Strindberg? A resposta poderíamos tê-la encontrado na relação tumultuosa e de crescente tensão entre homem vs. mulher, ou ainda no binómio amo vs. servo, onde se poderiam explorar a crítica camuflada contra um regime conservador e sustentador do status quo. Porém parecem as tensões terem sido habilmente contornadas e até exageradas, estimulando no público a gargalhada⁵⁵⁵.

A linguagem por vezes crua, raiando o calão, desta peça — que seria aliás factor de censura em *Credores*⁵⁵⁶, bem como a classificação do espectáculo por faixa etária — não foi objecto de rejeição por parte da CECE. Isto verificou-se porque o tradutor português optou por utilizar uma linguagem familiar, empregando sinónimos que não pudessem ferir susceptibilidades:

<i>Cena terceira</i>	Original sueco	Tradução de Boris Vian
Tradução de Redondo Junior		
«JOÃO Desgraçada, porquê? Depois de semelhante	«Jean Varför är ni det? Efter en sådan erövring! Tänk på	«JEAN Pourquoi le seriez-vous? Après une pareille

⁵⁵⁵ Cf. Carlos Porto, *Em busca...*, op. cit., p.35.

⁵⁵⁶ Como já anteriormente analisado, a CECE considerou que algumas referências ao corpo feminino e ao casamento deveriam ser cortadas da peça *Credores*. Cf. Anexo 21 – Cortes efectuados pela CECE (Comissão de Exames e Classificação dos Espectáculos) a *Credores*, levado à cena pelo TEP em 1962. Apoiando-nos nas palavras de Jorge de Sena podemos reconhecer, também em *Credores*, algumas das mais comuns acções da Censura: «também é perfeitamente certo que o mesmo Estado, não contente com ter passado a classificar os espectáculos segundo as idades mentais dos espectadores, mesmo assim continue a suprimir para os adultos certas cenas, certas frases, certas obras. Nem outra coisa seria de esperar, porque o Estado considera, muito justamente, o Teatro como a actividade suspeita que ele sempre foi e será.» Jorge de Sena, «Sobre Teatro quanto possível em Portugal» in op. cit., p.300.

conquista! Pense na Cristina, Kristin därine!

conquête! pensez à Christine,

que está ali dentro. Julga que ela também não tem sentimentos?

JÚLIA Há pouco, acreditava. Mas agora, não. Um criado é um criado.

JOÃO ... e uma prostituta é uma prostituta.»⁵⁵⁷

Trot ni inte att hon också har känslor!

Fröken Jag trodde det nyss, men jag trot de tinte mer! Nej, dräng är dräng...

Jean Och hora är hora!»⁵⁵⁸

là-dedans! Ne croyez-vous pas qu'elle ait aussi des sentiments?

JULIE Je le croyais, mais je ne le pense plus. Un valet est un valet.

JEAN Et une putain est une putain.»⁵⁵⁹

O termo «hora» enunciado pelo autor sueco é claramente pejorativo e ofensivo, inscrevendo-se no âmbito do calão. Na verdade, Redondo Junior acaba por utilizar um eufemismo — «prostituta». Nas traduções portuguesas posteriores da obra, verificamos que haverá mais liberdade para assumir o vocábulo «puta», sem que se levantem quaisquer pudores linguísticos.

A preocupação linguística de Redondo Junior, que é visível em todo o texto, pode ser fruto de dois fenómenos: o tradutor manipula o texto para contornar uma possível censura — devido ao clima de tensão e de pressão causados pelo regime, o tradutor pode ter-se antecipado a eventuais reparos e ter concebido um texto ao qual nada pudesse ser apontado —; ou o tradutor trabalha o texto de acordo com a tradução intermediária de que se serve — a língua sueca é bastante mais parcimoniosa e tendencialmente mais directa do que as línguas românicas. Assim, acreditamos que, pela própria natureza das línguas, a tradução portuguesa se aproxime mais do seu texto intermediário do que do texto de partida.

A recepção das peças de Strindberg durante o Estado Novo — *A Menina Júlia* e *Credores* — faz-nos concluir que se pretendeu fixar os espectáculos teatrais a modelos ultrapassados. A representação dramática de um teatro Naturalista torna-se obsoleta e é alvo de crítica, quando dentro de um panorama teatral europeu vemos eclodir correntes de vanguarda, das quais Brecht é exemplo.

⁵⁵⁷ Julie (1960), pp.29-30.

⁵⁵⁸ Julie (1963), p. 91.

⁵⁵⁹ Julie (1957), p.48.

Apesar de Oliveira Barata, na sua *História do Teatro em Portugal*, explicar que foi durante o período marcelista, entre 1969 e 1974, que se viveram os anos mais castradores no campo da criação teatral portuguesa⁵⁶⁰, *A Dança da morte* e *As Babuchas de Abu Kassem* não mereceram qualquer reparo por parte da Comissão de Censura. Aliás, lembremos que *As Babuchas...* foram apresentadas em Portugal visando especialmente o público infantil.

Dentro da dramaturgia estrangeira, proibida pela Comissão de Censura, increveram-se os nomes de Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre e Peter Weiss⁵⁶¹. A Strindberg apenas couberam cortes pontuais numa peça que, na nossa opinião, teria pecado não pelo conteúdo mas pela companhia que a levava à cena — o TEP, que vinha já dando mostras de sucessivamente apresentar propostas de autores estrangeiros malditos em Portugal.

⁵⁶⁰ José Oliveira Barata explica que, durante o regime marcelista, foram «violentados os mais elementares direitos da pessoa humana, continuava-se a perseguição na obra escrita. Proibia-se a sua publicação, ou, uma vez publicada, ordenava-se a sua retirada do mercado.» in José Oliveira Barata, 1996, *História do Teatro em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.352-53.

⁵⁶¹ Havendo ainda lugar para a «proibição de substancial parte da produção de Jean Anouilh; proibição de muitos outros autores ou das suas peças mais representadas. Neste caso, encontram-se nomes como Arrabal, Dürrenmatt, Max Frisch, Ionesco, Alfred Jarry, Pablo Neruda, Sean O'Casey, Piscator, Alfonso Sastre, Boris Vian, entre muitos outros; «perigosos» para os censores portugueses foram também alguns passos de Gil Vicente, Maquiavel (*A Mandrágora*), Shakespeare (*Júlio César*) Sófocles, ou ainda autores de boulevard, como Sauvajon ou Salacrou; outros havia que nem chegavam às mesas dos censores, por se adivinhar qual o seu veredicto. Eis alguns nomes: Toller, Gatti, John Arden, Hochhut, Kipphardt.» in *ibidem*, pp.352-53.

2. A recepção de *Fröken Julie* após a Revolução de Abril

Por extraordinário que pareça, nenhuma evolução é possível, sem que uma visão crítica se desenvolva para distinguir entre o que importa conservar e o que importa destruir ou abandonar.

Jorge de Sena, *Do Teatro em Portugal*

Após a Revolução de 25 de Abril, a peça de Strindberg *A Menina Júlia* sobe ao palco pelo menos dez vezes, entre grupos de teatro profissional e amador⁵⁶². Estamos perante uma viragem política decisiva para a mudança do panorama cultural português e entramos, desta forma, no segundo momento da recepção do autor sueco em Portugal.

A representação sucessiva das suas peças a partir da década de oitenta⁵⁶³ levamos a concluir que Strindberg se desprende de uma dramaturgia realista finissecular oitocentista ultrapassada, para representar o que de mais grandioso se fez dentro de uma literatura desconhecida para o povo português. Assim, surge como um modelo de vanguarda⁵⁶⁴. Contudo, e como refere Michael Hays, «*il n'y a pas, au théâtre, un texte ou*

⁵⁶² Na segunda parte deste capítulo serão apresentadas algumas das representações que foram sendo feitas de *Fröken Julie*. Porque se torna especialmente difícil acompanhar o trabalho dos grupos de teatro amador, devido sobretudo à falta de divulgação ao grande público, quer dos espectáculos montados, quer da sua própria existência, lamentamos não ter incluído todas as representações realizadas por estes, até à data, nomeadamente a encenação levada a cabo pelo Cale Teatro Amador (hoje Cale Estúdio Teatro – Alverca), fundado em 1986. Apesar das sucessivas tentativas de contacto com o grupo, nunca houve a possibilidade de obter a informação necessária, relativamente ao espectáculo. Desta feita, a sua inclusão no presente estudo tornou-se inviável.

⁵⁶³ Segundo a tabela apresentada no Anexo 3 – **Representações de Strindberg em Portugal**, é possível verificar que, antes da Revolução, Strindberg havia subido ao palco nove vezes. Após a Revolução de 25 de Abril, contamos com mais de vinte representações das suas peças, sendo *A Menina Júlia* a peça do autor mais vezes posta em cena.

⁵⁶⁴ Escreve Michael Hays sobre o termo: «*Avant-garde est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel. Au lieu de partir d'une définition a priori, nous supposerons que l'avant-garde est cette forme artistique qui se place elle-même, à tort ou à raison, au-delà de la pratique artistique courante, est en lutte pour se faire accepter, se trouve toujours plus ou moins récupérée par la mode et perd alors son originalité et sa raison d'être.*», Michael Hays, 2000, «Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie», Patrice Pavis, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, p.193. Jorge de Sena, por seu turno, reconhece ao Teatro de Vanguarda três missões em relação ao público a que serve: «*O Teatro de Vanguarda pode dedicar-se a apresentar ao público peças de grande categoria que, por razões da mais diversa ordem [...], não seriam de outro modo apresentadas a esse [sic] público amador de teatro. [...] Outra será, se perdoam, levar teatro simples e acessível, expressamente escrito ou adaptado, a todas [sic] as cidades onde as grandes companhias teatrais não chegam, contribuindo assim para uma difusão do gosto pelo teatro e uma educação do público. A terceira — que é a que, em sentido menos lato, se designa habitualmente por «vanguardismo» — é uma missão experimental, isto é oferecer a dramaturgos, directores, actores,*

une dramaturgie qui soient naturellement d'avant garde»⁵⁶⁵. O conceito de teatro de vanguarda surge como resultado de uma prática social e artística complexa, caracterizada por um estilo único, dentro de uma tradição e de um contexto ideológico específico. É o próprio aparelho teatral, a produção e a crítica que acabam por delinear os contornos mais ou menos vanguardistas do espectáculo⁵⁶⁶. Quando as peças de Strindberg são alvo de uma nova análise semiológica e há a presença do *experimentalismo*, evocado por Jorge de Sena⁵⁶⁷, estamos perante uma concepção vanguardista daquela peça. A destacar, por exemplo, o trabalho realizado pelo Teatro da Cornucópia aquando do Ciclo Strindberg e das novas leituras propostas para *A Menina Júlia* por parte das companhias de teatro independentes que surgem na década de oitenta. No caso particular destas companhias emergentes, iremos ainda verificar que fazem de *A Menina Júlia* o seu objecto de escolha pelo facto de esta representar não só uma jóia da literatura e do teatro suecos, como também uma obra-prima do autor em estudo. A estes fundamentos converge ainda o baixo custo de montagem que a peça implica.

Ao longo deste capítulo, são três os pontos que considerámos fundamentais e sobre os quais pretendemos dar uma visão mais ou menos aprofundada: em primeiro lugar, afigura-se-nos relevante tecer algumas considerações sobre as principais mudanças que ocorreram dentro do panorama teatral português, após a queda do regime marcelista, e abordar o fenómeno do repentino surgimento de várias companhias de teatro independente, que levaram *A Menina Júlia* à boca de cena. Em seguida, será feita uma apresentação do trabalho realizado por essas companhias, em torno da peça aqui em análise, bem como a reacção da crítica. Finalmente, debruçar-nos-emos sobre a tradução dos textos, os tradutores e as estratégias utilizadas, através da comparação de excertos das traduções efectuadas por Fernando Midões, Helena Domingos, Osório Mateus, Rui Sena e Rita Lello.

cenógrafos, etc., possibilidades de experimentarem, nas tábuas do palco, as suas ideias sobre o que o teatro deve ser, e na opinião deles, não estará sendo.», Jorge de Sena, 1989, *op. cit.*, p.387.

⁵⁶⁵ Michael Hays, *op. cit.*, p.196.

⁵⁶⁶ Cf. *ibidem*, p. 196.

⁵⁶⁷ Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 387.

O Estado do Teatro português

A consequência mais imediata da Revolução de Abril foi talvez a abolição da actividade censória⁵⁶⁸ aos espectáculos teatrais e à produção artística em geral. Para além desta, criou-se igualmente um ambiente propício ao estímulo dos devidos órgãos para o reconhecimento da arte teatral enquanto serviço público e à descentralização desta arte dos palcos lisboetas, permitindo a criação de novas companhias teatrais em outras localidades do país. Maria Helena Serôdio sublinha que estes resultados directos da queda do Regime constituem ainda os principais estímulos para a estabilização das companhias existentes antes de 1974 e para a definição da ideia de «teatro independente»⁵⁶⁹.

A abolição da actividade censória fez-se logo notar através do decreto-lei n.º 194/74, de 14 de Maio, que dava conta da extinção das comissões de exame e classificação de espectáculos, de recurso e de literatura e de espectáculos para menores instituídas através de um diploma de 1971⁵⁷⁰.

No mesmo ano, foi ainda submetido à Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos do Ministério da Comunicação Social um documento que almejava a classificação do teatro como serviço público⁵⁷¹. Ao pretender reconhecer-se o teatro como um serviço público e visando garantir a estabilidade das companhias e da produção teatrais, muitos foram os que lutaram pela nacionalização de alguns dos teatros privados mais importantes de Lisboa, Cascais, Porto e Coimbra. A apoiar esta medida, destacaram-se os nomes de Morais e Castro, Carlos Porto e Luís Francisco Rebello que ao entender «o teatro, como factor de consciencialização das massas trabalhadoras com vista ao seu esclarecimento político e promoção sócio-cultural» deveria ser «imediatamente declarado um serviço público de interesse nacional, com

⁵⁶⁸ «[...] a actividade teatral viu abrirem-se-lhe novas perspectivas quando, em 26 de Abril de 1974, o Programa do Movimento das Forças Armadas anunciou, entre as medidas imediatas, a abolição da censura e, a curto prazo, a promulgação de uma nova Lei do Teatro.», Luís Francisco Rebello, 1977, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, p.41.

⁵⁶⁹ Cf. Maria Helena Serôdio, 1994, «O teatro em Portugal hoje: breve caracterização», *Vértice* 59/ Março-Abril, p.60.

⁵⁷⁰ Cf. Luís Francisco Rebello, *op. cit.*, p.41.

⁵⁷¹ Esclarece Luís Francisco Rebello a este propósito: «O primeiro [documento] emanou de uma comissão executiva nomeada pelos trabalhadores do espectáculo que ocuparam o ex-Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais e destituíram os seus corpos gerentes, e nele se considerava já a actividade teatral como sendo «de utilidade pública», Luís Francisco Rebello, *op. cit.*, p.44.

*todas as consequências inerentes.»*⁵⁷². Os mesmos homens defendiam ainda a criação de um Instituto Português de Teatro que garantisse a promoção e a coordenação da actividade teatral como serviço público, que nacionalizasse o Teatro, que garantisse o fim dos empresários privados, nomeando administradores do Estado em cada teatro. A este Instituto competiria ainda a *«avaliação dos custos de produção anual e das receitas e a reestruturação das companhias existentes, assegurando a continuidade do seu funcionamento, dada a necessidade da sua actividade abranger os diversos sectores e géneros da criação teatral, sem prejuízo da liberdade que lhe é essencial.»*⁵⁷³. Todavia, a questão da nacionalização do teatro não foi de todo consensual, uma vez que o medo do restabelecimento da censura, impondo mecanismos à liberdade de criação, era ainda muito recente.

Com o Movimento das Forças Armadas, Portugal vai assistir a um repentino surgimento de companhias teatrais, na senda dos grupos independentes, um pouco por todo o país, lançando novos alicerces de trabalho. É desta forma que a descentralização do teatro começa efectivamente a ganhar contornos e a tornar-se uma realidade⁵⁷⁴. É criado o primeiro Centro Cultural fora de Lisboa — o Centro Cultural de Évora — em 1974, pela mão de Mário Barradas —, a criam-se muitas outras companhias também fora de Lisboa. São os casos do Teatro de Animação de Setúbal/TAS, em 1975, através de Carlos César; do Teatro Estúdio de Arte Realista/TEAR, em Viana do Castelo, em 1977, por Castro Guedes; no mesmo ano Zé Rui funda em Tondela a companhia Trigo Limpo/ACERT; em 1979, Luís Aguilar e Isabel Pereira criam o Teatro Laboratório de Faro; José de Oliveira Barata funda em Coimbra, em 1981, os Bonifrates; Carlos Fragateiro é o responsável pelo surgimento do Teatro Experimental de Leiria/TELA em

⁵⁷² *Ibidem*, pp.54-55.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ *«Tememos não ter deixado bastante claro que um dos aspectos mais importantes do teatro português pós-25 de Abril foi o da descentralização. A proclamada macrocefalia que há dezenas de anos, pelo menos, atingira a sociedade portuguesa não podia deixar de se reflectir no quase absoluto vazio teatral que definia o País. Não significa isto que fosse satisfatória, em termos quantitativos e qualitativos, a prática teatral de que Lisboa era palco. Só que essa insuficiência era riqueza comparada com o referido vazio. A ausência de teatro profissional na província não podia ser substituída pela prática dos grupos de amadores nem pelas digressões dos grupos e companhias profissionais de Lisboa ou do Porto. Desde as suas primeiras reuniões a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, como escrevemos, preocupou-se com esse problema e com o estudo das condições que permitissem superá-lo através da ocupação do País em termos teatrais. Se essa política não chegou a ser concretizada, as sementes que foram lançadas vieram a frutificar no aparecimento de um conjunto de grupos que constitui ainda hoje, e talvez cada vez mais, uma rede de unidades de produção de um valor incalculável. Isto não significa esquecer às incorrecções, os desvios, as falsificações, as debilidades que marcaram algumas propostas do teatro descentralizado cujas dificuldades ultrapassam as dos grupos dos grandes centros, já que exigem dos componentes dos grupos o espírito de sacrifício necessário para se instalarem longe desses centros.»*, Carlos Porto, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 69.

1981; em 1985, Fernando Mora Ramos, nas Caldas da Rainha, leva adiante o projecto para a criação do Teatro da Rainha⁵⁷⁵.

O 25 de Abril veio abrir as portas a um teatro político, na esteira de Brecht. Assim, tal como acontecera na década de sessenta, os grupos de teatro independentes voltaram a explodir, cada vez mais na linha da contestação política como resultado dos longos anos de repressão e falta de liberdade. No cartaz de espectáculos que se seguiram ao 25 de Abril⁵⁷⁶, «os criadores teatrais procuravam produzir um teatro livre e, ao mesmo tempo, levantar espectáculos que servissem o processo político que se iniciara e que era, com as contingências e obstáculos que o condicionaram, um processo revolucionário»⁵⁷⁷, montando espectáculos que até então representavam uma quimera para os artistas de palco.

A formação, reestruturação e o desaparecimento de grupos e companhias teatrais tornaram-se uma realidade durante os primeiros anos após a Revolução. Lutou-se intensivamente pela atribuição de um estatuto aos trabalhadores e a actividade sindical mostrava-se cada vez mais sólida e activa. O número de companhias teatrais tornou-se de tal forma significativo que em Fevereiro de 1976 foi criada a Associação de Grupos Independentes de Teatro (AGIT).

Os grupos de teatro emergentes não eram somente formados por profissionais. O teatro amador revelou-se bastante eficaz e importante na substituição do teatro profissional em vários pontos do país, nomeadamente nas zonas cultural e economicamente mais desfavorecidas. Os espectáculos realizados por estes grupos eram habitualmente realizados em associações, clubes desportivos e em empresas⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ Cf. Maria Helena Serôdio, *op. cit.*, p.61.

⁵⁷⁶ Cf. Carlos Porto, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, p.33: «Para o demonstrar, bastará citar, entre outros, Terror e Miséria no III Reich (*Teatro da Cornucópia, Incrível Almadense, 13-7-1974*); Era Uma Vez ..., de Alfredo Nery Paiva (*Comuna, 20-3-1975*); As Espingardas da Mãe Carrar, de Brecht (*Casa da Comédia, 15-1-1975*); A Investigação, de Xavier Pommeret (*Grupo 4, Teatro da Trindade, 3-4-1975*); Cerimonial para um combate, de Claude Prin (*TEC, Teatro São Luiz, 18-1-1975*); A Seiva Contra Catarina na Luta do Povo, de Luis Humberto (*Seiva Trupe, Centro Cristão da Mocidade, 23-12-1974*); Noite de Guerra no Museu do Prado, de Rafael Alberti (*Bonecreiros, SNBA, 12-8-1974*). Também a companhia da RTP que trabalhava no Teatro Maria de Matos apresentou Português, Escritor, 45 anos, de Bernardo Santareno (24-9-1974).», *ibidem*.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 35. Tentava-se, nos primeiros anos da queda do regime, «balizar de forma nitida os projectos estético-ideológicos da prática teatral, de tal maneira textos e leituras cénicas surgiam amalgamados numa mesma visão, por vezes excessivamente maniqueista, do mundo e sobretudo da nossa realidade. [...] Com efeito, os grupos independentes assumiriam, pouco a pouco, o seu mais correcto posicionamento no xadrez da criação teatral, recuperando os projectos que eram mais especificamente os seus.», *ibidem*.

⁵⁷⁸ Cf. *ibidem* «Existem os grupos ligados a associações, a clubes desportivos; há os que se constituem como associações culturais; há os que estão ligados a empresas, caso do Grupo de Teatro do Banco Borges & Irmão, de Lisboa, que apresentou O Fim de António Patrício, trabalho de um encenador profissional, José Gil (1983), que constituiu também um bom trabalho ao nível da interpretação. É raro

O teatro universitário era também formado por amadores, ainda que se dirigisse a um público distinto e tivesse outros objetivos. Este teatro volta novamente a encher as salas universitárias de Lisboa, Porto e Coimbra. *A Menina Júlia* sobe ao palco em 1980 pelas mãos de um grupo universitário que a montou no Teatro da Cantina Velha, onde Luís Miguel Cintra e outros se estrearam e foram bem acolhidos pela crítica. O ressurgimento do teatro universitário, nos finais da década de 70 e sobretudo inícios da década de 80, soube adquirir relevo tal que em Coimbra se realizou a Bienal Semana Internacional de Teatro Universitário⁵⁷⁹.

Outro dos acontecimentos culturais frequentes, que resultaram do 25 de Abril, foi precisamente os encontros de várias companhias nacionais e estrangeiras, de encenadores e de públicos, permitidos graças aos festivais de teatro. Assim, as trocas entre as experiências e os trabalhos realizados na área da dramaturgia e da encenação começam a ser habitualmente feitos em terreno nacional. Estes eventos tornam-se indispensáveis para o desenvolvimento da arte teatral portuguesa e, como Carlos Porto realça, souberam conquistar «*uma forte presença no nosso xadrez teatral*»⁵⁸⁰. Destacamos os dois maiores Festivais de Teatro a nível nacional — o Fitei e a Situ.

O Fitei — Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica — foi uma iniciativa do TEP e do grupo teatral Seiva Trupe e teve início em 1978, no Porto. A Situ — Semana Internacional de Teatro Universitário — foi organizada pelo TEUC em Coimbra, realizando-se de dois em dois anos. Além de contribuir ampla e notoriamente para o desenvolvimento do teatro universitário, esta Semana Internacional de Teatro foi a responsável pela criação da primeira revista portuguesa especializada dentro da área do Teatro, *Teatruniversitário*, também da responsabilidade de TEUC.

mas pode acontecer, entre amadores, surgir um espectáculo bizarro como foi o caso de Heterofonia, com texto e encenação de Alberto Pimenta, com o GITT (1979). Aliás foi com o GITT que Rogério de Carvalho fez um outro Tchekhov inesquecível: As Três Irmãs (1979).», ibidem, p.130.

⁵⁷⁹ Cf. *ibidem* «Depois da euforia teatral que atravessou as nossas três universidades nos anos 60, quando também o palco universitário se transformou numa trincheira de combate anti-fascista, seguiu-se um largo período em que outras trincheiras se ergueram e por isso a do teatro se foi quase completamente esvaziando. Mas também pela recusada ditadura a uma prática teatral que só livre podia ser, e por isso era incómoda, recusa que se traduziu na expulsão de encenadores estrangeiros, na proibição de espectáculos, etc. Essa situação disfórica só em anos recentes seria mais decisivamente contrariada pelo reaparecimento de grupos em letargia e pelo surgimento de novos grupos. A esse ressurgimento do teatro universitário não foi alheio a realização em Coimbra da Bienal Semana Internacional de teatro Universitário, a que nos referimos.», *ibidem*, p.132.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p.135.

De facto, estes festivais vieram retirar Portugal do isolamento cultural em que se encontrava, permitindo ter directamente acesso ao que se estava produzindo no estrangeiro⁵⁸¹.

Dos grandes acontecimentos que contribuíram decididamente para a glorificação do teatro enquanto arte teremos ainda que assinalar a comemoração anual do Dia Mundial do Teatro⁵⁸², que só pudera ser celebrado em Portugal entre 1963 e 1965, numa sala exígua da Casa da Imprensa, tendo sido abolida a sua comemoração a partir de 1966. Após o 25 de Abril, o Dia Mundial do Teatro passou a ser celebrado com a realização de espectáculos teatrais gratuitos e mensagens revolucionárias dos trabalhadores de teatro⁵⁸³, eventos que conseguiam atrair uma maior diversidade de público.

Importa, neste momento, referir-nos aos textos que eram escolhidos pelos novos grupos e companhias teatrais para integrar o seu repertório. Mencionámos já que o primeiro impulso dos encenadores portugueses foi pôr em cena todos aqueles autores nacionais⁵⁸⁴ e estrangeiros que haviam sido proibidos pelo regime anterior, seguindo uma linha brechtiana. Porém, passado o fervor dos primeiros anos da revolução, os nomes que voltaram a preencher os repertórios da maioria dos teatros portugueses foram Gil Vicente e José da Silva, o Judeu, seguidos de Almeida Garrett. Voltamos a exhibir os espectáculos dos clássicos portugueses, não havendo lugar para pôr em cena os textos dos autores portugueses contemporâneos.

⁵⁸¹ «Se aqui vivíamos «orgulhosamente sós», não podia o teatro escapar a esse isolamento, de que a censura servia de fronteira. Por isso raramente tínhamos acesso a manifestações teatrais estrangeiras. Também nisso o panorama se alterou, e substancialmente, mesmo que se possa pôr em causa os critérios de escolha dos espectáculos falados noutras línguas que aqui têm passado. [...] Não referiremos os grupos trazidos através da SITU ou do FITEI pois só em relação a este último teríamos de alinhar dezenas de nomes. Lembraremos apenas que, entre essas dezenas, se contaram nomes como o *Tábana* e o *Teatro de Câmara de Madrid*; o *Teatro Carrusel de Cádiz*; o *Teatro Estúdio de Cuba*; *El Galpón, do Uruguai/México, etc., etc.* [...] ainda podemos citar o *Teatro Estúdio de Varsóvia*, *Living Theatre*, *Teatro Musical de Ulis*, *teatro da União Soviética e França.* », *ibidem*, pp.136-138.

⁵⁸² O Centro Finlandês propôs, em 1959, que o dia 27 de Março se dedicasse à comemoração, em todos os países, «da mais antiga e universal da mais antiga e universal de todas as formas de expressão artística, exaltando assim o Teatro como instrumento por excelência de Cultura e de Paz, como veículo inigualável para os homens se conhecerem melhor a si próprios e ao mundo em que o seu destino se cumpre, e para melhor se entenderem e comunicarem entre si. Assim, e a partir de 1962 o Dia Mundial do Teatro foi assinalado, em Portugal como nos outros países ...», Luís Francisco Rebello, *op. cit.*, p.82.

⁵⁸³ Cf. *ibidem*, p. 83.

⁵⁸⁴ «É certo que, após a Revolução, puderam finalmente representar-se obras até então proibidas como *A Traição do Padre Maninho* e *O Judeu de Santarém* Felizmente Há Luar de *Sitau Monteiro*, *Legenda do Cidadão Miguel Lino de Miguel Franco*, *O Encoberto* e *a Pécora de Natália Correia*, *O Indesejado de Jorge de Sena*», *ibidem*, p.159.

Como se consegue explicar este fenómeno? Vários estudiosos do teatro, como Carlos Porto, Luís Francisco Rebello, Jorge de Sena e Maria Helena Seródio, são unânimes em concordar que, após a queda do Regime, a maior parte dos textos existentes não se coadunam com a realidade que se vive a partir dos anos oitenta e noventa. Há um desfasamento entre a escrita e a experiência vivida, tornando-os ultrapassados. Este facto, tem, por seu turno, um efeito adverso: não sendo representados, não existe um estímulo para uma nova criação. O distanciamento entre o dramaturgo português e o palco torna-se cada vez maior, destinando as suas obras à publicação para teatro lido. Carlos Porto, apesar de apontar o efectivo fosso entre a realidade vivida e a vontade dos teatros em criar algo inovador, não deixa também de manifestar o seu descontentamento em ver a obra de dramaturgos importantes, dentro da criação artística portuguesa, votada e condenada ao esquecimento⁵⁸⁵, Luís Francisco Rebello também crê que o desfasamento evocado não constitua verdadeiramente uma razão plausível, já que «*se a maior parte das obras que se escreveram sobre o fascismo perdeu, hoje, muito da sua força polémica — porque visavam um alvo entretanto derrubado (o que aliás nada tem que ver com o seu valor literário nem com o seu significado histórico, exemplar em muitos casos) — nada justifica, a priori, que o ímpeto criativo se tenha desvanecido. Direi até que pelo contrário: não só a ausência de limitações, mas sobretudo a possibilidade de um contacto mais directo, mais aberto, com novas e vastas camadas populacionais deveriam estimular esse ímpeto, fecundá-lo,*

⁵⁸⁵ «*Se está longe de ser brilhante o panorama dos autores portugueses representados nesta década, é ainda mais lamentável o dos textos que continuam inéditos em palco. O mais lamentável de todos os casos, porém, é o que se refere à peça que Bernardo Santareno deixou inédita e que ainda nem sequer foi publicada. O que se passa com O Punho, cujo tema é a Reforma Agrária, e paradigmático da situação do dramaturgo português. Citaremos ainda, sem pretendermos esgotar a lista: Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente e A Pécora, de Natália Correia; Grito no Outono, As Quatro Estações e O Andarilho das Sete Partidas, de Romeu Correia; Os Faustos, A Caixa, Folguedo do Rei Coxo, O Colete de Xadrez, de Prista Monteiro, um autor sem palco; As Cadeiras Celestes, O Rosto Levantado, A Paixão segundo João Mateus, de Norberto Ávila, dramaturgo mais representado no estrangeiro do que em Portugal; O Mágico e A Última Vontade, entre outras, de Vicente Sanches; Quer o Crime Bem ou Mal Passado?, Como os Ratos Destruíram Nova Iorque, de Miguel Barbosa; e as peças de Manuel Grangeio Crespo.*

*Jaime Gralheiro não viu representadas em palco profissional: Arraia-Miúda; O Homem da Bicicleta, dramatização do romance de Manuel Tiago Até Amanhã, Camaradas; Vieram para Morrer, nem Virgílio Marimbo: A Sagrada Família; José Gomes Ferreira, a maior parte dos Cinco Caprichos Teatrais; Franco de Sousa: A Achada Grande do Tarrafal; Joaquim Pacheco Neves: A Lenda de Berengária e O Conde-Duque de Olivares; António de Macedo: A Pomba; António Júlio Valarinho: A Grande Marcha, A Terra, Noite Branca, O Artilheiro. Ainda por estrear em palco profissional o duplamente premiado Um Jeep em Segunda Mão, de Fernando Dacosta. De António Cabral: O Herói, A Linha e o Nó, etc. Pedro Bandeira Freire: O Embaixador sem Medo e As Lágrimas e os Tubarões Assinalados. António Pires Cabral: O Consultório, O Poço, O Saco das Nozes, etc. Carlos Correia, sem palco profissional: Os Saltimbancos e A La Minuta; António Aragão: Desastre Nu; Miguel Franco: Capitão de Navios; Fiama Hasse Pais Brandão: Quem Move as Árvores. De Luiz Francisco Rebello, registámos Teatro de Intervenção (5 peças e 1 prólogo), em parte inédito; de Carlos Coutinho, entre outras, A Última Semana antes da Festa; de F. Luso Soares, António Vieira.», Carlos Porto, *op. cit.*, pp. 145-146.*

levar à descoberta de uma nova linguagem teatral, de novas estruturas cénicas. Assim aconteceu na União Soviética depois de 1917, assim aconteceu em Cuba depois de 1961. Assim não aconteceu em Portugal depois de 25 de Abril de 1974.»⁵⁸⁶.

A década de 80 soube revelar-se também bastante cruel para as gentes do teatro. Carlos Porto refere mesmo que o fim da censura estatal não foi sinónimo do término de outros condicionalismos igualmente nefastos. O poder económico do qual depende inevitavelmente o teatro tornou-se «no seu conjunto uma forma, mais directa ou mais insidiosa, de censura»⁵⁸⁷. Não havendo apoios governamentais ou outra forma de mecenato, alguns projectos tiveram que ser adiados e, à laia do que já se passava em França, Alemanha e Espanha, começou a ser explorado o conceito de café-teatro⁵⁸⁸. Na verdade, muitos grupos teatrais começaram a desaparecer devido também a um alheamento evidente por parte do público e ao cansaço artístico. Destacam-se os casos específicos do «Teatro do Nosso Tempo (Jacinto Ramos), do Grupo Proposta (Fernando Gusmão e Augusto Sobral), da Cooperativa de Teatro Popular (José Viana), da Oficina de Teatro e Comunicação (Águeda Sena e José Caldas), do Adóque (Francisco Nicholson), dos Cómicos (Ricardo Pais), do Grilo do Pinóquio (João Perry), do Teatro do Mundo (Manuela de Freitas e José Mário Branco), do TEAR (Castro Guedes), dos Comediantes (Moncho Rodrigues), do Contraregra (Antonino Solmer e Eduarda Dionísio), do Teatro do Actor (Mário Jacques), das Produções

⁵⁸⁶ Luís Francisco Rebello, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁵⁸⁷ Carlos Porto, *op. cit.*, p. 37. «Um facto a considerar neste quadro é o da posse dos espaços cénicos que se distribuíam entre salas convencionais, na sua maioria em poder de Vasco Morgado e de outros empresários (Monumental, Villaret, Variedades, Capitólio, Laura Alves, Sá da Bandeira, Maria Vitória, ABC), e espaços improvisados, na sua maioria sem condições mínimas para a prática teatral.», *ibidem*, pp. 37-38.

⁵⁸⁸ «A crise económica, decorrente dessa política de recuperação dos poderes económicos, foi-se agravando com consequências imediatas nas áreas das práticas culturais e artísticas, sempre as primeiras a serem atingidas num sistema como este.

Os reflexos nefastos da ausência de uma política teatral, a que a publicação oficial de despachos e decretos-leis serve apenas de máscara que oculta o vazio, tornam-se cada vez mais evidentes, e os grupos independentes são vítimas privilegiadas dessas indefinições pela ausência da vontade política em alterar este estado de coisas, pela falta de coragem em assumir posições claras lúcidas, adequadas a novas situações. As normas respeitantes a atribuição de subsídios tornaram-se aleatórias e os grupos não dispõem de condições para poderem planificar o seu trabalho com um mínimo de segurança. Esta situação foi uma das motivações, talvez a principal, do aparecimento nos últimos anos daquilo a que poderemos já designar como um movimento: o café-teatro, género explorado há muitos anos em França, Alemanha e Espanha, além de outros países, mas que em Portugal não teria sido possível durante o fascismo, e, depois dele, parecia não atrair os eventuais interessados. Se a razão economicista apontada parece uma causa concreta, outras terá havido: a vontade de autonomia, sob o ponto de vista criativo, por parte de actores que deixaram de aceitar a autoridade, que consideravam excessiva, do encenador e mesmo do dramaturgo; a libertação de uma certa rotina em relação a espaços e horários; e, sobretudo, a vontade, por parte desses actores, de experimentarem outras áreas da criatividade, normalmente desaproveitadas, como o canto e a dança.», *ibidem*, pp. 87-88.

*Teatrais (Osório Mateus), assim como do Teatro da Politécnica (Mário Feliciano).»*⁵⁸⁹. A descentralização que, graças a um apoio autárquico, prometia continuar a desenvolver-se amplamente ressentiu-se dos mesmos males e, a partir de meados da década de oitenta, vamos assistir a uma regressão significativa de companhias graças à concentração de subsídios e às condições deficientes de trabalho a que estão muitas delas sujeitas⁵⁹⁰.

Contudo, já nos anos noventa foram criadas algumas estruturas, que embora não estejam directamente relacionadas com os palcos e os projectores de luzes, caminham de braços dados com eles e mostram-se eficazes no despertar do interesse pela prática teatral nas camadas mais jovens, cultivando, por um lado, o gosto teatral do público português e aumentando, por outro, a sua frequência nas salas de espectáculo. Maria Helena Serôdio⁵⁹¹ destaca a criação da disciplina de Expressão Dramática e dos Clubes de Teatro, no terceiro ciclo do ensino secundário, que conhecem hoje uma adesão significativa em várias escolas do país e que estão, cada vez mais, ao cargo de professores profissionalizados nesta área. A nível universitário, refere a criação de cursos no âmbito dos estudos teatrais, nomeadamente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Universidade de Évora, que contribuem indubitavelmente para o enriquecimento da actividade teatral.

A autora mostra-se também mais optimista no que diz respeito à inserção de autores nacionais contemporâneos no reportório das companhias teatrais, já na fronteira

⁵⁸⁹ Maria Helena Serôdio, *op. cit.*, p.61.

⁵⁹⁰ «Em 1975 havia apenas 4 unidades de produção fora de Lisboa: o Teatro Experimental do Porto e a Seiva Trupe (ambos existentes no Porto antes de Abril de 74), o Centro Cultural de Évora e o Teatro de Animação de Setúbal. Em 1977, havia já sete companhias a trabalhar fora de Lisboa; em 1978, oito; em 1979, dez; em 1981, onze, em 1982, vinte; e, em 1983, vinte e uma, altura em que o movimento da descentralização atingiu o ponto mais alto do desenvolvimento a havia companhias praticamente em quase todas as regiões de Portugal.

A partir de 1985 o movimento decresceu bastante, em grande parte mercê de uma política de concentração de subsídios, para além de um certo desgaste, por trabalharem muitas vezes em condições deficientes de espaços e equipamentos.

Em Dezembro de 1993 contavam-se 15 companhias a trabalhar regularmente fora de Lisboa: três no Porto, (Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe e Pê de Vento), e uma em cada uma das cidades a seguir mencionadas: Braga (Companhia de Teatro de Braga: Rui Madeira), Viana do Castelo (Teatro do Noroeste: José Martins), Bragança (Teatro em Movimento: Leandro do Vale) Coimbra (Escola da Noite: António Augusto Barros), Tondela (Trigo Limpo/ACERT: Zé Rui), Santarém (Companhia de Teatro de Santarém), Almada (Companhia de Teatro de Almada, ex-Grupo de Campolide: Joaquim Benite), Setúbal (Teatro de Animação de Setúbal: Carlos César), Loures (Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garret/AMASCULTURA: José Peixoto e Rui Mendes), Sintra (Companhia de Teatro de Sintra: João de Melo Alvim), Portalegre (Companhia de Teatro de Portalegre: José Mascarenhas) e Évora (CENDREV: Mário Barradas. A alteração do nome primitivo, Centro Cultural de Évora, deu-se quando da integração do Teatro da Rainha, que, entretanto, em finais de 93 torna a sair da unidade).», *ibidem*, p. 62.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 62.

com os anos noventa. Esclarece como muitas vezes os números, indicadores da frequência do público aos espectáculos teatrais, podem ser falaciosos, não espelhando a realidade, mas sim deturpando-a. Não se pode conceder muito crédito a conclusões tecidas pela comparação entre clássicos estrangeiros e peças nacionais contemporâneas, entre peças estrangeiras contemporâneas, que, já tendo estreado em algum lugar, vêm acompanhadas das mais diversas referências, e peças contemporâneas nacionais, em estreia absoluta⁵⁹². Apesar da visível importação de autores estrangeiros numa escala bastante significativa, fica o apelo de Maria Helena Serôdio, para o novo século que se inicia, à continuação da construção de uma «gramática estética» no seio da «construção teatral», por parte dos dramaturgos nacionais, reveladora das nossas raízes e das nossas gentes, fabricando os «sonhos de coisas nossas»⁵⁹³.

Uma vez dada uma visão global do panorama teatral português, dos trilhos percorridos desde o Movimento das Forças Armadas até ao começo de um novo século, e esboçado o ambiente geral em que foram surgindo as companhias e os grupos teatrais que vieram a montar uma das obras-primas de Strindberg, após a queda do Regime, procuraremos, na secção que se segue, analisar a forma de divulgação de *A Menina Júlia* e a reacção da crítica a esses mesmos espectáculos, contextualizando a escolha da peça dentro do reportório das companhias.

⁵⁹² «Entretanto, queixam-se os dramaturgos portugueses da dificuldade de verem os seus trabalhos publicados e levados à cena. E queixam-se as companhias de verem, muitas vezes descer os índices de público quando montam uma peça portuguesa.

De facto, se nos limitarmos a olhar para tabelas numeradas, veremos, por exemplo, no Teatro Aberto o Volpone ter tido 3956 espectadores, a que se seguiram 1405 para *A Segunda Vida* e Francisco de Assis, de José Saramago ou *A rua ter tido 7517*, enquanto *A nave adormecida*, de Fernando Dacosta, registou apenas 1098. Só que exercícios destes são, de facto, falseadores, na medida em que se compara o incomparável.», *ibidem*, p.65.

⁵⁹³ *Ibidem*, p.66.

2.1. Sobre as companhias/grupos de teatro que encenaram *A Menina Júlia*.

*Jag har gjort ett försök! Har det misslyckats,
så är tid nog att göra om försöket!*

Strindberg, *Förord*

(Fiz uma tentativa! Se fálhou, haverá, espero eu,
tempo suficiente para fazer outra!)

Prefácio de *A menina Júlia*

A *Menina Júlia*, apesar da sua trama aparentemente pouco complexa, do reduzido número de participantes e da simplicidade do espaço cénico, não se tem mostrado ao longo dos tempos e pelos vários palcos do mundo, uma peça de fácil encenação. A este propósito, e no ano de 1965, Michael Meyer escrevia que ver *Fröken Julie* bem encenada e representada se torna numa experiência insuportável, quer para a audiência, quer para aqueles que tomam o seu lugar no palco⁵⁹⁴, uma vez que «*it requires a kind of acting which has, regrettably, become suspect with us—the kind that is not afraid to approach the precipice.*»⁵⁹⁵. O mais desconcertante para Meyer é aperceber-se que infelizmente as montagens que se têm feito na Inglaterra e nos Estados Unidos em nada fazem jus à obra-prima de Strindberg. Somente Robert Loraine e Wilfrid Lawson trouxeram a Inglaterra uma interpretação magnífica da obra. Todavia, isto sucedeu-se porque os dois actores se distanciam do modo de representação inglês⁵⁹⁶, onde a tendência é a de conferir uma densidade exagerada à interpretação dos personagens. À data em que faz as suas considerações,urgia que os encenadores suecos mostrassem ao continente como é que Strindberg deveria ser trabalhado em palco, «*none of the greats Swedish producers, such as Olof Molander, Alt Sjöberg and Ingmar Bergman, have ever come to show*

⁵⁹⁴ Cf. *The Plays*, p.9.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ Explica do seguinte modo o porquê do falhanço das representações em Inglaterra e Estados Unidos: «*Moreover, In Sweden, as in Germany, the unforgivable sin is to underact; in England and America, it is to overact; how often have we not seen our best actors, when faced by the peaks of King Lear or Othello, take refuge in gentlemanly underplaying? There are some parts—Lear and Othello, Cleopatra, Clytemnestra, Oedipus, Prometheus, Wozzeck, Brand, Peer Gynt, Borkman—which have got to be done big or they had better not be done at all; and Strindberg's greatest creations—the Captain in THE FATHER, Miss Julie, the two protagonists in THE DANCE OF DEATH, Hummel in THE GHOST SONATA—belong to this category. It is no coincidence that the only two actors who have entirely succeeded in Strindberg in England, Robert Loraine and Wilfrid Lawson, have been actors of a most un-English, one might almost say continental vehemence, and consequently, like that other great actor Frederick Valk, difficult to cast in roles of ordinary human dimensions. For a parallel reason, there has never yet been a fully adequate Miss Julie in England or America, though there are perhaps one or two young actresses who might achieve it today.*», *ibidem*, pp.9.

foreigners how his plays should be staged. Tchegov remained similarly unappreciated in London until Theodore Komisarjevsky showed the way with his productions at Barnes in the nineteen-twenties. One has to know Sweden and the Swedes to be able to stage Strindberg. Although they appear on the surface to treat sex lightly, it is to them a game played on very thin ice, and Strindberg's characters have heard it crack under their feet, if they are not already struggling in the dark and greedy waters. We have a deep distrust of those waters; we are not drawn towards them, as Strindberg's characters are; and to play these dramas amiably, even mate-ily, as they usually have been played in England and América, is to render them ridiculous.»⁵⁹⁷

Em Portugal, após a primeira representação em 1960, e no despontar dos anos oitenta, quase se poderiam aplicar as palavras de Michael Meyer, pelo menos ao analisarmos as sucessivas críticas que foram sendo feitas aos espectáculos: elogia-se o autor e a obra, subestima-se a leitura que foi feita pelo encenador e, por conseguinte, aponta-se o que falhou no espectáculo, sublinham-se o desfasamento existente entre as necessidades artísticas do momento e a escolha da peça, a fraca capacidade de representação dos actores e a ténue incorporação destes nos personagens.

Contudo, ao examinarmos as contínuas críticas de teatro — que para este estudo se tomaram em consideração as jornalísticas — reparamos que abundam nelas as referências à história da peça, ao autor e à sua época. Porém, saibamo-nos distanciar do crítico literário bartheniano⁵⁹⁸. Quando Tito Lívio⁵⁹⁹ escreve a propósito da encenação

⁵⁹⁷ *Ibidem*, pp.9-10.

⁵⁹⁸ Cf. Roland Barthes, 1997, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Ed. 70, pp. 62-77: «O crítico não pode pretender «traduzir» a obra, nomeadamente de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra. O que pode é «gerar» um certo sentido, derivando-o de uma forma que é a obra.», *ibidem*, p.62. «Assim, «tocar» um texto, não com os olhos, mas com a escrita, abre, entre a crítica e a leitura, um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu bordo significado», *ibidem*, p.76.

⁵⁹⁹ «A Menina Júlia» (1889), que Strindberg fez anteceder de um prefácio onde expõe as suas concepções teatrais, é uma peça onde se cruzam dois temas fundamentais; a diferença irreduzível de uma sociedade de classes separada entre os que servem, os criados, e os que dão ordens, os patrões, e também a oposição homem-mulher, em jeito de duelo ou de mútua destruição, vector característico, da mentalidade do autor. De facto é a noite de S. João, noite de excessos e de libertação do instinto, «festa dos prazeres inocentes», que irá tornar possível a ligação carnal sacrílega entre Jean, o criado do conde, pai de Júlia, e esta. Entre ambos desenvolve-se um perigoso jogo de atracção e afastamento em que cada um coloca nos gestos, no pensamento, nas palavras e atitudes o sinal da classe a que pertence. Jean representa entre a criadagem uma certa aristocracia: ele fala francês (sinal de distinção), tem boas maneiras, dança bem. Entre Jean e Júlia não existe amor mas tão apenas desejo; é aliás aquele que lhe diz a certa altura; «Fez uma loucura e agora quer desculpar-se dizendo que gosta de mim.». O mais interessante neste original de Strindberg é que aqueles que servem possuem também um acentuado espírito de classe consoante a sua posição dentro da hierarquia a que pertencem. Por isso Cristina, a cozinheira, despreza o comportamento de Júlia por indecoroso impróprio da sua condição, acrescentando que se irá embora em breve por não querer trabalhar «para pessoas que se não portam bem». Tomando-a o ainda como referência, Cristina afirmará que se não mistura com criados ou serviçais de mais baixa condição. E

de *A Menina Júlia*, apresentada no Teatro da Cantina Velha, em 1980, traçando as linhas mestras da obra e situando o autor na sua época, em relação com «*um movimento emancipador de teatro convencional e burguês de forma naturalista...*»⁶⁰⁰, estamos perante uma análise das estruturas dramáticas e da dramaturgia⁶⁰¹. Para além deste nível de intervenção da crítica de teatro, Martinez destaca ainda a crítica que se debruça sobre recepção do espectáculo segundo um ponto de vista eminentemente psicológico⁶⁰²; a crítica do gosto⁶⁰³; aquela que manifestamente se interessa pela performance dos actores⁶⁰⁴; a interpretação da peça segundo a articulação dos signos em palco, de uma dramaturgia característica ou de um autor⁶⁰⁵. Nas críticas jornalísticas, que vamos encontrar dos espectáculos, as perspectivas aqui enunciadas não se encontram isoladas. Geralmente, aparecem associadas. O crítico português começa por introduzir o autor e a história da peça; explica então como foi interpretado e montado o espectáculo; de seguida, expõe o que falhou ou não e, finalmente, discorre sobre trabalho dos actores, «*d'un article à l'autre, la critique journalistique oscille d'une description «objective» a un exercice de style «autosuffisant» (dans tout le sens du terme). Mais cette opposition entre description et écriture autonome, entre objectivité et subjectivité est tout compte fait stérile ; en tout cas elle ne saurait départager les critiques en serviteurs zélés ou en écrivains refoulés.*»⁶⁰⁶.

estamos num espaço — uma casa aristocrática — onde a repressão se encontra bem ancorada dentro daqueles que têm por missão obedecer e servir. Desta forma basta a Jean vestir o seu uniforme, calçar as luvas e ouvir tocar a campainha pelo conde, para que toda a fuga seja impossível, para que surja de novo o criado eficiente e funcional.», Tito Livio, 1980, «Um Strindberg intelectualizado», *A Capital*, 22 de Abril de 1980, p.19.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ Segundo Gloria Maria Martinez, «*Les structures dramatiques et la dramaturgie analysent le texte ou la mise en scène en fonction du traitement de l'espace et du temps, de la configuration des personnages dans l'univers dramatique, de l'organisation séquentielle des épisodes de la fable. Dès que le critique entreprend d'informer sur l'histoire et l'univers dramatique de la pièce, il aborde les questions dramaturgiques.*», Gloria Maria Martinez, 2000, «Le discours de la critique dramatique», in Patrice Pavis, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, p. 158.

⁶⁰² «*Les critères de réception sont parfois purement moraux [...], parfois politiques ou philosophiques. Enfin, la pièce est parfois jugée selon la conformité à un modèle littéraire, un genre, un type de construction dramatique [...], une norme idéologico-esthétique...*», *ibidem*.

⁶⁰³ «*Cette critique est «pointilliste» et «impressionniste» dans la mesure où elle extrait sans souci de logique interne quelques moments — bons ou mauvais — de la représentation pour bâtir un jugement souvent très «sommaire».*», *ibidem*.

⁶⁰⁴ «*...elles jugent la prestation des acteurs dans l'absolu et non dans l'ensemble de la mise en scène, confondant fréquemment critiques adressés au personnage (sympathie/antipathie) et moyens d'expression du médien dans le collectif scénique.*», *ibidem*, p. 159.

⁶⁰⁵ «*L'interprétation selon une théorie ou une esthétique replace la pièce ou la mise en scène dans le cadre plus général d'une théorie des discours, d'un modèle de fonctionnement des signes (sémiologie), d'une dramaturgie caractéristique d'une époque ou d'un auteur.*», *ibidem*.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 165.

Apesar da carga negativa que a leitura da maior parte das críticas comportam, interessa referir que estamos perante o trabalho realizado por companhias e grupos que então começavam a aparecer, por gentes que pelas primeiras vezes pisavam o palco. Ao pretendermos fazer uma retrospectiva sucinta da recepção do dramaturgo sueco nos cartazes teatrais, ficamos com a impressão de que houve sempre um defraudamento das expectativas.

Antes de mais, teremos que sublinhar quem apresenta o espectáculo — leia-se que companhia, que encenador, que actores — e como reage a crítica a essas companhias emergentes. Sé estabelecermos uma rápida comparação entre o discurso da crítica relativamente aos Ciclos Strindberg montados pelo Teatro da Cornucópia, em 1985 e 1986, pelo CENDREV, em 1996, e à Trilogia apresentada pela Mala Voadora em 2003, notamos que, apesar do grande intervalo de tempo existente entre elas, continua a verificar-se um grande abismo entre uma companhia da capital e outra do interior do país, entre uma companhia *endeusada* por apresentar um teatro *avant-garde* e uma companhia que começa agora a dar os primeiros passos. Enquanto que os elogios não são poupados ao trabalho levado a cabo pelo Teatro da Cornucópia⁶⁰⁷, multiplicando-se os adjectivos, os advérbios de intensidade e as expressões laudatórias — e.g. *esplêndido, bastante, muito belos, magnífico, catedral do teatro nacional, leitura inteligente, equilíbrio de interpretações, rigoroso trabalho de equipa,*

⁶⁰⁷ Citaremos a título ilustrativo alguns excertos de críticas que foram saindo nos jornais portugueses: «Outros reconhecimentos se estabelecem ainda: o do rigoroso trabalho de equipa, o da concepção plástica dos cenários de Cristina Reis... [...] O de um magnífico trabalho de luzes...», Eugénia Vasques, 1985, «Strindberg na Cornucópia: um caminho de intimidade», *Expresso*, 30 de Novembro de 1985; «Falei em perfeccionismos. Está em tudo ou quase tudo. Está na encenação [...], está no ritmo, nos tempos, na direcção dos actores, está no espanto plástico...», Fernando Midões, 1985, «Strindberg na Cornucópia», *Diário Popular*, 13 de Dezembro de 1985; «Realçemos uma vez mais as excelentes interpretações de José Manuel Mendes e Luís Miguel em *Ilha dos Mortos* e *Raquel Maria* e *Ruy Furtado* em *Páscoa*. E ainda menção à tradução dos textos por Osório Mateus, que com Anne Cosigny e Luís Lima Barreto prestou colaboração dramaturgica», *Expresso*, 13 de Dezembro de 1985; «A interpretação dos personagens de *Páscoa* pode considerar-se primorosa, belíssima a composição das figuras, todas elas reticentes, dando um mundo de sugestões, de coisas por dizer.», Maria Helena Dá Mesquita, «Duas peças de Strindberg pelo teatro da Cornucópia», *O Diário*, 15 de Dezembro de 1985; «Cristina reis concebeu um espaço cénico esplêndido que obedece bastante às exigências das rubricas de Strindberg [...] e muito belos — também — são os momentos que se seguem a *Ruy Furtado*», Mário Sérgio, 1986, «*Mortos* com Sepultura», *O Jornal*, 14 de Fevereiro de 1986, p. 41; «Luís Miguel Cintra, secundado por Anne Cosigny, soube a partir de uma leitura inteligente, redimensionar o drama [...] Se o teatro, a actividade criadora do teatro, não reflecte artisticamente uma forma superior de dúvida e de procura, de nada serviria a Hércules trocar a clava pelo fuso. Não entenderíamos o trabalho da Cornucópia», Eugénia Vasques, 1986, «A Partilha do silêncio», *Expresso*, 8 de Fevereiro de 1986; «Um texto magnífico servido por uma encenação e interpretação que vêm confirmar a Cornucópia como uma «catedral» do teatro nacional», *Expresso*, 1 de Março de 1986; «...foi evidente o equilíbrio das interpretações e destas destacamos o trabalho de Glicínia Quartim no papel da ama Margret e o de Ruy Furtado, que parece encontrar nestes papéis uma justeza de interpretação e uma humanidade raras nas actuais reposições do drama naturalista.», *Expresso*, 22 de Março de 1986;

perfeccionismo, excelentes interpretações —, quando o CENDREV apresenta, pelas mãos de Luís Varela, *Credores*, *A Mais Forte* e *Pária*, notamos que o crítico lhe legou a *surpresa* e o *estranhamento* relativamente à escolha do autor e à capacidade de interpretação dos actores, isto sem falar no número de críticas que abundam em relação a um e aos outros espectáculos⁶⁰⁸. Ainda, no que diz respeito ao trabalho efectuado pelo CENDREV ou pela Mala Voadora, algumas das críticas deixam de ser críticas, para passarem a ser publicidade ao espectáculo: o que se pode ver em determinada sala, com quem, em que dia e a que hora⁶⁰⁹.

Esta breve consideração sobre o discurso da crítica jornalística torna-se útil em vários aspectos: ajuda a ilustrar a reacção do crítico ao trabalho das companhias mais pequenas; elucida sobre as condições de trabalho dessas mesmas companhias e faz-nos questionar se estamos realmente preparados para ver Strindberg em palco.

⁶⁰⁸ Escreve Alexandre Nunes de Oliveira, «*Encenação depurada e intimista q.b. de Luís Varela, que como já frisámos geriu muitíssimo bem o espaço e os recursos técnicos disponíveis (fantástica iluminação [...]) e soube prestar o dinamismo cénico suficiente para exaltar a proficuidade semântica do texto. Interpretações convincentes do trio de actores, dos quais, no entanto, já observámos melhores desempenhos em anteriores trabalhos da companhia.*», Alexandre Nunes de Oliveira, 1996, «Strindberg mostrou-se em Évora O desvelar das almas, Junho de 1996, Cendrev; o *Diário de Notícias* de 4 de Abril de 1996 em «Strindberg em 3 peças no Cendrev» dá conhecimento ao leitor das peças que estão em cena, do porquê da escolha do dramaturgo e até que data é possível assistir aos espectáculos; no *Público* de 14 de Abril de 1996, sob o título «Strindberg em Évora entre Marido e Mulher» o crítico refere que «*Para já, com este texto [Credores], ele parece ter despertado nos actores de Évora energias adormecidas e insuspeitadas.*»; Nuno Henrique Luz, por seu turno, qualifica de *insólito* o facto de se apresentar Strindberg em Évora: «*É a semana dos insólitos. Primeiro foi a loucura das vacas. Agora — o cúmulo — chega-nos a notícia de que três peças de Strindberg vão ser representadas em Évora. Em Évora. Três peças de Strindberg. Perde-se na memória dos tempos a última vez em que as palavras «Évora», «três», «peças» e «Strindberg» surgiram de braço dado na mesma frase. E onde está Évora pode colocar-se qualquer lugar, excepto Lisboa.*», Nuno Henrique Luz, 1996, *Insólito Strindberg em Évora, Diário de Notícias*, 29 de Março de 1996.

⁶⁰⁹ «*O elenco é mínimo - Manuel Wiborg, Jorge Andrade e Anabela Almeida - e o cenário, de José Capela, funciona como estrutura polivalente, reciclável de peça para peça. Basta mudar a mobília e os actores de sítio - o jogo é mesmo esse. A estreia está marcada para hoje, na Casa das Artes de Famalicão. Mas "Trilogia Strindberg" segue logo depois para uma operação de itinerância que faz escala em Paredes de Coura, Idanha-a-Nova, Faro e Porto (de 4 a 6 de Novembro no Rivoli) até estacionar em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, de 28 de Novembro a 8 de Dezembro.*

A experiência Strindberg, explicou Jorge Andrade - elemento fixo da Mala Voadora e responsável pela encenação de duas das três peças - começou em Coimbra. Foi lá, à boleia da Capital Nacional da Cultura, que se estreou "Credores", o ponto de partida desta trilogia. A Mala Voadora escolheu os textos e a associação foi automática: Rogério de Carvalho.», Inês Nadais, 2003, «Strindberg Mínimo, a Multiplicar por Três», *Público*, 03 de Outubro de 2003; «*Depois da estreia de "Credores", a mala voadora, nova estrutura de criação, apresenta esta trilogia de Strindberg. "Credores", com encenação de Rogério de Carvalho, é interpretada por Anabela Almeida, Jorge Andrade e Manuel Wiborg; "Pária", encenada e interpretada por Jorge Andrade, também com Manuel Wiborg; e "A Mais Forte", tem encenação de Jorge Andrade e interpretação de Anabela Almeida e Isabel de Castro*», *Público*, 03 de Outubro de 2003; «*Novembro termina com o início das apresentações de uma Trilogia de Strindberg na Sala de Ensaio do Centro Cultural de Belém (Pç. Do Império), pela Companhia Mala Voadora. O projecto que aqui se apresenta visa levar à cena três peças de Strindberg: Credores, Pária e A Mais Forte, escritas entre 1888 e 1889. A sequência proposta na Trilogia tem uma intenção eminentemente dramaturgica, em detrimento de qualquer rigor cronológico.*», «Trilogia de Strindberg no CCB», www.setecolinas.net/noticias/2003/030.php, ed. electrónica de 23 de Novembro de 2003.

2.1.1. Grupo Teatro Hoje, *Miss Julie* (1979)

A primeira representação de *Fröken Julie*, após o 25 de Abril, é feita pelo Grupo de Teatro Hoje, em Novembro de 1979. Este grupo de teatro foi fundado pelo escritor, poeta e crítico de teatro Gastão Cruz e pelo actor Carlos Fernando. O grupo estreia-se, em 1975, na SPA, com a peça *Mariana Pineda* de Garcia Lorca⁶¹⁰. Carlos Porto menciona que os espectáculos apresentados pelo grupo eram, *grosso modo*, «literariamente cuidados, feitos com rigor e elegância, a sua força principal residia, em relação a alguns, nas criações de José Rodrigues, autor de esplêndidos dispositivos cénicos, bem como em algumas interpretações, como as de Mário Viegas.»⁶¹¹.

Miss Julie, título da tradução de Helena Domingos⁶¹², deixa adivinhar o texto intermediário inglês que lhe serviu de base e que a tradutora não refere, no livro publicado graças ao apoio da Embaixada da Suécia. Porém, sabemos tratar-se da tradução que Michael Meyer realizou para o National Theatre Company, durante o Festival Theatre de Chischester, a 27 de Julho de 1965, e que foi, posteriormente, publicada pela Modern Library⁶¹³, em 1966.

Relativamente ao espectáculo, Carlos Porto referiu no seu livro *10 anos de Teatro e Cinema em Portugal*, que este foi «talvez o melhor trabalho de Carlos Fernando»⁶¹⁴. No entanto, Orlando Neves acusa o encenador de ter feito uma leitura

⁶¹⁰ Dos espectáculos apresentados pelo grupo de teatro destacam-se ainda «Os Amantes Pueris, de Ferdinand Crommelynck (Teatro da Trindade, 1976) [onde Fiana Hasse Brandão se estreia na encenação]; O Equívoco, de Albert Camus (Casa da Comédia, 1977); e, já no seu espaço construído na Voz do Operário, Teatro da Graça, a adaptação de Gastão Cruz do romance de Carlos de Oliveira Uma Abelha na Chuva (1978), estes com encenações de Gastão Cruz. [...] O Teatro Hoje apresentou ainda: A Porta Fechada, de Sartre, encenação de Jorge Listopad (1978); Feliz Natal Avozinha, de s Léautier, encenação de Carlos Fernando, grande criação de Ivone Silva (1979); A Estalajadeira, de Goldoni, encenação de Carlos Fernando, insuficiente (1979); Miss Júlia, de Strindberg, talvez o melhor trabalho de Carlos Fernando (1979).», Carlos Porto, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² Traduziu ainda *O treino do campeão antes da corrida*, de Michel Deutsch para o Teatro da Cornucópia e *O rufia na escada* de Joe Orton para o Grupo de Teatro Hoje. Cf. Anexo 8— Notas sobre o trabalho realizado por Helena Domingos.

⁶¹³ Ao compararmos as duas traduções vemos que Helena Domingos, apesar de modificar a linguagem e de introduzir repetições de palavras, segue as sugestões de Michael Meyer, principalmente no Prefácio da obra, onde as notas de rodapé se tratam de uma tradução literal: «“The joy of life” (*livsglaede*) is a key-phase in Ibsen’s *GHOSTS*, published seven years before Strindberg wrote *Miss Julie*. (Translator’s note).», *The Plays*, p. 101; «“A Alegria de Viver” (*livsglaede*) é uma frase-chave em *Os Espectros* de Ibsen, peça publicada sete anos antes de Strindberg escrever *Miss Julie*», *Julie* (1979), p.4.

⁶¹⁴ Carlos Porto, *op. cit.*, p. 41.

linear da peça⁶¹⁵ e de ter escolhido dois actores muito jovens para encarnar os personagens, actores esses «*que procuram o seu lugar no teatro português, sem dúvida, mas que no momento, de modo nenhum podiam transmitir Júlia e Jean por falta de aptidões físicas, vocais, histriónicas e de fogo dramático. A sua inexperiência não lhes permitiu levantar as duas figuras do drama e, antes pelo contrário, assiste-se, infelizmente, no Teatro da Graça a uma ausência total de intenções e de estilo, com os dois jovens manifestamente incapazes de nos darem, na sua riqueza, o texto de Strindberg.*»⁶¹⁶.

2.1.2. Teatro Estúdio de Arte Realista/TEAR, *A Menina Júlia* (Março de 1980)

O Teatro Estúdio de Arte Realista/TEAR surge em Viana do Castelo, em 1977, pelas mãos de João Castro Guedes e Isabel Alves. Em Março de 1980, a companhia apresenta *A Menina Júlia*, numa encenação de João Guedes e contando com a tradução de Isabel Alves, que traduzia amiúde para o palco, nomeadamente para o TEP, Os Comediantes, companhia que também fundou, Seiva Trupe, Teatro Nacional S. João, entre outros⁶¹⁷. Da tradução, nada se deixa adivinhar na pequena brochura — bastante sóbria⁶¹⁸ — que faz a apresentação do espectáculo, a não ser o nome da responsável. Todavia, sabemos tratar-se de uma adaptação feita a partir da tradução portuguesa de Ana Maria Patacho e Fernando Midões⁶¹⁹. Na peça, João Paulo Costa, Isabel Alves e Fernanda Cardoso assumiram os papéis de João, Cristina e Júlia, respectivamente.

⁶¹⁵«*A Menina Júlia não é, pois, em rigor, uma obra naturalista (recorde-se que da contextura da peça fazem parte uma mimica, um bailado e um número musical — em parte cortados nesta versão do Teatro Hoje).*

De outra banda, a leitura que Carlos Fernando fez de A Menina Júlia foi uma leitura linear (e isso, francamente, foi para mim a maior surpresa). A ausência de qualquer sinalização que apontasse os problemas e os conceitos de Strindberg acerca da guerra entre homem e mulher, a vulgaridade da marcação e da iluminação, a pobreza sinalética do cenário (talvez até a sua inadequabilidade à peça), embora, grosso modo, respeite a rubrica de Strindberg, tomam este espectáculo um espectáculo sem chama inventiva, sem qualidade técnica de representação, sem aprofundamento (ou polémica) das ideias do grande dramaturgo sueco.», Orlando Neves, «*Júlia sem Strindberg*», *Expresso*, 7 de Dezembro de 1979, p.31.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ Cf. Anexo 7 – Notas sobre o trabalho realizado por Isabel Alves.

⁶¹⁸ Cf. Anexo 45 – Cartaz de Apresentação de *A Menina Júlia* pelo Teatro Estúdio de Arte realista/TEAR, 1980.

⁶¹⁹ Esta informação vamos encontrá-la no Caderno de apresentação do espectáculo, *Menina Júlia* da Companhia de Teatro de Almada/Grupo de Campolide. Aí, podemos ler um trecho da tradução *A Menina Júlia* utilizada pelo TEAR e poderemos observar que se trata da tradução de Fernando Midões e Ana Maria Patacho.

João Guedes explica, numa espécie de carta dirigida a Strindberg, porque é que *A Menina Júlia* o impressionou significativamente, de tal modo, que a sua encenação tornava-se inevitável: «...sentia-te como uma espécie de sintonia distante e a meu lado, amelódica e sobressaltada, que Incessantemente me levava a percorrer atalhos não abertos, só possíveis a vozes sem eco, aos gritos que gritamos antes de cairmos no nado, aos ralos de luz que não nascem no sol, às aves que espavoridas voam em sentido contrário. Assim senti a tua “Menina Júlia” — onde os personagens, amando-se **figadalmente**, tentam na alquimia do ódio descobrir, através do amor, uma saída para cada um, independentemente da sorte que ao outro calhe. Este “**não amor**”, egoísmo, nas tragédias leva ao suicídio. Na vida real também. Só muitos, juntos e unidos, poderão demover obstáculos, e forçar saídas para a liberdade, que aqueles teus dois personagens não conseguiram. Por isso acabam derrotados. A morte e a servidão não os poupou. Acabam humilhados. De nada lhes serviu o orgulho de sonhar, alcançar o liberdade isoladamente.»⁶²⁰

Em relação ao espectáculo, apenas ficamos com a impressão de Tito Lívio ao referir que Strindberg se encontra decididamente na «*berra*» (palavras suas), uma vez que está a ser «redescoberto e revisitado por vários grupos portugueses: primeiro, o Teatro Hoje com «Miss Júlia» (um título sofisticado), depois o Teatro de Animação de Setúbal com «Credores» numa encenação colectiva, mais tarde o T. E. A. R. de Viana do Castelo com uma concepção «arrojada» de «A Menina Júlia.»⁶²¹

2.1.3. Teatro da Cantina Velha, *Menina Júlia* (1980)

O Teatro da Cantina Velha, que «[durante o Estado Novo] era uma sala escura, fechada, onde se amontoavam coisas inúteis ou em desuso. [E depois do] 25 de Abril, serviu, em alguns momentos, para local de reunião dos trabalhadores da cantina»⁶²², voltou a ver os seus 119 lugares cheios de público, graças à iniciativa de um grupo de seis estudantes, que resolveram dar à sala outro préstimo. O seu primeiro espectáculo foi precisamente *Menina Júlia*⁶²³.

⁶²⁰ Caderno de apresentação do espectáculo, 1980, *A Menina Júlia Strindberg*, TEAR, p.3.

⁶²¹ Tito Lívio, 1980, «Um Strindberg intelectualizado», *A Capital*, 22 de Abril de 1980, p. 19.

⁶²² «Teatro da Cantina Velha abre com “Menina Júlia”», *Diário de Notícias*, 16 de Abril de 1980, p. 19.

⁶²³ «[...] este espectáculo parece querer interromper o longo silêncio que caíra sobre o teatro da Universidade de Lisboa. Depois de ter sido, nos finais dos anos 60, um dos maiores dinâmicos sectores dessa actividade, o teatro universitário foi marcado por uma modorra de que só esporadicamente saiu. Este grupo parece vir lutar contra essa maré de indiferentismo — e isso bastaria para saudar o seu

Antes das apresentações da peça, e durante quase um ano, o grupo pesquisou sobre a organização e os estatutos do teatro universitário, repensando a sua existência e actividade. Foram ainda pedidos subsídios a várias entidades e procurou-se um local apropriado para as suas representações.

Para levar *Menina Júlia* à boca de cena, o grupo fez uma pesquisa exaustiva sobre o assunto e Maria João Brilhante chegou mesmo a realizar uma viagem à Suécia com o propósito de se documentar devidamente sobre o autor e a obra. Perto da data de apresentação da peça, o jovem grupo de teatro teve em especial atenção abrir as portas ao público num horário que em nada interferisse com as aulas e procurou ainda organizar colóquios sobre «*o teatro naturalista por individualidades e professores convidados, [...] conferências e sessões de trabalhos*»⁶²⁴. Para além destas iniciativas, o grupo chegou também a sugerir a criação de «*uma cadeira exclusivamente dedicada ao Teatro na Faculdade de Letras*»⁶²⁵. O cartaz que faz a publicidade do espectáculo, na Cidade Universitária, mostra-se algo singular: de fundo negro, está dividido em duas secções assimétricas: numa pode ver-se a metade arredondada de uma jarra e, na outra, pormenores de flores que lembram chinelinhas de dama⁶²⁶.

A tradução da peça esteve a cargo de Osório Mateus, homem do teatro e autor de diversas traduções⁶²⁷. O tradutor utilizou para a sua versão portuguesa vários textos intermediários: a versão filológica de Arvid Paulson (Bantam, 1964), uma das traduções inglesas publicadas pela Modern Library em 1943, a de Michael Meyer (Methuen, 1964) e o texto francês de Boris Vian. Leu ainda o prefácio nas traduções de A. Paulson e M. Meyer e na versão francesa de M. Bjurström⁶²⁸.

Do elenco fizeram parte alguns estudantes da Faculdade de Letras e do Conservatório Nacional: Cristina Hauser, Diogo Dória e Margarida Rosa-Rodrigues, nos papéis de Júlia, Jean e Cristina, acompanhados do apoio e do trabalho de Maria João Brilhante, Leonaldo Almeida, Marília Nunes e Osório Mateus. O enorme empenho deste grupo em torno da encenação da obra de Strindberg ter-se-ia revelado, na opinião da crítica, um trabalho mais académico do que propriamente um trabalho teatral e

aparecimento.», Carlos Porto, «Strindberg na Universidade», *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1980, p.20. Vejam-se fotografias deste espectáculo no Anexo 41 – Fotografia de Diogo Dória e Cristina Hauser em *Menina Júlia*.

⁶²⁴ «Teatro universitário ressurgirá com «Miss Julie», de Strindberg», *Diário Popular*, 21 de Janeiro de 1980.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ Cf. Anexo 46 – Cartaz de Apresentação de *A Menina Júlia* pelo Teatro da Cantina Velha, 1980.

⁶²⁷ Cf. Anexo 15 – Notas sobre o trabalho realizado por Osório Mateus.

⁶²⁸ Cf. Capítulo II do presente estudo, p. 48.

artístico⁶²⁹. Nas palavras de Carlos Porto, mostrou-se «aquilo a que poderíamos chamar uma interpretação «branca» de A Menina Júlia, de Strindberg.»⁶³⁰. O crítico questiona-se ainda sobre o interesse que Strindberg poderia, naquele momento, ter para um público universitário e da eficácia da representação do dramaturgo sueco — que diz tratar-se de «um dos grandes dramaturgos universais»⁶³¹ — no meio académico⁶³². Para Fernando Midões, «A escassa rodagem dos intérpretes e a falta de meios possibilitadores do gerar de um ambiente e de um clima, tornam esta «menina Júlia» um exercício que merece simpatia, mas monótono, quase sempre inexpressivo, pobre de profundidade psicológica e carecidíssimo de sinais.»⁶³³. Manuela Azevedo, por seu turno, parece concordar que o ambiente criado pelo grupo de teatro não foi o mais apropriado, mas foi o fundamental para que a acção se pudesse desenrolar. Todavia, a linguagem utilizada não lhe causou boa impressão e escreve a esse respeito: «Só não entendo a razão que leva a enxertia no texto de palavras (palavrões...). Já sabemos que os portugueses e as portuguesas são muito corajosos, «desinibidos» e desempoeirados. Mas, feita a prova e passado o testemunho, basta. É tempo de passar uma vassourada sobre esse vocabulário.»⁶³⁴. Na opinião de Tito Lívio, tudo falhou na apresentação, menos o carácter intelectual que o grupo decidiu conferir à peça: os actores revelaram-se pouco à vontade nos papéis, a reconstituição histórica da peça revelou-se um fracasso, tal como se revelaram os cenários e os adereços⁶³⁵. Da mesma forma como

⁶²⁹ Cf. Tito Lívio, *op. cit.*, p. 19.

⁶³⁰ Carlos Porto, *op. cit.*, p. 132.

⁶³¹ *Idem*, 1980, «Strindberg na Universidade», *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1980, p. 20.

⁶³² *Ibidem*. Na verdade, para Carlos Porto parece nunca haver espaço para a representação de Strindberg em Portugal, apesar de o crítico o considerar um dramaturgo genial. Em 1960, a peça a Menina Júlia não teve realizações cénicas capazes e foi mal interpretada pelo público, levando-o à gargalhada. Cf. *Idem*, 1973, *Em Busca do teatro perdido*, Vol. II, Lisboa, Plátano Editora, pp. 34-35. Já em 1962, quando o TEP levou à cena *Credores*, em substituição de *Schmürz* de Boris Vian, a escolha também não teria sido a mais acertada, nem o público o mais adequado. Cf. *Idem*, *Ibidem*, Vol. I, p.91. Agora, *Menina Júlia*, revela-se também inadequada, desinteressante e ineficaz para um público universitário: «[...] qual o interesse que um autor como Strindberg pode, neste momento, despertar no público universitário (o que não tem nada a ver com o facto de se tratar de um dos grandes dramaturgos universais) e quais as possibilidades de um espectáculo como este conseguiu repercutir com um mínimo de eficácia nesse meio? Eis as dúvidas.», *Idem*, 1980, «Strindberg na Universidade», *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1980, p. 20.

⁶³³ Fernando Midões, ««A Menina Júlia» na Cantina Velha», *Diário Popular*, 7 de Maio de 1980, p.25.

⁶³⁴ Manuela de Azevedo, «“Menina Júlia” na Cantina», *Diário de Notícias*, 18 de Abril de 1980, p.11.

⁶³⁵ «Expostas algumas das linhas mestras deste texto tão rico em implicações, necessário é acrescentar que nos defrontámos com uma representação onde não houve nunca lugar para a emoção, para o extravasar dos sentimentos e das paixões, do mundo de pesadelo de que este teatro é paradigma. As vozes dos actores são neutras, monocórdicas, sem cambiantes, não exprimindo nunca uma tensão que vai subindo em crescendo. Como os gestos e a marcação (de um autêntico combate e confronto se trata) não nos dão jamais as várias fases de um jogo de escondidas onde cada um pretende; medir bem o adversário para melhor o poder vencer. Enquanto Cristina Hauser, pessimamente vestida (os figurinos são de um real mau gosto), não contracena, mostrando uma dureza de rosto constante perante as

Michael Meyer se referira ao público inglês e americano⁶³⁶, para Tito Lívio «*Strindberg (com excepção do espectáculo do T.E.A.R, que ainda não tivemos oportunidade de apreciar) tem sido muito maltratado entre nós, pouco se compreendendo e transmitindo do carácter revulsivo e inovador da sua obra, como precursor do teatro moderno.*»⁶³⁷

2.1.4. Centro Cultural de Évora — Escola de Formação Teatral, *A Menina Júlia* (1983)

O Centro Cultural de Évora (CCE), hoje Centro Dramático de Évora (CENDREV), foi o primeiro centro cultural do país e também o pioneiro no fenómeno da descentralização nacional do teatro, como já foi anteriormente referido.

Tendo sido Mário Barradas o responsável pelo nascimento do CCE, a cidade de Évora assistiu inicialmente a uma panóplia de actividades culturais intensas, que iam desde o cinema à música clássica, aos debates e às exposições artísticas. Para a eficácia do trabalho do CCE é de destacar o apoio que recebeu das autoridades autárquicas locais, e de todo o Alentejo, a começar pela cedência do Teatro Garcia de Resende⁶³⁸. Posteriormente, devido a condições de trabalho adversas, o Centro Cultural viu as suas actividades reduzidas por diversos condicionalismos. Ainda assim, criou uma escola de teatro que foi durante anos «*a mais produtiva unidade de formação teatral do País, da qual saíram actores e encenadores que têm trabalho em vários grupos da província e de Lisboa.*»⁶³⁹. Carlos Porto sublinha ainda o facto de esta companhia ter um teatro de reportório — fenómeno «*que nem o Teatro Nacional consegue*»⁶⁴⁰ — e destaca a sua

reações de Jean, Diogo Dória, para além de alguns tiques de posicionamento como a projecção do queixo para a frente sempre que diz algo com mais veemência, sofre de um estatismo de mãos, aqui mais do que nunca um elemento expressivo importante. [...] Falhada a reconstituição histórica desta obra, de que o programa demonstra ter sido feito um estudo teórico exaustivo, há que apontar algumas incongruências desde o vaso de flores da cozinha e a sua mesa fora do estilo de época do restante cenário, às soluções achadas para a entrada e saída de cena dos personagens, ou ainda, o facto de ser a cozinheira que acciona o gravador dentro de um aparador dos finais do século passado. E eis como uma leitura intelectualizante de um texto, mesmo quando apoiada num estudo pormenorizado do autor e da sua época, falha na sua tradução cénica, sobretudo por falta de uma conveniente direcção e de intérpretes que estejam à altura. Tornando um texto cruel, vigoroso, maquiavélico, num espectáculo inofensivo, asséptico, e onde a verdade e o excesso dos sentimentos em presença jamais se reflectem e traduzem.», Tito Lívio, *op. cit.*, p.19.

⁶³⁶ Cf. *The Plays*, p.8: «*Now we in England and America are prepared to read about this no-man's-land in an armchair, but we do not, or did not until a few years ago, want to be confronted with it in the theatre.*»

⁶³⁷ Tito Lívio, *op. cit.*, p.19.

⁶³⁸ Cf. Carlos Porto, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 69.

⁶³⁹ *Ibidem.*

⁶⁴⁰ *Ibidem.*

longa actividade teatral durante os nove anos que mediaram a data da sua criação e a data de estreia de *A Menina Júlia*⁶⁴¹, a 25 de Março de 1983.

A peça de Strindberg resultou de um espectáculo-exercício do Grupo V da Escola de Formação Teatral do CCE, com António Gonçalves no papel de João, Glória Férias no papel de Cristina e Lélia Guerreiro no papel de Menina Júlia⁶⁴². A cenografia esteve a cargo de Pedro Hestnes Ferreira, a encenação foi da responsabilidade de Luís Varela e a dramaturgia de Christine Zurbach. Segundo o encenador⁶⁴³, Strindberg interessou ao reportório do Centro Cultural de Évora pelo facto de se inscrever dentro dos autores dramáticos da viragem dos séculos XIX-XX, fundadores da dramaturgia contemporânea, tal como Ibsen, Tchekov ou Hauptmann. Luís Varela refere também que a montagem desta obra particular de Strindberg foi dirigida a um «*público restrito particularmente atento à qualidade da prestação dos jovens actores.*»⁶⁴⁴. No mesmo

⁶⁴¹ «[...] o CCE iniciou a sua actividade com um espectáculo que tratava de um tema quente da Revolução de Abril através de um texto de Richard Démarcy, primeiro de um ciclo a que o dramaturgo e encenador francês chamou Parábolas da Revolução Portuguesa. Com encenação de Démarcy e Teresa Mota, *A Noite do 28 de Setembro (Teatro Garcia de Resende, 1975)* propunha um jogo ritualista fortemente crítico de figuras contra-revolucionárias, tendo como ponto de partida o episódio verídico das armas encontradas num caixão. O espectáculo foi montado no enorme palco do teatro com o público sentado em bancadas e alguns espectadores bem alentejanos ostentando os seus chapéus pretos na cabeça, o que sublinhava a intenção do Centro em dirigir-se ao povo do Alentejo, o que sempre fez, não só em Évora como ao longo das digressões pelo Baixo e Alto Alentejo que constantemente cumpre. Ainda em 1975 o CCE apresentou *Soldado Raso e As Duas Caras do Patrão*, ambas de Luís Valdez do Teatro Campesino, encenações de Mário Barradas e *Lux in Tenebris de Brecht* encenação de Luís Varela. Nesse mesmo ano, o CCE estreou um dos mais importantes espectáculos do seu historial com a peça de Brecht, *O Proprietário Puntilla e o Seu Criado Matti*, grande criação de Mário Barradas como encenador e como actor.

Outros espectáculos da companhia de Évora: *O Preconceito Vazio, de Marivaux*, encenação de Mário Barradas; *Histórias de Ruzante, de Angelo Beolco*, encenação de José Peixoto; *O Eucalipto Feiticeiro, Jerónimo e a Tartaruga, de Catherine Dasté*, encenação de Manuel Guerra (estes de 1976); *O Conde Novión, versão de Garrett*; *O Pó da Inteligência, de Kateb Yacine*, encenação de Luís Varela (estes de 1977).

Em co-produção com o Teatro de Animação de Setúbal, o CCE apresentou *Medida por Medida, de Shakespeare*, encenação de Mário Barradas (1977), um dos raros Shakespeares deste período, um dos melhores espectáculos da companhia. Seguiram-se: *Mário ou Eu Próprio, de José Régio*, encenação de Leandro Vale (1977); *Os Palhaços, texto e encenação de Manuel Guerra*, primeiro espectáculo da *Unidade-Infância*, outra iniciativa do CCE (1978); *A Noite dos Visitantes, de Peter Weiss*, encenação de Mário Barradas; *O Que Diz Sim/O Que Diz Não, de Brecht*, encenação de Luís Varela; *O Velho da Horta, de Gil Vicente*, encenação de Mário Barradas e Alexandre Passos; *Ma Liang, conto tradicional da China antiga, adaptação de Domingos de Oliveira*, encenação de Manuel Guerra (todos de 1978); *Quinze Rolos de Moedas de Prata, de Günther Weisenborn*, encenação de Mário Barradas; *Jorge Dandin, de Molière*, encenação de Fernando Mora Ramos (em 1979).

Durante este período os alunos da Escola de Formação de Actores apresentaram espectáculos com peças de Adamov, Marivaux, Brecht e Goldoni.

Estas criações foram vistas por 181 918 espectadores, numa média de cerca de 244 por sessão.», *ibidem*, pp.69-71.

⁶⁴² Cf. Anexo 42 – Fotografias de Lélia Guerreiro, António Gonçalves e Glória Férias em *A Menina Júlia*, (1983) e Anexo 47 — Caderno de Apresentação de *A Menina Júlia* no CCE: António Gonçalves, Glória Férias e Lélia Guerreiro, (1983).

⁶⁴³ Em entrevista realizada ao encenador.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

ano em que *A Menina Júlia* subiu ao palco, a temporada havia iniciado Janeiro com *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda; seguiu-se-lhe *A Menina Júlia*, em Março, com apenas oito sessões e uma média de 354 espectadores; depois, em Maio, estreou *O Céu e o Inferno*, de Prosper Mérimée; em Junho, estreava *Dissidente, Só*, de Michel Vinaver e, em Novembro, subia ao palco *O Puto Bill — Uma aventura de Louko Lukas*, da autoria de Mário Barradas⁶⁴⁵.

A tradução de *A Menina Júlia* foi estabelecida por Luís Varela⁶⁴⁶ através do cotejamento de diversos textos entre si: a tradução francesa de Boris Vian e as traduções portuguesas já disponíveis — a de Fernando Midões e Ana Maria Patacho; Osório Mateus e Helena Domingos. O espectáculo foi acompanhado da distribuição de um caderno de apresentação de onde constam fragmentos do Prefácio de *A Menina Júlia*, para que o espectador possa entender a dramaturgia da peça, em paralelo com fragmentos do Prefácio de *Tereza Raquin*, de Emile Zola; é também acompanhado de uma cronologia com os dados mais relevantes da vida do autor e excertos sobre o drama naturalista de Strindberg da autoria de Maurice Gravier (Introdução), em *Théâtre Cruel et Théâtre Mystique* de August Strindberg; são ainda elaboradas duas cronologias sucintas, uma sobre os eventos que marcaram a segunda metade do século XIX e o início do século XX e outra que dá a conhecer os acontecimentos mais marcantes no mundo do espectáculo entre 1874 e 1890.

2.1.5. CENA — Companhia de Teatro de Braga, *A Menina Júlia* (1985)

O mesmo encenador, Luís Varela, tornaria a levar à boca de cena *A Menina Júlia* dois anos mais tarde, em 1985, pela Companhia de Teatro de Braga⁶⁴⁷. Luís Varela explica que retomou novamente o trabalho «sobre esta peça na CENA — Companhia de Teatro de Braga, movido pelo desejo de explorar o trabalho actoral da

⁶⁴⁵Cf. Carlos Alberto Machado, 2000, *Centro Dramático de Évora (CCE/CENDREV 1975-2000)*, Évora, CENDREV, pp. 88-94.

⁶⁴⁶Com a co-tradução de Christine Zurbach, Luís Varela contou até à data da apresentação do Ciclo Strindberg com seis traduções para palco. Cf. Anexo 18 – Notas sobre o trabalho realizado por Luís Varela.

⁶⁴⁷Curiosamente, no mesmo ano, a 17 de Fevereiro, estreia na televisão portuguesa esta obra de Strindberg, adaptada por Boris Vian e encenada por Andreas Voutsinas: «Os actores Fanny Ardant, Niels Arestrup e Brigitte Catillon surgirão no pequeno ecrã na próxima segunda-feira, 17, em *A Menina Júlia*, a obra de Strindberg que preenche a rubrica Teatro para Sempre. Vulgarizada entre nós por tantas vezes ter sido levada à cena (para breve se anuncia a versão com Fátima Murta, pelo Campolide) esta peça do dramaturgo sueco foi adaptada por Boris Vian, encenada por Andreas Voutsinas, musicada por s Delerue, tendo realização televisiva de Yves-André Hubert.» *Expresso*, 17 de Fevereiro de 1985.

actriz Ana Bustorff»⁶⁴⁸, interessando-lhe realçar, no espectáculo, «a dimensão de confronto de classes neste combate de cérebros», não deixando todavia «o espectáculo fechar-se num panfleto em prejuízo da extrema complexidade psicológica de cada um dos personagens e não centrar em Júlia o problema»⁶⁴⁹. Luís Varela refere ainda, a propósito do dramaturgo e do espectáculo, que «Strindberg é um autor chave para a dramaturgia com a qual nós mexemos hoje. Não se trata de um regresso às fontes mas trata-se de entender a moderna dramaturgia a partir dos autores da crise do drama. O espectáculo é, de certo modo, uma peregrinação ao teatro do princípio do século. Há escritas que dificilmente se entendem sem tentar adivinhar-lhe as formas. Foi o que tentámos fazer sobretudo no trabalho com os actores»⁶⁵⁰.

O grupo CENA foi fundado em 1980, na cidade do Porto e foi durante anos a única companhia profissional de teatro do Minho. A partir de 1 de Julho de 1984, a companhia instala-se em Braga⁶⁵¹. Em cinco anos de actividade contou com catorze espectáculos e, no ano em que *A Menina Júlia* estreia, o grupo havia já montado cinco representações diferentes. A recepção desta peça, em Braga, foi bastante diferente daquela que acontecera em Évora. Com características e objectivos muito precisos, Luís Varela informa que teve uma recepção mais reservada⁶⁵² na cidade, enquanto que no «circuito de itinerância [...], apesar da deliberada modernidade da abordagem, prevaleceu um interesse de carácter sociológico pelo drama.»⁶⁵³.

⁶⁴⁸ Entrevista realizada ao encenador. Cf. Anexo 48 — Caderno de Apresentação de *A Menina Júlia* pelo Grupo CENA: Rui Madeira, Ana Bustorff e Isabel Marado (1985). Vejam-se fotografias do espectáculo no Anexo 43 — Fotografias de Cristina Marado, Ana Bustorff e Rui Madeira em *A Menina Júlia*, 1985.

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ «*A Menina Júlia*» estreou em Braga», *Êxito*, 11 de Julho de 1985.

⁶⁵¹ Cf. *Ibidem*: «Segundo disse ao *Êxito*», o actor Rui Madeira, um dos protagonistas de *A Menina Júlia*, apesar de inicialmente criada no Porto, era desde o início objectivo do grupo instalar-se em Braga tendo em vista a descentralização. E logo que se criaram condições para isso a Cena veio para Braga, contando para o feito com um subsídio do Ministério da Cultura e o apoio do município bracarense.

Hoje, a Cena dispõe de um subsídio mensal da Câmara Municipal de Braga e com um subsídio regular do Ministério da Cultura no valor de 3500 contos anuais. O grupo está instalado provisoriamente na Casa Municipal de Cultura e conta com a cooperação logística do município. Por seu turno, o grupo de apoio a grupos de amadores realiza «ateliers» e sessões de trabalho com amadores e compromete-se a não cobrar qualquer cachet no distrito de Braga. Os actores recebem entre 27 e 34 contos de ordenado mensal.

[...] para encenar *A menina Júlia*, veio do Centro Cultural de Évora o encenador Luis Varela que a propósito afirmou ao *Êxito*: «Montar esta peça foi uma ideia partilhada, porque se trata de um texto que eu gostava de refazer com actores de grande fôlego e é um espectáculo que para o objectivo pretendido pelo Cena, isto é, atacar a cidade a partir de um local fixo que seria o Teatro-Circo, me pareceu óptimo»», *ibidem*.

⁶⁵² Entrevista realizada ao encenador.

⁶⁵³ *Ibidem*.

O espectáculo, que visava «conseguiu uma estreita intimidade entre a cidade e a sua companhia profissional de teatro, assente na animação dum espaço com grande tradição cultural»⁶⁵⁴, foi objecto de alguma turbulência no que diz respeito à cedência de um espaço para a apresentação, hesitando-se entre o inicial Salão Nobre do Teatro do Circo e o Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. A estreia acabou por ser feita, a 5 de Julho de 1985, na Casa da Cultura⁶⁵⁵.

No que diz respeito ao texto utilizado, é referida no caderno de apresentação a adaptação que Luís Varela fez a partir da versão portuguesa de Ana Maria Patacho e Fernando Midões⁶⁵⁶. Porém, o encenador pediu ainda a colaboração do Professor Gonçalo Vilas-Boas para o apoio literário ao espectáculo. Para além de ter seguido de perto a montagem de *A Menina Júlia*, Gonçalo Vilas-Boas teve também uma participação directa na elaboração do caderno de apresentação⁶⁵⁷, onde presenteia o público com o texto «Menina Júlia — Uma leitura», dando conta das circunstâncias especiais em que a peça é escrita (em apenas 15 dias) e que acabaram por marcar a própria atmosfera da obra⁶⁵⁸. Além disso, foi o conferencista convidado, no quadro de preparação do espectáculo, dando uma conferência sobre o *Teatro de August Strindberg*, na Casa Museu Nogueira da Silva, a 22 de Junho desse ano. Gonçalo Vilas-Boas escreve ainda, no *Jornal de Notícias*, num texto intitulado «A Menina Júlia em

⁶⁵⁴ Luís Varela, «A Estreia», Caderno de Apresentação do Espectáculo, 1985, *A Menina Júlia* de August Strindberg, Cena Companhia de Teatro de Braga, Julho, p. 25.

⁶⁵⁵ Luís Varela relata-nos, como de um diário se tratasse, como se desenrolou todo este processo em «A Estreia», que consta do caderno de apresentação do espectáculo: «*Dia 26 de Junho: Não podemos dispor do Auditório para a estreia! Pânico. Telefonemas para o Porto: corte-se 1,5 metros à altura do cenário. Vamos estrear na Casa da Cultura. Faltam 2 metros de profundidade no palco, o cenário está mutilado, o sistema de entradas e saídas de cena não pode funcionar porque não há saídas para a direita. Temos que pôr de lado alguns efeitos de luz que, no projecto de encenação, são indispensáveis para a construção do sentido (cf. o nascer do dia, como pede Strindberg). Mas temos de estrear depressa: dia 5, porque no dia 7 há Auto da Índia no Marco!*»

Obras: pinta-se a caixa do palco de preto: Os Serviços da Câmara, com uma rapidez digna de nota, dão-nos pronto no dia 1 um avançado do palco. O Oliveira, nosso carpinteiro, faz milagres e mete o cenário, já só com dois metros e meio de altura, na caixa do palco. O efeito é frustrante, mas alguma coisa nos faz andar para a frente: não sei se o lusitano gosto do improvisado, se a lusitana resignação, se a nossa teimosia em fazer A Menina Júlia.», *ibidem*, pp. 26-27.

⁶⁵⁶ Cf. *ibidem*, p.29.

⁶⁵⁷ Cf. Anexo 48 — Caderno de Apresentação de *A Menina Júlia* pelo Grupo CENA: Rui Madeira, Ana Bustorff e Isabel Marado (1985). Para além da evidente ligação entre a imagem feminina, envurgando trajes oitocentistas, do chicote, da ave disposta num baloiço e a obra de Strindberg, é também directa a relação entre o frontispício do Caderno e a apresentação em palco de Ana Bustorff. Este caderno de apresentação é constituído por trinta páginas, mostrando-se muito completo nos artigos que o compõem. Depois do artigo de Gonçalo Vilas-Boas, seguem-se duas traduções: uma de um artigo de Carl Gustav Bjurström, também ele especialista em Strindberg, sobre a vida do dramaturgo; e outra do Prefácio à obra, seguido de uma adenda: «(Um manifesto estético de A. Strindberg)», *ibidem*, p.15. Para finalizar, Luís Varela relata-nos as peripécias porque passou a montagem do espectáculo, desde o convite para encenar *A Menina Júlia* até ao atribulado dia de estreia.

⁶⁵⁸ Cf. *ibidem*, p. 2.

cena»⁶⁵⁹, que a encenação proposta por Luís Varela se aproxima em muito do texto original sueco. Sublinha que apesar de um cenário demasiado naturalista, a encenação é cuidada e é prova de que se faz «*bom teatro fora de Lisboa e do Porto*»⁶⁶⁰. Por seu turno, no *Diário de Lisboa*, de forma anónima, alguém discordava de Vilas-Boas, acreditando que a leitura de Luís Varela nada trazia de novo às constantes apresentações de *A Menina Júlia* que vinham sendo feitas no nosso país⁶⁶¹: «*Trata-se de uma leitura que não descobre novas pistas numa obra que não pode deixar de as ter, que se limita a encenar o visível do texto, esquecendo o que provavelmente nele é mais importante, o sub-texto. Não quero com isto dizer que não se trate de uma leitura correcta, que procura mesmo despoletar alguma da carga explosiva que o texto contém — mas o que surge em cena é insuficiente, é excessivamente respeitador.*»⁶⁶².

2.1.6. Companhia de Teatro de Almada / Grupo de Campolide, *Menina Júlia* (1986)

O Grupo de Campolide iniciou a sua actividade, sob a direcção de Joaquim Benite, em 1971, em Lisboa, com a peça *O Avançado Centro Morreu ao Amanhecer* de Agustin Cuzzani, marcando deste modo a estreia do seu director como encenador. Depois, entre 1972 a 1976, seguiram-se peças de António José da Silva, Pablo Neruda e Virgílio Martinho, encenadas por Joaquim Benite, com as quais o Grupo fez digressões por todo o país⁶⁶³.

⁶⁵⁹ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, «A Menina Júlia em Cena», *Jornal de Notícias*, 12 de Novembro de 1985.

⁶⁶⁰ *Ibidem*. O autor continua referindo que «A encenação que o Grupo CENA agora nos propõe mantém-se muito próxima to texto original. O cenário, talvez demasiado naturalista, permite, contudo, uma contextualização histórica mais fácil. Mas o que nos parece importante é a força e a violência que os actores imprimem aos papéis de Júlia e João. Assim, o conflito — apesar de historicamente contextualizado pelo cenário e pelos figurinos — ganha uma nova dimensão, uma dimensão de actualidade, obrigando o espectador a perguntar-se das razões de tanta violência na relação entre as personagens. Uma encenação cuidada, que torna este espectáculo em algo a não perder e a discutir. É, sem dúvida, uma prova de que se faz bom teatro fora de Lisboa e do Porto.», *ibidem*.

⁶⁶¹ «A peça de Strindberg é uma obra-chave da dramaturgia contemporânea. Não só está certo que os grupos independentes se interessem por ela, como devia até ser obrigatório (se isso não fosse antipático) todos os grupos passarem por ela como uma espécie de exame. Depois desta versão bracarense, o Campolide prepara uma outra, com encenação de Rogério de Carvalho para estreia em breve ao que suponho. Trata-se, como não podia deixar de ser da peça do autor mais representada em Portugal, e suponho que em todo o mundo [...] Desta vez foi o Cena de Braga que propôs uma nova leitura da obra de Strindberg, leitura dirigida por Luís Varela, encenador do CCE. Sem novidades, diga-se desde já.», «A Menina Júlia em cena», *Diário de Lisboa*, 23 e Dezembro de 1985.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ «[...] dirigido por Joaquim Benite, ex-jornalista e ex-crítico de teatro, o GTC começou por criar um estilo que tinha a ver com os seus objectivos: atingir um público de trabalhadores através de espectáculos que compatibilizassem a sua carga política, antifascista, anticapitalista, com formas de divertimento que constituíssem uma sua dinâmica de clarificação e comunicação. Entre a didáctica de Brecht e as formas de revista à portuguesa, os espectáculos do GTC atingiam os objectivos a que

A importância inquestionável da actividade desenvolvida pelo Grupo e da sua projecção pública determinaram a sua profissionalização a partir de 1977. Nesse ano, instalou-se no Teatro da Trindade, em Lisboa, sem qualquer apoio do Estado. Durante cerca de um ano permaneceu aí, com uma grande afluência de público, permitindo a sua sobrevivência do meio teatral.

Em Janeiro de 1978, o Grupo instalou-se em Almada, no teatro da Academia Almadense, contribuindo para o movimento da descentralização teatral, que então dava os primeiros passos. Passou a designar-se Companhia de Teatro de Almada. Em 1988, após dez anos de actividade teatral intensa em Almada e no seu concelho, a Companhia, convidada pela Câmara local, tornou-se residente do Teatro Municipal de Almada, onde continua a actuar, subsidiada pelo Ministério da Cultura e pela Câmara de Almada. Assim, de 1971 até à actualidade, a Companhia apresentou um total de 82 diferentes produções, 16 das quais para a infância⁶⁶⁴.

Menina Júlia, apresentada a 20 de Fevereiro de 1986, foi encenada por Rogério de Carvalho, que já havia brilhado com encenações de obras de Tchekov, Fassbinder e Kreutz. O encenador, na leitura que fez da obra, optou por enfatizar o sentimento de «claustrofobia que Júlia acaba por quebrar as cadeias dos preconceitos e das barreiras sociais»⁶⁶⁵ e o frontispício do caderno de apresentação do espectáculo, onde se pode ver sucessões de imagens da mesma gaiola violada, vinca bem a visão clautrofóbica e a ânsia de liberdade que Rogério de Carvalho pretendeu conferir à sua encenação⁶⁶⁶. Nos principais papéis estiveram Fátima Murta, Luís Vicente e Teresa Esteves interpretando os personagens de Júlia, João e Cristina, respectivamente.

A tradução utilizada para este espectáculo foi mais uma vez a de Osório Mateus. O Grupo de Campolide utilizou para a sua apresentação algum do material fornecido pelo Teatro da Cantina Velha, através de Virgílio Martinho, responsável pelo apoio

visavam, apesar das dificuldades óbvias, incluindo as que um elenco instável e nem sempre à altura do cometimento provocavam.», Carlos Porto, 1985, *op. cit.*, p.50.

⁶⁶⁴ Anatoly Lunatcharski, Garcia Lorca, Bertolt Brecht, Edward Albee, Eugene O'Neill, Nicolau Gogol, Jaroslav Hasek, August Strindberg, Molière, William Shakespeare, Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garrett, Peter Shaffer, Pushkin, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Mikhail Bulgakov, Albert Camus, Yukio Mishima, António Skármeta, Harold Pinter, Willy Kirklund, José Sanchez Sinisterra e Calderón de la Barca foram alguns dos autores da dramaturgia clássica e contemporânea que a Companhia encenou. Da dramaturgia contemporânea nacional, foram levados à boca de cena autores como José Saramago, Romeu Correia, Fonseca Lobo, Prista Monteiro, Virgílio Martinho, Teresa Rita Lopes, Maria Rosa Colaço, Borges Coelho, Jorge Listopad e Fernando Rebelo. Cf. «Breve Historial da Companhia de Teatro de Almada», http://www.ctalmada.pt/historial_shtml, ed. electrónica.

⁶⁶⁵ Maria Helena Dá Mesquita, 1986, «*Menina Júlia*» em Almada», *O Diário*, 16 de Março de 1986, p. 15.

⁶⁶⁶ Cf. Anexo 49 — Caderno de Apresentação de *Menina Júlia* pela Companhia de Teatro de Almada / Grupo de Campolide, (1986).

literário a este espectáculo⁶⁶⁷. Assim, para a elaboração do caderno de apresentação que acompanhou *Menina Júlia* foram utilizados textos do caderno organizado pelo TEAR — *Strindberg – O Teatro e a Vida e Strindberg e o Teatro Expressionista*⁶⁶⁸ —; uma tradução de fragmentos do texto de Evert Sprinchorn, *La Fin de Julie*⁶⁶⁹ — *Análise da Peça*⁶⁷⁰ — e, para a elaboração de uma cronologia⁶⁷¹ com os eventos culturais mais importantes a nível mundial cruzados com os momentos cruciais da vida do dramaturgo e da sua produção literária e dramática, foram tidos em consideração o programa de *A Menina Júlia* do Teatro da Cantina Velha e a obra de Arthur Adamov, *Strindberg*.

No tocante à recepção por parte da crítica jornalística, depois das encenações da Casa da Comédia, do Teatro da Cantina Velha e da encenação televisiva de Andreas Voutsinas, Eugénia Vasques viu-se obrigada a estabelecer comparações entre o que já havia sido feito e o espectáculo proposto agora pelo Grupo de Campolide. Comparações essas que aliadas às «importantes encenações de Rogério de Carvalho [...] nos levam a um inexplicável mal-estar perante o presente trabalho de Campolide.»⁶⁷². A crítica de teatro refere que houve não um espectáculo, mas dois; não uma só encenação, mas duas: «a compreendida e interpretada por Teresa Esteves nos seus espantosos silêncios e relação com os objectos, na subtilidade das suas marcações e uma outra interpretada por Fátima Murta e Luís Vicente, marcada por uma forte exterioridade e dificuldade de interiorização. Ou seja, dir-se-ia que o encenador se viu a braços com duas formas de (des)entendimento e se deixou enredar por uma estética que não lhe reconhecemos: um dizer (o texto) sublinhado por marcações explicativas e por figurinos excessivamente esteriotipados.»⁶⁷³. Maria Helena Mesquita, por seu turno, concorda com o «diálogo desligado, débil, sem calor humano»⁶⁷⁴ que caracterizou a interpretação de Fátima Murta e Luís Vicente, referindo ainda que «Teresa Esteves, no papel de Cristina, foi o ponto de equilíbrio. Ela e o cenário de paredes grossas, de José Manuel Castanheira, foram as notas positivas de um espectáculo que constituiu apenas mais uma etapa no campo das experiências realizadas pelo Grupo de Campolide.»⁶⁷⁵.

⁶⁶⁷ Vejam-se outros trabalhos do mesmo no Anexo 13 – Notas sobre o trabalho realizado por Virgílio Martinho.

⁶⁶⁸ Cf. Caderno de apresentação do espectáculo, 1986, *Menina Júlia - Strindberg*, Companhia de teatro de Almada, Grupo de Campolide, Fev, pp.3-18.

⁶⁶⁹ Cf. Evert Sprinchorn, 1982, «La fin de Julie», *Obliques: Strindberg*, I, pp. 15-19.

⁶⁷⁰ Cf. Caderno de apresentação do espectáculo, 1986, *op. cit.*, pp. 19-21.

⁶⁷¹ Cf. *ibidem*, pp.22-26.

⁶⁷² Eugénia Vasques, 1986, «Menina Júlia», *Expresso*, 1 de Março de 1986.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Maria Helena Dá Mesquita, 1986, *op. cit.*, p.15.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

2.1.7. Casa Conveniente, *A Menina Júlia* (1993)

O Grupo de teatro que actua na Casa Conveniente, ao Cais do Sodré, constituiu-se formalmente apenas em 2000 e só em 2001 começou a receber um apoio bianual por parte do Ministério da Cultura. Todavia, os espectáculos teatrais iniciaram-se em 1992, com a apresentação de *A Virgem Doida* de Jean Arthur Rimbaud, numa tradução de Mário Cesariny. Para além de *A Menina Júlia*, em 1993, seguiu-se, no mesmo ano, *Os Jogos da Noite*. Em 1996, levaram ao palco *Crónicas*; em 1998, apresentaram *Os Paraísos do Caminho Vazio*; em 1999, *Os Dias que nos dão* e, entre outros, em 2000, altura em que se constituíram como grupo, representaram *O Bar da Meia-Noite*.

Com uma média de um espectáculo por ano, o grupo estreia *A Menina Júlia* de August Strindberg a 18 de Março de 1993, com Carlos Aurélio, Elisabete Piecho e Mónica Calle nos papéis de João, Júlia e Cristina. A encenadora, Fátima Ribeiro⁶⁷⁶, foi também a responsável pela tradução do texto, adaptando-o ao espectáculo a partir das traduções portuguesas já existentes. Considere-se ainda que esta representação foi levada a cabo sem qualquer apoio por parte da Secretaria de Estado da Cultura⁶⁷⁷.

No que diz respeito ao caderno de apresentação que acompanhou a peça, podemos verificar que é constituído por quatro artigos distintos: *O Autor*, *A Peça*, *O Espaço* e *A Linguagem* são textos elaborados a partir de fragmentos extraídos do programa do Teatro da Cornucópia do Ciclo Strindberg, da revista *El Público* e do artigo da autoria de Gonçalo Vilas-Boas *Ler (em) Strindberg*⁶⁷⁸. São ainda apresentadas duas cronologias, extraídas e adaptadas a partir do programa do Teatro da Cornucópia: uma sobre a vida do dramaturgo e a outra sobre os acontecimentos mundiais mais marcantes.

Por último, debruçar-nos-emos sobre a imagem escolhida para ilustrar o frontispício deste caderno⁶⁷⁹. A ilustração é da autoria de Pedro Zamith e mostra-se algo singular: nela, podemos visualizar as botas do conde, às quais João puxava o brilho,

⁶⁷⁶ Fátima Ribeiro apenas havia traduzido *A Menina Júlia* até à data da apresentação deste espectáculo. Cf. Anexo 16 – Notas sobre o trabalho realizado por Fátima Ribeiro.

⁶⁷⁷ Recebeu, todavia, os apoios de várias instituições: CML/ Pelouro da Cultura, Jornal *Expresso*, Sindicato dos Estivadores do Porto, de Lisboa e Centro de Portugal, Embaixada da Suécia, Fundação Calouste Gulbenkian, Tintas Dyrup, Rádio Comercial, Clube Português de Artes e Ideias, os jornais *O Título* e *O Crime*. Cf. Caderno de apresentação do espectáculo, 1993, *A Menina Júlia*, Casa Conveniente, p.9.

⁶⁷⁸ Cf. *ibidem*, pp.1-5.

⁶⁷⁹ Cf. Anexo 50 — Caderno de Apresentação de *A Menina Júlia* pela Companhia de Teatro Casa Conveniente, (1993).

denunciadoras da autoridade do primeiro e da condição literalmente curvada do segundo (já que a isso o obrigava a condição de engraxador); um lavatório e um espelho, símbolos também eles masculinos, sugerindo a higiene diária do homem e, concludentemente, a navalha de fazer a barba — objecto com que Júlia põe termo à vida; a flor caída e murcha no chão, remetendo-nos para a corrupção sexual de Júlia e a sua conseqüente ruína. Finalmente, podemos aperceber-nos da imagem do sangue projectada no espelho, como se de um espectro se tratasse, fazendo antever o desfecho da heroína da peça.

2.1.8. G.I.C.C. – Teatro das Beiras, *A Menina Júlia* (1996)

O Teatro das Beiras, tal como o TEAR, a CENA, o CENDREV e o Teatro de Almada, foi criado enquanto companhia de teatro profissional, com o objectivo claro de dinamizar culturalmente uma zona interior do país – neste caso a Covilhã – contribuindo, desta forma, para o movimento de descentralização teatral.

A companhia leva à cena *A Menina Júlia* em 1996, com estreia a 12 de Dezembro, numa encenação de Rui Sena e contando com o trabalho actoral de Helena Faria, Miguel Teimo e Fátima Apolinário para a interpretação dos personagens desta peça. No mesmo ano em que *A Menina Júlia* fora escolhida para encerrar 1996, a companhia havia já apresentado quatro espectáculos: *Eh Canseira*, textos de Gil Vicente e de Anrique da Mota, a 12 de Janeiro; *A Arte da Comédia*, de Eduardo de Filippo, numa tradução de Mário Viegas, a 1 de Junho; *Passos de Comédia*, textos de Lope de Rueda, traduzidos por Gil Salgueiro Nave, a 20 de Julho e *A Pele de um Fruto numa Árvore Podre*, de Victor Haim, traduzido por João Azevedo e José Carlos Pontes, a 31 de Outubro. Segue-se-lhe o drama de Strindberg. Nesta selecção de peças é visível a importação de vários autores estrangeiros, havendo apenas um espectáculo com autores nacionais e que se inscrevem ao nível dos clássicos da literatura dramática portuguesa. Podemos também referir que é dada especial atenção à tradução, uma vez que a companhia tem a preocupação em elaborar sempre uma nova versão do texto.

A Menina Júlia não foi excepção. A tradução esteve a cargo de Rui Sena⁶⁸⁰, o encenador, e de José Manuel Mendes, o responsável pela dramaturgia. Ambos optaram pelo confronto de vários textos intermediários para a versão portuguesa: a tradução

⁶⁸⁰ Veja-se o trabalho desenvolvido pelo tradutor no. Anexo 17 – Notas sobre o trabalho realizado por Rui Sena.

inglesa de Edwin Björkman, *Miss Julie*, editada pela Dover Thrift Editions⁶⁸¹; a tradução espanhola de Lorenzo Lopez Sancho, de 1982, *La Señorita Julia*, editada pela MK1 e a tradução portuguesa que Helena Domingos realizou para o Grupo de Teatro Hoje.

Strindberg encheu, durante sessões, o palco do Teatro Cine da Covilhã. Através de uma encenação arrojada, Rui Sena concebeu uma rampa no meio do palco, «particularmente ajustada a uma encenação que privilegia os movimentos de subida e de descida (de classe).»⁶⁸². Assim, «o plano inclinado confere uma grande violência ao confronto entre a senhora e o criado — com ela a decair e derrapar cada vez mais no plano psicológico, moral e económico e com ele a subir decididamente em maquiavelismo, malícia e crueldade.»⁶⁸³.

2.1.9. Companhia Teatral do Chiado, *A Menina Júlia...* (1999)

A Companhia Teatral do Chiado foi fundada em Dezembro de 1990, pelas mãos de Mário Viegas e de Juvenal Garcês. Actualmente, encontra-se sedeadada no Teatro-Estúdio Mário Viegas, espaço cedido pela Câmara Municipal de Lisboa.

O primeiro espectáculo apresentado data de 1989 – *O Regresso de Bucha e Estica*, adaptação de vários textos de Stan Laurel, numa encenação de Mário Viegas. Em 1998, ano antes da estreia de *A Menina Júlia...*, a companhia apresentava quatro espectáculos teatrais: *Fora de Jogo*, espectáculo constituído por duas peças de Israel Horovits — *Acrobatas* e *Linha* —; *Gases*, constituído a partir de três peças de René de Obaldia — *Azoto*, *Defunto* e *Pimenta Cayena* —; *Hedda Gabler*, do norueguês Henrik Ibsen, numa encenação de Juvenal Garcês; e o *Pirata que não Sabia Ler* de Jorge Letria⁶⁸⁴.

A peça de Strindberg contou com Rita Lello, Simão Rubim e Laurinda Ferreira, na interpretação dos papéis de Júlia, João e Cristina, e foi encenada por Juvenal Garcês,

⁶⁸¹ Cf. *Julie* (1992).

⁶⁸² Manuel João Gomes, «O nórdico e o meridional», *Público*, 17 de Dezembro de 1996, p.29.

⁶⁸³ *Ibidem*. Os louvores de Manuel Gomes estendem-se também ao trabalho dos actores: «Mas este conflito social e moral, agravado pela concomitante guerra dos sexos, vive essencialmente do trabalho dos actores e o trio que Rui Sena dirige é digno de se ver.

Helena Faria (que esteve recentemente em Lisboa, no "S03 H04" da Companhia de Teatro de Aveiro) é uma *Menina Júlia* excepcional, que dá ao seu processo de decadência moral e física cambiantes surpreendentes. Miguel Teimo, no criado, trabalha num registo diverso mas tão brilhante como o que já este ano mostrou dominar na "Arte da Comédia" de DeFilippo. Fátima Apolinário, a criada, consegue momentos de uma energia inesperada num papel que é definido pela resignação.», *ibidem*.

⁶⁸⁴ Cf. Caderno de apresentação do espectáculo, 1999, *A Menina Júlia...*, Companhia Teatral do Chiado.

depois de este ter empreendido uma viagem à Noruega pela altura da montagem de Hedda Gabler. Naquele país, Garcês acabou por tropeçar também em Strindberg, despertando-lhe ainda mais o interesse nutrido pelo dramaturgo: «*Já tinha visto muitas peças do Strindberg, mas só quando comecei a trabalhar este texto o passei a conhecer melhor. É sem dúvida um grande, grande dramaturgo. A sua maneira de escrever foi o que mais me fascinou. Strindberg é de uma crueldade extrema, diria mesmo que esta é uma peça imperdoável.*»⁶⁸⁵.

Alexandra Cabrita refere também na sua crítica que «*sem recorrer a adaptações, quer à contemporaneidade, quer à realidade portuguesa, a encenação de Juvenal Garcês, numa produção da Companhia Teatral do Chiado, apresenta o texto do dramaturgo sueco na íntegra.*»⁶⁸⁶. A tradução do texto esteve a cargo de Rita Lello⁶⁸⁷ que se decidiu igualmente, tal como Luís Varela ou Rui Sena, pelo cotejamento de diversos textos. Para a sua tradução portuguesa utilizou diferentes textos intermediários, cruzando-os entre si: as traduções inglesas de Edwin Björkman⁶⁸⁸, Peter Watts⁶⁸⁹, Helen Cooper⁶⁹⁰ e Michael Robinson⁶⁹¹; as traduções francesas de Boris Vian⁶⁹² e a de L. Calame, F. Chattot, P. Macasdar, N. Rudnitzky e M. Schambacher⁶⁹³. O original sueco foi ainda consultado para averiguar, sobretudo, as passagens referentes aos estrangeirismos utilizados por Strindberg. Relativamente às traduções portuguesas já existentes, Rita Lello explicou porque não as tomou em consideração e porque preferiu recomeçar o seu trabalho: em relação à tradução de Fernando Midões e Ana Maria Patacho diz ter-lhe encontrado «*laivos de um romantismo exacerbado ao nível da linguagem*»⁶⁹⁴ e a de Osório Mateus, por seu turno, pareceu-lhe «*demasiado beckettiana, não fazendo sentido num contexto naturalista*»⁶⁹⁵.

O caderno de apresentação do espectáculo mostra no frontispício uma fotografia da apresentação da autoria de Roberto Giostra, com Simão Rubim (João) segurando o

⁶⁸⁵ Alexandra Cabrita, «Teatro com Letra Grande», in *Capital*, 14-20 Outubro de 1999, p. 8.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ Apesar do reconhecido trabalho como actriz, Rita Lello iniciou a sua actividade como tradutora para teatro ainda na faculdade, traduzindo algumas peças de Beckett para o Teatro da Faculdade do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Cf. Anexo 11 – Notas sobre o trabalho realizado por Rita Lello.

⁶⁸⁸ Cf. *Julie* (1992).

⁶⁸⁹ Cf. *Julie* (1958).

⁶⁹⁰ Cf. *Julie* (1992 II).

⁶⁹¹ Cf. *Julie* (1998).

⁶⁹² Cf. *Julie* (1957).

⁶⁹³ Cf. *Julie* (1990).

⁶⁹⁴ De acordo com a entrevista realizada à tradutora.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

pé de Rita Lello (Júlia), a qual toma nas mãos o pingalim com que amestrava o noivo. Ao lado de Laurinda Ferreira (Cristina), podemos ainda vislumbrar a gaiola com a ave que João acabará por decepar⁶⁹⁶. Fazem parte deste pequeno livrinho fragmentos de cartas de Strindberg⁶⁹⁷ e vários outros textos do autor⁶⁹⁸ como também os artigos “*A Menina Júlia*”: *Biografia de uma peça (da introdução à nova tradução francesa, feita a partir do manuscrito original de Strindberg)*⁶⁹⁹ e *August Strindberg: a biografia*⁷⁰⁰. Todos os textos estão ricamente ilustrados com fotografias e caricaturas do autor, da sua família, das suas pinturas e das várias representações que foram sendo feitas da peça por todo o mundo.

2.1.10. Teatro de Portalegre – Teatro d’O Semeador, *Júlia* (2003)

Começou por ser GTAC — Grupo de Trabalho e acção Cultural — em 1975, fazendo trabalho de teatro amador, dinamizando culturalmente a região e ajudando também na alfabetização de adultos. A partir dos finais de 1979, o Teatro d’O Semeador — Associação de Animação Cultural e Produção Teatral — começava a ganhar contornos, graças à vinda de actores profissionais. Porém, apenas em 1981 a companhia de teatro começou a receber apoios da Secretaria de Estado da Cultura⁷⁰¹.

Apesar de ter sido fundado em 1979, o primeiro espectáculo foi apresentado apenas no ano seguinte. *Jorge Dandin*, de Molière, subia ao palco numa encenação de Francisco Ceia. Já em 2003, José Mascarenhas decide montar *Júlia*, espectáculo baseado em *Fröken Julie* de August Strindberg. José Mascarenhas⁷⁰² foi também o responsável pela adaptação do texto utilizado no espectáculo, servindo-se das traduções portuguesas disponíveis. A estreia fez-se a 6 de Julho.

⁶⁹⁶ Cf. Anexo 51 – Caderno de apresentação de *A Menina Júlia...*, Companhia Teatral do Chiado, (1999).

⁶⁹⁷ Caderno de apresentação do espectáculo, 1999, *A Menina Júlia...*, Companhia Teatral do Chiado, pp. 2-16.

⁶⁹⁸ Cf. «Strindberg e o Conceito de Teatro Íntimo (da carta aberta “Teatro Íntimo” de Estocolmo)», *ibidem*, pp. 17-19; «Strindberg e a arte do actor», *ibidem*, pp.20-22; «“A Menina Júlia”: Prefácio, por A. Strindberg», *ibidem*, pp.20-39.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, pp.23-29.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, pp.40-46.

⁷⁰¹ Cf. José Mascarenhas e Carlos do Rosário, 1999, *Teatro de Portalegre — vinte anos de actividade 1979-1999*, Lisboa, Edições Colibri, pp.3-11.

⁷⁰² José Mascarenhas fez o curso da Escola de Formação de Actores do Centro Cultural de Évora, estagiando com Luc Montech, em Coimbra, em 1981. Tornou-se actor profissional em 1979, vendo o seu trabalho dividido entre a carreira de actor e de encenador. Como tradutor, o seu trabalho é inexistente. Cf. Anexo 14 – Notas sobre o trabalho realizado por José Mascarenhas.

No mesmo ano em que estreia *Júlia*, o Teatro d'O Semeador havia já apresentado *Aires e Desaires* de Tristan Remy, com estreia a 25 de Abril, e após a montagem da peça de Strindberg, realizaram mais um espectáculo, desta vez de um autor contemporâneo nacional — *Esperança* de Jaime Salazar Sampaio.

VI. Comparação de textos

Translating Strindberg is a bit like following an expert partner in a tango. You've got to make sure you know the steps, then feel the music, dopt the correct stance, trust in your partner and let the dance carry yuou along. There are, of course, a few basic rules without which we could not venture out onto the dance floor. The tango is not an easy dance, nor is Strindberg an easy writer to translate.

Eivor Martinus, *Translating Scandinavian drama*

Os fragmentos textuais que escolhemos para a nossa análise fazem parte das traduções portuguesas de Fernando Midões, Helena Domingos, Osório Mateus, Ruis Sena e Rita Lello. O critério de selecção prendeu-se com o facto de todas estas traduções terem sido utilizadas em espectáculos teatrais. Todas elas, foram também elaboradas tomando em consideração vários textos intermediários, ou apenas um deles que garantisse ter sido traduzido directamente do sueco. Assim apresentamos excertos das várias versões portuguesas e dos textos intermediários correspondentes, nomeadamente:

- a) de Fernando Midões e de Boris Vian;
- b) de Helena Domingos e de Michael Meyer;
- c) de Osório Mateus e de Boris Vian e Michael Meyer;
- d) de Rui Sena (pretensamente o tradutor teria utilizado as versões inglesa de Edwin Björkman, e espanhola de Lorenzo Lopez Sancho, todavia a sua tradução consiste numa cópia integral do texto de Helena Domingos);
- e) de Rita Lello e de L. Calame, F. Chattot, P. Macasdar, N. Rudnitzky e M. Schambacher, que aqui designaremos por Éditions Sud-Papiers.

Eivor Martinus, no seu artigo «*Translating Scandinavian Drama*», explica que, na verdade, a maior parte das «novas» traduções de Strindberg não passam de um repescar de velhas traduções, onde se dava ainda primazia à tradução literal, não havendo preocupação em interpretar o signo e relacioná-lo com a cultura em questão⁷⁰³.

⁷⁰³ Cf. Eivor Martinus, 1996, «*Translating Scandinavian Drama*», in David Johnston (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press, p.110.

Neste capítulo, ao fazermos a comparação de fragmentos textuais de várias traduções portuguesas pretendemos perceber como é que foi feito o processo de importação textual.

Para análise, dividimos este capítulo em várias secções: o título da obra; os nomes dos personagens; a simbologia em torno da noite de S. João; os estrangeirismos presentes na peça; a referência a um episódio bíblico; a introdução ou rejeição da Pantomina e do Ballet no espectáculo teatral; a tradução da música entoada pelo coro; e a análise de excertos textuais.

A escolha dos vários fragmentos cénicos prendeu-se com o facto de considerarmos que os mesmos constituem elementos-chave para a percepção da densidade psicológica da obra e da articulação posterior com o espectáculo teatral. Os restantes elementos analisados permitem uma compreensão dos aspectos culturais inerentes ao autor e aos vários intervenientes no processo de tradução.

1. O título da obra: *Fröken Julie*

Começamos por referir quais foram as opções de tradução para os títulos que servem os textos portugueses: Fernando Midões e Rui Sena optaram por «*A Menina Júlia*»; Rita Lello por «*A Menina Júlia...*»; Osório Mateus preferiu «*Menina Júlia*»; e Helena Domingos «*Miss Julie*».

Se é óbvio que Helena Domingos, por exemplo, decidiu manter o título inglês da tradução que utilizou, iremos reparar que no caso de Rui Sena, apesar de o seu espectáculo ter sido chamado «*A Menina Júlia*», no interior do texto o nome português não se mantém e o personagem passa a ser designado por «*Miss Julie*». Rita Lello, por seu turno, decidiu acrescentar ao título reticências. Esta opção deixa em aberto a ideia que se pretende exprimir, que não se completa com o término gramatical da frase, espera-se antes que seja suprida pela imaginação do espectador ou do leitor. A destacar ainda a inclusão ou não do artigo definido «a», que Osório Mateus decidiu retirar, seguindo o exemplo francês e inglês — «*Mademoiselle*» e «*Miss*». Porém, nos casos atrás mencionados, a própria estrutura da língua é pouco ou nada flexível à junção do artigo. O mesmo não acontece com a língua portuguesa, que o permite — a inclusão do artigo determina o personagem, acentuando-lhe o seu isolamento em relação aos outros indivíduos.

Quando começou a ser traduzido para inglês britânico e inglês americano, o título «*Fröken Julie*» também assumiu várias formas: *Lady Julie*, *Lady Julia*, *Countess Julie* e *Countess Julia*⁷⁰⁴. De facto, todos estes exemplos aproximam-se bem mais da intenção de Strindberg do que propriamente o célebre «*Miss Julie*». A heroína da peça é filha de um conde e torna-se óbvio que o autor queria vincar esse aspecto aristocrático, sublinhando, deste modo, a diferença entre ela e o criado. Justifica Eivor Martinus que a razão porque «*subsequent translations were called Miss Julie derived from a misunderstanding of and a lack of knowledge about Swedish forms of address.*». Explica que, na última metade do século XIX, havia três formas de tratamento das mulheres solteiras na Suécia e «*“Fröken” was reserved for the aristocracy. During the democratisation reforms at the end of the century the other two forms of address were abolished and “Fröken” was increasingly used for all unmarried women. But when Strindberg was writing this play in 1888 “Fröken” would most certainly have been confined to the upper-class girl. Kristin, the cook, is never referred to as “Fröken”, for instance. More importantly, if we are to translate the title accurately and put it in an English context, the daughter of an Earl is most certainly a Lady, in name at least.*»⁷⁰⁵. A isto se acrescenta o facto de, no original sueco, as falas de Julie serem sempre designadas por «*Fröken*» e nunca por «*Julie*», como acontece com as várias traduções: aí deparamo-nos ou com o nome, ou com a forma de tratamento seguida do nome. Apenas a tradução proposta pelas Édition Sud-Papiers mantém exclusivamente a forma de tratamento «*Mademoiselle*».

2. Os personagens

No que diz respeito à tradução dos nomes dos personagens, facilmente nos aperceberemos, após a leitura dos textos, que Fernando Midões e Osório Mateus optaram por fazer uma aproximação total à língua de chegada. Vamos, por isso mesmo, deparar-nos com personagens com nomes portugueses: «*Júlia*», «*João*» e «*Cristina*». Contudo, Osório Mateus distancia-se de Fernando Midões ao passar a designar os seus personagens seguidamente por «**A.**» (João), «**B.**» (Cristina) e «**C.**» (Júlia), tornando-os, desta forma, elementos anónimos no texto.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p.111.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, pp.111-112.

Fernando Midões tomou a mesma medida que Boris Vian, o qual também aproximara todos os nomes dos personagens à cultura francesa: «*Julie*», «*Jean*» e «*Christine*». Rita Lello, por seu turno, apenas mantém o nome «*Jean*» em francês — tal como no original — e traduziu «*Julie*» e «*Kristin*» para os equivalentes portugueses. Helena Domingos e Rui Sena mantiveram as opções inglesas: «*Miss Julie*», «*Christine*» e «*Jean*».

3. *Midsommarafton*: Noite de S. João

A acção inicia-se e desenrola-se durante a «*Midsommarafton*»: os termos correspondentes utilizados foram «*Midsummer Eve*», em inglês, «*Veille de la Saint-Jean*», em francês, e «*Noite de S. João*», em português. *Midsommarafton* refere-se à festa do solstício, à festa da fertilidade, à celebração das colheitas e do sol. Como poderemos ver através da decomposição dos vocábulos sueco e inglês — Mid + sommar ou Mid + summer — observaremos que eles assinalam o dia em que a estação quente atinge a sua metade⁷⁰⁶. Enquanto que o *Midwinter* abre a fase ascendente do ciclo anual, o *Midsummer* abre a fase descendente⁷⁰⁷ e, de facto, é numa fase de obscurecimento e de queda que *Fröken Julie* vai entrar.

Em Portugal, a noite de S. João há muito que perdeu o seu carácter pagão e foi completamente assimilada pelas festividades dos santos populares, estando, por isso, estreitamente relacionada à religião cristã.

Na sua tradução, Rita Lello decidiu seguir os mesmos passos que os tradutores das Éditions Sud-Papiers — «*La nuit de la Mi-été*» —, e durante o espectáculo apresentado pela Companhia Teatral do Chiado, a acção desenrola-se durante a «*Noite da Festa do Sol*».

⁷⁰⁶ Estamos perante culturas que dividem o ano em duas metades: uma estação quente e uma estação fria. O dia que assinala o solstício de Inverno designa-se, em inglês, por *Midwinter*.

⁷⁰⁷ De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «*É fácil constatar que é a porta do Inverno que introduz na fase luminosa do ciclo, e a porta estival na sua fase de obscurecimento. O nascimento de Cristo ocorre durante o solstício de Inverno, o de S. João Baptista durante o solstício de Verão, podendo relacionar o facto com a fórmula evangélica: Ele deve crescer e eu diminuir (João, 3,30)*», 1994, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, p.614.

4. Estrangeirismos

Original: Julie(1963), p. 78.

«Fröken. *Très gentil ; monsieur Jean ! Très gentil!*

Jean. *Vous voulez plaisanter, madame?*

Fröken. *Et vous voulez parler français! Var har ni lärt det ?*

Jean. *I Schweiz, medan jag var sommelier ett av de största hottellen i Luzern!*

Fröken. *Men ni ser ju ut som en gentleman i den där redingoten! Charmant!*

[...]

Fröken. *Ja, monsieur Jean.*

Jean. *Attention, je ne suis qu'un homme.»*

No original sueco, Strindberg insere um personagem de nome francês, «Jean», daí que alguns tradutores, apesar de terem traduzido os restantes nomes para português, mantivessem o francês *Jean*, como é o caso de Rita Lello. Por outro lado, Fernando Midões, porque na tradução de Boris Vian todos os nomes estão em francês, assumiu isso como se tratando de uma aproximação à cultura de chegada. De facto, existe essa intenção por parte de Vian. No entanto, como Fernando Midões não conhece o original sueco não poderia adivinhar que o nome «Jean» não tinha sido traduzido, logo, na sua tradução portuguesa não manteve o francesismo e traduziu-o. Para além do personagem, Strindberg introduziu ao longo da obra expressões francesas, que mostram que esta era a língua dominada pelas classes cultas do seu tempo.

Como é então resolvido este problema por parte do tradutor francês? Por exemplo, Boris Vian transferiu as expressões francesas para o idioma inglês, enquanto que os tradutores das Éditions Sud-Papiers resolveram introduzir o alemão⁷⁰⁸. Na versão portuguesa de Fernando Midões, mais uma vez porque não teve acesso ao original sueco, manteve-se a escolha inglesa de Vian.

Helena Domingos, Osório Mateus e Rui Sena mantiveram o francês, porque esta é a língua estabelecida na tradução inglesa de Michael Meyer. Rita Lello, por sua vez, conferiu o original para se certificar qual a língua utilizada por Strindberg, averiguando que se tratava do francês e não da língua alemã, que figura no texto intermediário que mais vezes utilizou.

⁷⁰⁸ Esta problemática foi já convenientemente abordada no ponto 7.1. *A recepção de Fröken Julie durante o período do Estado Novo*, a propósito da articulação possível da escolha de uma língua estrangeira compatível com a diferenciação no texto francês e o facto de Jean ter trabalhado em Lucerna, na Suíça, e de aí ter aprendido a língua estrangeira.

Fernando Midões: Julie
(1963II), pp.231-232, 242.

Helena Domingos: Julie
(1979), pp.29, 37.

Osório Mateus: Julie
(1980), pp.13, 16.

Rui Sena : Julie
(1996), pp.9, 16-17

Rita Lello : Julie
(1999), pp.12,21

Júlia. *Very nice, Mr John, very nice.*

João. *You choose to make fun of me, madam?*

Júlia. *And you choose to speak English?* Onde aprendeu

João. Na Suíça, quando fui copeiro num dos primeiros hotéis de Lucerna.

Júlia. Mas tem um ar dum *gentleman* com essa sobrecasaca. *Charming.*

[...]

Júlia. Diga, senhor João.

João. Cuidado! *Je ne suis qu'un homme.*

MISS JULIE - *Très gentil, monsieur Jean!* *Très gentil!*

JEAN - *Vous plaisantez, madame!*

MISS JULIE - *Et vous parler français!* Onde é que aprendeste?

JEAN - Na Suíça. Fui chefe de mesa no maior hotel de Lucerna.

MISS JULIE - Pareces um senhor com essa roupa. *Charming!*

[...]

MISS JULIE - Sim, *monsieur Jean?*

JEAN - *Attention ! Je ne suis qu'un homme !*

C. *Très gentil, monsieur Jean. très gentil.*

A. *Vous voulez plaisanter, mademoiselle.*

C. *Et vous voulez parler français!* Onde é que aprendeu?

A. Na Suíça. Fui *sommelier* no Grande Hotel em Lucerna.

C. Um senhor. *charmant.*

[...]

C. *Monsieur Jean.*

A. *Attention. je ne suis qu'un homme.*

MISS JULIE - *Très gentil, monsieur Jean!* *Très gentil!*

JEAN - *Vous plaisantez, madame!*

MISS JULIE - Et vous parler français! Onde é que aprendeste?

JEAN - Na Suíça. Fui chefe de mesa no maior hotel de Lucerna.

[...]

MISS JULIE - Sim, *monsieur Jean?*

JEAN - *Attention ! Je ne suis qu'un homme !*

JULIA. *Très gentil, monsieur Jean, très gentil!*

JEAN. *Vous voulez plaisanter, madame?*

JULIA. *Et vous voulez parler français.* Onde é que aprendeu?

JEAN. Na Suíça. Fui *sommelier* num dos melhores hotéis de Lucerna.

JULIA. Parece um senhor com esse casaco. Encantador!

[...]

JULIA. Sim, *monsieur Jean?*

JEAN. *Attention, je ne suis qu'un homme.*

Michael Meyer

Julie (1964), pp. 123, 128

MISS JULIE - *Très gentil, monsieur Jean!* Très gentil!

JEAN - *Vous plaisantez, madame!*

MISS JULIE - *Et vous parler français!* Where did you learn that?

JEAN - In Switzerland. I was wine waiter at the biggest hotel in Lucerne.

MISS JULIE - You look quite the gentleman in those tails. *Charmant!*

[...]

MISS JULIE - Yes, *monsieur Jean?*

JEAN - *Attention!* Je ne suis qu'un homme!

Boris Vian

Julie (1957), pp. 29, 34-35

JULIE. *Very nice, Mr John, very nice.*

JEAN. *You choose to make fun of me, madam?*

JULIE. *And you choose to speak English?* Où avez-vous appris?

JEAN. En Suisse, quand j'étais sommelier dans un des premiers hôtels de Lucerne.

JULIE. Mais vous avez l'air d'un gentleman dans cette redingote. *Charming!*

[...]

JULIE. Oui, *monsieur Jean?*

JEAN. *Attention!* Je ne suis qu'un homme!

Éditions Sud-Papiers

Julie (1990), pp. 30, 34-35

MADEMOISELLE. *Sehr hübsch! Herr Jean! Sehr hübsch!*

JEAN. *Sie belieben zu scherzen, Madame.*

MADEMOISELLE. *Und Sie deutsch zu sprechen!* Où avez-vous appris?

JEAN. En Suisse. J'étais sommelier dans un des plus grands hôtels de Lucerne.

MADEMOISELLE. Vous avez l'air d'un gentleman dans cet habit. *Entzückend!*

[...]

MADEMOISELLE. Ja, monsieur Jean.

JEAN. *Vorsicht!* Ich bin nur ein Mann...

5. Josef: o Casto José

Original: Julie (1963), p.82

«Fröken. Med fördelaktigt utseende – vilken otrolig inbilskhet! En Don Juan kanske! Eller en Josef! Jag tror, min själ, att han är en Josef!»

Strindberg faz também alusão a personagens míticas ao longo desta obra, nomeadamente a «Don Juan» e a «Josef». À excepção de todos os outros tradutores, apenas Osório Mateus aproximou «Don Juan» de «Dom João»: «Um Dom João. Um José. É isso.»⁷⁰⁹.

Strindberg destaca-se dos restantes escritores suecos da sua época por ter sido um artista multifacetado e por ter manifestado interesse por diferentes áreas do saber: «*he knows his Bible and frequently alludes to it, he knew about half a dozen languages, he was a practising artist and was no stranger to chemistry, physics or astronomy. All this knowledge is somehow absorbed in his writing and he often sends his translator or a detective hunt for flowers and fruits which are no longer known by the same name*»⁷¹⁰. Para traduzir a obra de Strindberg, é, por isso, necessário ter um vasto domínio do misticismo ocidental, de botânica, de história sueca e europeia, de religião, e mitologia grega e escandinava.

Quando Julie diz a Jean: «*Eller en Josef! Jag tror, min själ, att han är en Josef!*»⁷¹¹, depois deste ter rejeitado as suas insinuações sexuais, ela expressa uma profunda amargura. Josef refere-se, na realidade, ao Casto José, que foi alvo de sedução pela esposa de Potiphar, no Egipto, mas que, tal como Jean, resistiu à sedução⁷¹².

Alguns tradutores portugueses, nomeadamente Helena Domingos, Rui Sena e Rita Lello, utilizam a designação «Casto José», ao contrário dos outros dois, que utilizam apenas «José». Nos textos intermediários o vocábulo utilizado é «Josef», mas não há uma nota que mencione o episódio bíblico, o que poderá fazer crer que os tradutores não descortinaram a alusão. No entanto, ao introduzi-la no seu texto, em 1979, Helena Domingos contribuiu definitivamente para resgatar essa referência — ainda que o público não a perceba — e para que ela passasse a figurar nas traduções de Rui Sena e Rita Lello.

⁷⁰⁹ Julie (1980), p.17.

⁷¹⁰ Eivor Martinus, *op. cit.*, p.115.

⁷¹¹ Julie (1963), p. 82.

⁷¹² Cf. Eivor Martinus, *op. cit.*, p.116.

Fernando Midões: Julie
(1963II), p.244.

Helena Domingos: Julie
(1979), p.38.

Osório Mateus: Julie
(1980), p.17.

Rui Sena : Julie
(1996), p.18

Rita Lello : Julie
(1999), p.22

Júlia. *Que atitude elegante! Que presunção incrível! Talvez um Don Juan, não? Ou um José? Por mim, acho que sim, acho que és é o casto José!*

C. *E bonito também. Que orgulho. Um Dom João. Um José. É isso.*

MISS JULIE - De aparência elegante! Que incrível presunção! Um D. Juan, não? Ou o casto José! Sim, acho que sim, acho que és é o casto José! **JULIA.** ... bonito!... *Que presunção inacreditável! Um Don Juan, talvez? Ou o Casto José? É isso mesmo. Acho que sim, acho que és é o casto José!*

Michael Meyer
Julie (1964), p. 128

MISS JULIE - Of handsome appearance! What incredible conceit! A D. Juan, perhaps? Or a Joseph! Yes, upon my word, I do believe you're a Joseph!

JULIE. D'allure avantageuse... Quelle incroyable vanité. Un Don Juan peut-être? Ou un Joseph? Sur mon âme, je pense que c'est un Joseph.

MADemoISELLE. Et d'allure avantageuse — Quelle vanité. Un Don Juan peut-être? Ou un Joseph? Sur mon âme, je crois que c'est un Joseph.

Boris Vian
Julie (1957), pp.34-35

Éditions Sud-Papiers
Julie (1990), p.35

6. Pantomina e Ballet

Original: Julie (1963), p.76, 87

Pantomim. Spelas så som om skådespelerskan verkligen vore ensam i lokalen; vänder vid behov ryggen åt publiken; ser icke ut i salongen; brådskar icke som om hon vore rädd publiken skulle bli otålig.

Kristin (ensam. Svag fiolmusik på avstånd i schottischtakt.) Kristin gnolade efter musiken; dukar av efter Jean, diskar tallriken vid slaskbordet, torkar och ställer in i ett skåp. Därpå lägger hon av sig köksförklädet, tar fram en liten spegel ur en bordslåda, ställer den mot syrenkrukan på bordet; tänder ett talgljus och värmer en hårnål, varmed hon krusar håret i pannan.

Därpå ut i dörren och lyssnar. Återvänder till bordet. Hittar frökens kvarglömda näsduk, som hon tar och luktar på; sedan breder hon ut den, liksom i tankarne, sträcker den, slätar den och viker den i fyra delar o.s.v.

[...]

Balett. Bondfolket in högtidsklädda, med blommor, i hattarna; en fiolspelare i spetsen; en ankare svagdricka och en kutting brännvin, sirade med grönt, läggas upp på bordet; glas tagas fram. Därpå drickes. Sedan tar man i ring och sjunger och dansar dansleken: "Det kommo två fruar från skogen"
När detta är gjort, gå de igen sjungande.

Strindberg insere na sua peça em um acto a pantomina, «Lorsque le monologue menaçait de devenir invraisemblable [...] où je laisse à l'acteur toute liberté de créer et d'acquérir une renommée personnelle. Afin de ne pas aller au-delà des forces du public, j'ai laissé la musique, justifiée d'ailleurs par la fête, exercer sa puissance d'évocation pendant le jeu muet.»⁷¹³, e o ballet que é, na opinião do dramaturgo, preferível a uma cena dita popular, «car les scènes populaires sont toujours mal jouées, où une foule de clowns veulent saisir l'occasion de faire rire et de rompre ainsi l'illusion.»⁷¹⁴.

⁷¹³ Julie (1990), p.20-21.

⁷¹⁴ Ibidem, p.21.

A grande diferença nas traduções portuguesas diz respeito ao comportamento de Kristin após ter arrumado a cozinha. Helena Domingos e Rui Sena eliminam integralmente a parte em que Kristin, depois de ter desempenhado as suas funções de criada, se sente feminina. Depois de retirar o avental, a empregada vai ao aparador, retira um espelho, aquece o ferro de frisar e faz um caracol sobre a testa. Esta parte não aparece nas traduções imediatamente acima referidas.

A versão de Rita Lello difere essencialmente das restantes — mantendo-se ainda assim próxima da de Fernando Midões — pela entrada de Júlia que «*quando vê o estado da cozinha junta as mãos. [Em seguida] Vai ao espelho, tira uma caixa de pó de arroz e retoca-se.*»⁷¹⁵.

Se nos espectáculos portugueses a pantomina foi mantida, o mesmo não se poderá dizer do ballet: na versão de Osório Mateus foi simplesmente abolido; Helena Domingos e Rui Sena reduziram esta cena ao som de vozes cantantes, risos e ao barulho de passos. Boris Vian, na tradução francesa, e, conseqüentemente, Fernando Midões, sugerem em nota de rodapé uma alternativa ao baile, que «*pode ser substituído por um negrume total da cena, [...] acompanhado de efeitos sonoros*»⁷¹⁶ e ligeiras modificações que deixarão antever o que ali se passou.

⁷¹⁵ Julie (1999), p.32.

⁷¹⁶ Julie (1963II), p. 225.

Fernando Midões: Julie
(1963II), pp. 228, 255.

Helena Domingos: Julie (1979),
pp. 27, 46.

Osório Mateus: Julie
(1980), p. 12.

Rui Sena : Julie
(1996), pp. 7, 25

Rita Lello : Julie
(1999), pp. 9, 31-32

PANTOMIMA

É executada, como se a atriz estivesse, efectivamente e sozinha na sala. Volta as costas ao público, sem olhar para a plateia, sem pressas, como se não temesse a impaciência do auditório.

Cristina está só. Música (em fundo dança escocesa). Cristina trauteia-a para si; levanta da mesa o prato de João e vai lavá-lo; limpa-o e coloca-o no armário. Depois, despe o avental, tira um espelho da gaveta e coloca-o sobre a mesa, junto do ramo de lilases. Acende uma vela, aquece um gancho e faz um caracol na testa.

Vai até à porta escutar, volta a mesa, encontra o lenço de que Júlia se esqueceu. Aspira-lhe o perfume, em seguida, estica-o como se estivesse a pensar noutra coisa, torna a dobrá-lo, etc. Este jogo desenrola-se até à entrada de João.

Christine fica só. Pode virar-se de costas. Tem movimentos lentos. Pode bater o compasso da música que se ouve; levanta a mesa, lava o prato de JEAN, enxuga-o. Depois vai ao espelho do lavatório.

Vai até à porta e fica a ouvir. Volta à mesa, encontra o lenço de MISS JULIE, pega nele e cheira-o; a seguir amarrotta-o como se pensasse noutra coisa; depois abre-o e dobra-o.

(a cena seguinte é muda e deve ser executada como se a atriz estivesse sozinha. Sempre que necessário volta as costas ao público e não olha na sua direcção, não tem que ter pressa ou medo de que o público se impaciente.

Cristina está sozinha. ouve-se à distância o som de uma dança escocesa tocada em violino. trauteia-o enquanto levanta a mesa. lava os pratos e os talheres. enxuga-os. arruma tudo no armário. tira o avental. vai buscar um espelho a uma gaveta e põe-no em cima da mesa encostado à jarra de lilases. acende uma vela. aquece o ferro de frizar. faz um caracol. vai até à porta e fica de pé a ouvir. vem até à mesa e encontra o lenço de que a menina Júlia se esqueceu. cheira-o [sic]

Christine fica só. Pode virar-se de costas. Tem movimentos lentos. Pode bater o compasso da música que se ouve; levanta a mesa, lava o prato de JEAN, enxuga-o. Depois vai ao espelho do lavatório.

Vai até à porta e fica a ouvir. Volta à mesa. encontra o lenço de MISS JULIE; pega nele e cheira-o; a seguir amarrotta-o como se pensasse noutra coisa; depois abre-o e dobra-o.

Cristina está sozinha. Ouve-se a música ao fundo uma scottishe, Cristina trauteia a melodia, vai lavar o prato de Jean, seca-o e arruma-o. Vai ao aparador e tira um pequeno espelho que coloca contra o jarro de lilases que está em cima da mesa, acende uma vela, aquece um ferro de frisar e faz um caracol sobre a testa.

Vai até à porta e ouve, volta à mesa e vê o lenço da menina Júlia, cheira-o e amachuca-o como se pensasse noutra coisa, depois endireita-o e dobra-o. Entra Jean.

BALLET

Os camponeses entram com trajes de festa; trazem os chapéus enfeitados com raminhos de flores. Um tocador de rabeca conduz o cortejo; uma barrica de cerveja e um pequeno barril de aguardente enfeitados com grinaldas, são colocados em cima da mesa. Vão buscar copos, bebem, depois fazem uma roda e dançam cantando a canção que se ouviu no exterior. Em seguida, tornam a sair cantando

(1) Este baile pode ser substituído por um negrume total da cena, durante alguns segundos, acompanhado de efeitos sonoros; ligeiras modificações da cena, havidas entretanto, sugerirão quanto aconteceu.

Ouvem-se vozes que cantam; aproximam-se. Risos, barulhos de passos, de festas, nas traseiras.

Ouvem-se vozes que cantam; aproximam-se. Risos, barulhos de passos, de festas, nas traseiras.

Dança

Entram os camponeses em traje de festa com flores nos chapéus. Trazem bebida quente e água quente que buscam sobre a mesa. Vão beberem copos e depois de beberem fazem uma roda e cantam a canção. Saem a dançar e a cantar.

Júlia entra sozinha, quando vê o estado da cozinha junta as mãos. Vai ao espelho, tira uma caixa de pó de arroz e retoca-se.

Michael Meyer

Julie (1964), pp. 122, 134

PANTOMIME

This should be played as though the actress were actually alone. When the occasion calls for it she should turn her back on the audience. She does not look towards them; and must not hasten her movements as though afraid lest they should grow impatient.

CHRISTINE alone. A violin can be faintly heard in the distance, playing a schottische. CHRISTINE hums in time with the music; clears up after JEAN, washes the plate at the sink, dries it and puts it away in a cupboard. Then she removes her apron, takes a small mirror from a drawer, lights a candle and warms a curling-iron, with which she then crimps the hair over her forehead. Goes out into the doorway and listens. Returns to the table. Finds Miss Julie handkerchief, which the latter has forgotten; picks it up and smells it; then spreads it out, as though thinking of something else, stretches it, smooths it, folds it into quarters, etc.

BALLET

The peasants stream in, wearing their best clothes, with flowers in their hats and a fiddler

Boris Vian

Julie (1957), pp. 27, 42

PANTOMIME

Se joue comme si la actrice était réellement seule dans la pièce. Elle tourne le dos au public, ne regarde pas la salle, ne se presse pas, comme si elle ne craignait pas que le public s'impatiente.

Christine est seule. Musique dans le lointain, une scottish. Elle fredonne pour elle-même ; elle emporte l'assiette de Jean et va la laver, l'essuie et la range dans le placard. Puis elle enlève son tablier, prend une petite glace dans son tiroir, la pose contre le bouquet de lilas sur la table. Elle allume une bougie, chauffe une épingle à cheveux et se fait une boucle sur le front.

Elle va vers la porte pour écouter, revient à la table, trouve le mouchoir que Julie a oublié. Elle en respire le parfum, puis l'étreint comme en pensant à autre chose, le replie, etc. Jusqu'à ce que rentre Jean.

BALLET

Les paysans entrent en costume de fête, portant de bouquets au chapeau. Un violoneux

Éditions Sud-Papiers

Julie (1990), pp. 28, 40-41

PANTOMIME

Se joue comme si l'actrice était réellement seule. Elle tourne, si nécessaire, le dos au public, ne regarde pas la salle, ne se presse pas, comme si elle ne craignait pas que le public s'impatiente.

Musique de violons sourde, dans le lointain, au rythme d'une scottish.

Christine/redonne la musique, débarrasse la table après le repas de Jean, lave l'assiette à l'évier, l'essuie et la range dans un placard. Puis elle enlève son tablier, prend une petite glace dans le tiroir de la table, la pose contre le bouquet de lilas, allume une bougie et chauffe une épingle à cheveux avec laquelle elle se fait une boucle sur le front. Elle va vers la porte et écoute. Revient à la table. Elle trouve le mouchoir que Mademoiselle a oublié, le ramasse et le renifle, puis le déplie comme si elle réfléchissait, l'étreint, le replie en quatre, etc.

BALLET

Des paysans en costume de fête, avec des fleurs aux chapeaux. Un violoniste en tête. Un tonnelet de petite bière et une cruche d'eau-de-vie décorée de verdure sont posés

at their head. A barrel of beer and a keg of schnapps decorated with greenery are set on a table, glasses are produced, and they drink. They form a ring and dance, singing: "Two girls crept out of a big, dark wood!"

When this is finished, they go out, singing.

Miss JULIE enters, alone. She sees the chaos in the kitchen, clasps her hands, then takes out a powder puff and powders her face.

mené le cortège, une barrique de bière et un petit fût d'eau-de-vie ornés de guirlande sont posés sur la table.

On apporte des verres, on boit, puis les gens forment une ronde et dansent en chantant la chanson ci-dessus. Cela fait, ils ressortent en chantant¹.

¹ Ce ballet peut être remplacé par un noir de quelques dizaines de secondes et une sonorisation ; au cours du noir, légères modifications du décor dans le sens du désordre.

sur la table. On apporte des verres. On boit. Puis on se prend par la main, on forme un cercle et on chante et danse la ronde. "Deux femmes qui sortaient du bain..." Après ils repartent en chantant.

A ce moment-là, lors de la représentation, l'indication scénique du ballet apparaissait en projection, tandis que l'interprète de Christine, sous l'apparence de Strindberg, disait le texte suivant :

"Le ballet que j'ai introduit n'aurait pu être remplacé par une scène dite populaire, car les scènes populaires sont toujours mal jouées, et une foule de grimaciers veulent saisir l'occasion de faire rire et de rompre ainsi l'illusion.

Puisque le peuple n'improvise pas ses méchancetés, mais se sert du matériel déjà existant auquel on peut prêter un double sens ; je n'ai pas écrit la chanson paillardes, j'ai pris une ronde peu connue, que j'ai notée moi-même, dans la région de Stockholm."

Bordköllets Dansvisa

Allegretto

Dua komma oss och få en skål för sig själva
Ett skål för oss alla, ja, till det som är det
Dua och vi var ett och ett och ett
Till det som är det som är det

7. Músicas

Original: Julie (1963), p.86

(Kören nalkas sjungande:)

*Det kommo två fruar från skogen
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
Den ena var våt om foten Tridiridi-ralla-la.*

*De talte om hundra riksdaler
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
Men ägde knappast en daler
Tridiridi-ralla-la.*

*Och kransen jag dig skänker
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
En annan jag påtänker
Tridiridi-ralla-la.»*

A primeira diferença visível entre o original, os textos intermediários e as traduções portuguesas é a forma do poema. Enquanto que Strindberg apresenta uma canção em três quadras e com rima diferente entre as palavras, de estrofe para estrofe, o mesmo não acontece com as traduções portuguesas.

Fernando Midões traduz literalmente a canção de Boris Vian. Mantém as quadras deste tradutor, mas, onde antes existia rima, existem agora versos brancos. Na tradução de Osório Mateus a canção foi também suprimida, tal como o ballet. Helena Domingos apresenta-nos duas quadras, sempre com a mesma rima pobre em «-ia». Rita Lello optou por tercetos e a rima entre os vocábulos finais é diferente de estrofe para estrofe, tal como no original.

No que diz respeito ao conteúdo, Strindberg escolheu uma canção popular que tivesse um duplo sentido, uma canção difamatória: «*j'ai emprunté les paroles d'une ronde populaire peu connue que j'ai notées moi-même dans la région de Stockholm.*»⁷¹⁷. O mesmo carácter difamatório e ambíguo é conseguido nas traduções portuguesas. Porém, é bem mais notório nos textos de Helena Domingos e Rita Lello, facto que advém dos textos intermediários, é certo, mas que as tradutoras souberam adaptar à rima e à musicalidade portuguesas.

⁷¹⁷ Julie (1990), p.21.

Fernando Midões: Julie
(1963II), p.253.

Helena Domingos: Julie
(1979), p.45.

Osório Mateus:
Julie (1980)

Rui Sena : Julie
(1996), p.24

Rita Lello : Julie
(1999), pp.29-30

O coro aproxima-se cantando.

Ouvem-se vozes que se aproximam a cantar.

Não existe a canção.

Ouvem-se vozes que se aproximam a cantar.

Ouve-se um coro de vozes que se aproxima

O CORO

Duas mulheres regressaram do bosque,

Tridiridi-rala tridiridi-ra.

Uma tinha um buraco na meia,
Tridiridi...

Falavam de cem florins,

Tridiridi-rala tridiridi-ra.

Mas não têm nem um,

Tridiridi...

Oferecer-te-ei as minhas belas flores,

Tridiridi-rala tridiridi-ra.

Mas para outro irá o meu coração,

Tridiridi...

VOZES

Uma menina pela escura floresta ia!
Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

Por lá encontrou o rapaz que não devia!

Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

Deita-te comigo na relva tão macia!

Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

E assim perdeu mm-mm-mm o que não devia!

Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

VOZES

Uma menina pela escura floresta ia!
Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

Por lá encontrou o rapaz que não devia!

Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

Deita-te comigo na relva tão macia!

Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

E assim perdeu mm-mm-mm o que não devia!

Trá-lá-lá lá-lá-lá-lá!

Canção

Duas meninas vinham do mato
E uma tinha perdido...

Ai, ai, ai, tinha perdido o sapato

Eram as duas daqui da aldeia

E uma tinha um buraco na ...

Ai, ai, ai, tinha um buraco na meia

É para ti este...

Ai, ai, ai, este molho de flores

Mas para a outra é que vão os meus amores

Michael Meyer Julie (1964), p.133	Boris Vian Julie (1957), p.41	Éditions Sud-Papiers Julie (1990), p.39
<i>Approaching voices are heard, singing:</i>	Le chœur approche en chantant.	LE CHŒUR (<i>approche en chantant</i>)
VOICES : <i>One young girl in a big dark wood!</i>	<i>Le chœur:</i>	
<i>Tridiridi-ralla, tridiridi-ra!</i>	<i>Deux femmes, s'en venaient du bois,</i>	<i>Deux femmes qui sortaient du bois</i>
<i>Met a boy she never should!</i>	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>	<i>Tridiridilala Tridiridir</i>
<i>Tridiridi-ralla-ra!</i>	<i>L'une avait un trou à son bras,</i>	<i>L'une était mouillée au pied droit</i>
	<i>Tridiridi...</i>	<i>Tridiridiratala</i>
<i>O lay me down in the grass so soft!</i>	<i>Elles parlaient de cent florins,</i>	<i>Elles parlaient d'or sens dessus dessous</i>
<i>Tridiridi-ralla, tridiridi-ra!</i>	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>	<i>Tri...</i>
<i>And her m-m-m she lost!</i>	<i>A elles deux n'en ont pas un,</i>	<i>Mais possédaient à peine un sou</i>
<i>Tridiridi-ralla-ra!</i>	<i>Tridiridi...</i>	<i>Tri...</i>
<i>O thank you sir, but I must go!</i>	<i>Je t'offrirai mes belles fleurs,</i>	<i>Et le bouquet que je te cède</i>
<i>Tridiridi-ralla, tridiridi-ra!</i>	<i>Tridiridi-ralla tridiridi-ra.</i>	<i>Tri...</i>
<i>Another loves me now, so—</i>	<i>Mais à un autre ira mon cœur,</i>	<i>C'est pour celui qui te précède</i>
<i>Tridiridi-ralla-la!</i>	<i>Tridiridi...</i>	

8. Excertos textuais

Cabe agora a análise de três trechos da peça. O primeiro excerto — que decorre quando Kristin e Jean falam a respeito de Julie não ter acompanhado o pai a casa dos parentes — permite-nos ver que as duas versões escritas por Strindberg para a reacção do noivo ao comportamento de Julie entraram em Portugal. Os dois excertos seguintes prendem-se com a luta entabulada entre os dois personagens principais: luta essa que nos possibilita a observação de tentativas de preeminência de um personagem em relação ao outro, bem como a superioridade social e sexual que tencionam a todo o custo vincar.

8.1. *Fröken Julie*: as duas versões de Strindberg

Original: Julie (1963), p.73

Jean – *Ja, vad var det med den historien? Det var ju en fin karl, fast han inte var rik. Ack! De har sa mycke choser för sig. (Sätter sig vid bordsändan.) det är besynnerligt i alla fall, med en fröken, hm, att hellre vilja stanna hemma med folket, va?, än följa sin far bort till släktingar?*

Kristin – *Hon är väl likasom generad efter den där kalabaliken med fästmannen.*

Jean – *Troligen! Men det var en karl för sin hatt I alla fall. Vet du, Kristin, hur det gick till? Jag sag det jag, fast jag inte ville latsas om det.*

Kristin – *Nej, såg han det?*

Jean – *Jo, så gjorde jag. – De hölls påstallgårn en afton och fröken tränerade honom som hon kallade det – vet du hur det gick till? Jo, hon lät honom springa över ridspöet som en hund man lär hoppa. Han sprang två gånger och fick ett rapp för varje gång; men tredje gången tog han ridspöet ur handen på henne, bröt det I tusen bitar; och så försvann han.*

Neste primeiro excerto, e no que diz respeito à tradução de Fernando Midões, é possível verificar que o tradutor aceitou a pontuação e as interjeições propostas por Boris Vian. No entanto, teremos que registar uma diferença no discurso. Quando «Cristina» se dirige a «João», perguntando-lhe: «*Ele não teria percebido?*»⁷¹⁸, ela está a referir-se ao noivo, isto é, se o noivo não se teria apercebido da presença do criado. «João» garante então que não. Ora, na tradução de Boris Vian não é esta a leitura que fazemos. Ao proferir, admirada: «*Non! Il l'a vu?*»⁷¹⁹, «Christine» está a referir-se ao próprio «Jean» e não ao noivo. Do uso da terceira pessoa do singular subentende-se a continuação da incredulidade anteriormente manifestada pelo advérbio de negação. Ao que o criado tem necessidade de sublinhar que sim, que viu tudo: «*Oui, je t'assure.*»⁷²⁰.

Neste trecho é possível também observar a simplicidade do discurso de Osório Mateus, que se mostra bastante minimalista. Na tradução elaborada por Helena Domingos, «Miss Julie» não acompanhou o pai a visitar os «amigos», em vez dos «parentes» que surgem nas restantes traduções. Esta leitura é espelho da proposta de Michael Meyer: «... to her relations with a father»⁷²¹.

A grande diferença entre as traduções portuguesas apresentadas reside no desfecho final do «treino» que Julie aplicava ao noivo. Apesar de nesta versão do original sueco o noivo ter partido o pingalim «*I tusen bitar*»⁷²², Rita Lello, porque utilizou um texto intermediário que seguiu a primeira versão de Strindberg⁷²³, escreve que o noivo lhe arranca «o pingalim da mão, dá-lhe com ele na cara, e vai-se embora»⁷²⁴. Assim, «Cristina» associa o acto violento ao facto de a «Menina» andar tão pintada⁷²⁵.

⁷¹⁸ Julie (1963II), p. 220.

⁷¹⁹ Julie (1957), p. 22.

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ The Plays, p.118.

⁷²² Julie (1963), p.73.

⁷²³ Este assunto foi já referido no ponto 6.4. *A dramaturgia strindberguiana em Fröken Julie* do presente estudo.

⁷²⁴ Julie (1999), p.4.

⁷²⁵ Cf. *ibidem.*

- Fernando Middões: Julie** (1963II), p.220-221. **Osório Mateus: Julie** (1980), p.9. **Helena Domingos: Julie** (1979), pp.21-22. **Rui Sena: Julie** (1996), pp.2-3. **Rita Lello: Julie** (1999), pp.3-4.
- João** – Sim! Que se terá passado? Era um homem rico, pessoa de bem. Ah! É certo que esta gente tem idéias estranhas. (senta-se no extremo da mesa). Em todo o caso é extraordinário que uma menina... hum!... prefira ficar com os criados, a acompanhar o pai a casa dos parentes!
- Cristina** – Provavelmente não se sentirá muito bem depois da questão do noivo.
- João** – Sem dúvida. Em todo o caso, era um homem que sabia defender-se. Cristina, sabes como tudo se passou?
- Vi-o, eu, sem que dessem conta.**
- Cristina** – Não! Ele não teria percebido?
- João** – Posso garantir-te. Uma tarde, estavam os dois no pátio, e a Menina dizia que o «ensinava». E sabes como? Pois bem! fazia-o saltar por cima do pingalim, como quando se ensina um cão. Ele saltou duas vezes, e de cada vez, recebeu uma pancada com o pingalim; mas à terceira, tirou-lho das mãos, fê-lo em bocados, e
- Jean** – Verdade, então é isso? Ele era um senhor, apesar de não ser rico. Arrh, nem sabem o que lhes vai nas cabeças [sic]. (senta-se ao fundo da mesa.) Esquisito, ainda assim, não é? Que uma menina, uma miss, acabe por preferir ficar em casa com os criados na Noite de S. João, em vez de sair, ir a casa dos amigos com o pai.
- Christine** – Ah, não lhe deve apetecer ver ninguém depois daquela algazarra toda com o namorado.
- Jean** – Pois é, deve ser isso. Ele soube portar-se à altura, mesmo assim. Sabes como foi, Christine? Eu vi, sabes, tive foi o cuidado de não o dar a entender.
- Christine** – Viste?
- Jean** – Vi, vi. Estavam os dois lá em baixo no pátio da cavalariça uma noite, e nisso Julie estava a pô-lo à prova, dizia ela – e sabes o que isso queria dizer? Obrigava-o a pular por cima do pingalim a cada chicotada, como quando se ensina um cão a saltar. Pulou duas vezes, das duas ela o feriu de raspão; mas à terceira,
- A. Não tinha dinheiro mas era boa pessoa.** (senta-se a uma ponta da mesa). *E é estranho uma menina ficar em casa com os criados e não ir com o pai ver os parentes.*
- B. Tem vergonha depois da zanga.**
- A. Eu vi tudo.**
- B. Tudo.**
- A. A menina estava a querer treiná-lo. Fazia-o saltar por cima do chicote como se faz aos cães. Bateu-lhe. Ele agarrou no chicote, partiu-o e foi-se embora.**
- Jean** – Não me admirava nada. Seja como for, o tipo sabia lidar com ela. Sabes como é que foi quando eles se zangaram, Cristina? Eu assisti à cena toda, mas ninguém deu por nada.
- Cristina** – Maul... O que é que ele viu?
- Jean** – Vi, vi. Estavam os dois lá em baixo no pátio da cavalariça uma noite, e nisso Julie estava a pô-lo à prova, dizia ela – e sabes o que isso queria dizer? Obrigava-o a pular por cima do pingalim em punho, a fazê-lo saltar, como quem ensina uma habilidade a um cão. Ele ainda saltou duas vezes, e das duas vezes ela lhe deu uma chibatada.

depois, foi-se embora.

ele arrancou-lhe o chicote das mãos e partiu-o contra o joelho. E foi a última vez que o vimos.

ele arrancou-lhe o chicote das mãos e partiu-o contra o joelho. E foi a última vez que o vimos.

Cristina – *Meu Deus... E ele viu tudo!... Meu Deus... Por isso é que ela andava tão pintada.*

Michael Meyer

Julie (1964), p. 118

Jean: *Yes, what about that? He was a gentleman, even if he wasn't rich. Oh, they're so full of caprices. [Sits down at the table.] It's odd, though, that a young lady should choose to stay at home with the servants, eh? Rather than go off to her relations with her father.*
Christine: *Oh, I expect she doesn't feel like seeing anyone after that hullabaloo she had with her young man.*

Jean: *Very likely! He knew how to stand up for himself, though. Know how it happened, Christine? I saw it, you know, though I took care not to let on I had.*
Christine: *No! You saw it?*

Jean: *Indeed I did. They were down at the stable yard one evening and Miss Julie was putting him through his paces, as she called it – do you know what that meant? She made him leap over her riding whip, the way you teach a dog to jump. He leaped twice, and each time she gave him a cut; but the third time, he snatched the whip out of her hand and broke it across his knee. And that was the last we saw of him. (p. 118)*

Boris Vian

Julie (1957), pp. 22-23

Jean. – *Oui! Qu'est-ce que c'est encore que cette histoire? Il avait beau ne pas être riche, c'était un monsieur bien. Ah! c'est vrai qu'ils ont de si drôles d'idées. (Il s'assied au bout de la table.) en tout cas il est singulier qu'une demoiselle... hum!... préfère rester à la maison avec des domestiques que d'accompagner son père chez des parents, pas!*

Christine. – *Elle est probablement un peu gênée depuis sa bagarre avec son fiancé.*

Jean. – *Sans doute. En tout cas, c'était un monsieur qui savait se défendre. Sais-tu, Christine, comment ça s'est passé? Je l'ai vu, moi, sans qu'on s'en rende compte.*

Christine. – *Non! Il l'a vu?*

Jean. – *Oui, je t'assure, ils étaient tous les deux dans la cour, un soir, et Mademoiselle le «dressait», disait-elle. Et tu sais comment? Eh Bien! Elle le faisait sauter par-dessus sa cravache, comme on apprend à un chien. Il a sauté deux fois, et, chaque fois, il a reçu un coup de cravache; mais, la troisième fois, il la lui a arrachée des mains et l'a mise en miettes, et puis, il est parti.*

Éditions Sud-Papiers

Julie (1990), p. 25

Jean. *Oui, mais qu'est-ce que c'est encore que cette histoire? Le gars était quand même bien, même s'il n'était pas riche. Ah! ils ont leurs lubies, ces gens-là. (Il s'assied au bout de la table.) Etrange en tout cas cette demoiselle. Ouais. Préférer rester à la maison avec ces gens plutôt que d'accompagner son père chez ses parents.*

Christine. *Peut-être qu'elle est gênée depuis ces histoires avec son fiancé.*

Jean. *Probablement. En tous cas, le gars portait bien son chapeau. Tu sais comment ça se passait entre eux, Christine? Je l'ai vu, même si je n'ai rien dit.*

Christine. *Et pis qu'est-ce qu'il a vu?*

Jean. *Alors écoute! Un soir, ils étaient l'écurie, et Mademoiselle le faisait "s'entraîner" comme elle disait. Et tu sais comment? Elle le faisait sauter par-dessus sa cravache, comme un chien, alors allez hop! Il a sauté deux fois. Et, chaque fois, il a reçu une tape, mais la troisième fois, il lui a arraché la cravache des mains et il l'a frappée au visage. Et puis, il est parti.*

Christine. *Nom de Nom! Et lui, il a regardé? Nom de nom! Et c'est pour ça qu'elle s'est mis tout ce blanc.*

8.2. Luta de sexos

Original: Julie (1963), pp.92 e 104

Excerto I

Fröken *Jaså, ni är sådam...*

Jean *Vad skulle jag hitta på; det ska ju alltid vara på grannlåter man fångar fruntimmer!*

Fröken *Usling!*

Jean *Merde!*

Fröken *Och nu har ni sett höken på ryggen ...*

Jean *Inte precis på ryggen ...*

Fröken *Och jag skulle bli första grenen ...*

Jean *Men grenen var ruttan ...*

Fröken *Jag skulle bli skylten på hotellet...*

Jean *Och jag hotellet...*

Fröken *Sitta innanför er disk, locka era kunder, förfalska era räkningar ...*

Jean *Det skulle jag själv ...*

Fröken *Att en människosjäl kan vara så djupt smutsig!*

Jean *Tvätta'n då!*

Fröken *Lakej, domestik, stig upp när jag talar!*

Jean *Domestik-frilla, lakej-slinka, håll mun och gå ut härifrån. Skall du komma och förehålla mig att jag är rå? Så rått som du uppfört dig i afton har aldrig någon av mina vederlikar uppfört sig. Tror du att någon piga antastar manfolk som du? Har du sett någon flicka av min klass bjuda ut sig på det sättet? Sådant har jag bara sett bland djur och fallna kvinnor!*

Excerto II

Fröken (närmar sig huggkubben, liksom dragen dit mot sin vilja) *Nej, jag vill inte gå ännu; jag kan inte... jag måste se... tyst! det kör en vagn därute - (Lyss utåt, allt under det hon håller ögonen fästa på kubben och yxan.) Tror ni inte att jag kan se blod! Tror ni att jag, är så svag... å - jag skulle vilja se ditt blod, din hjärna på en träkubbe - jag skulle vilja se hela ditt kön simma i en sjö som den där... jag tror jag skulle kunna dricka ur din huvudskål, jag skulle vilja bada mina fötter i din bröstorg och jag skulle kunna äta ditt hjärta helstekt! - Du tror att jag är svag; du tror att jag älskar dig, därför att min livsfrukt åtrådde ditt frö; du tror att jag vill bära din avföda under mitt hjärta och nära den med mitt blod - föda ditt barn och ta ditt namn! Hör du, vad heter du? jag har aldrig hört ditt tillnamn - du har väl inte något kan jag tro. Jag skulle bli fru "Grindstugan" - eller madam "Sopbacken" - du hund, som bär mitt halsband, du dräng, som bär mitt bomärke i dina knappar - jag dela med min köksa, rivalisera med min piga! Å! å! å! - Du tror att jag är feg och vill fly! Nej, nu stannar jag - och så må åskan gå. Min far kommer hem... finner sin chiffonjé uppbruten... sina pengar borta! Så ringer han - på den där klockan. . . två tag efter betjänten - och så skickar han efter länsman. .. och så talar jag om allt! Allt! Å, det skall bli skönt att få ett slut - bara det ville bli slut! - Och så får han slag och dör!... Så bli vi slut allihop - - och så blir det lugn... ro!... evig vila! - - - Och så krossas vapnet mot likkistan. - grevsläkten är slocknad - och betjänttätten fortsätter på ett barnhus..., vinner lagrarne i en rännsten och slutar i ett*

No excerto I deste segundo grupo, as diferenças residem sobretudo nos vocábulos escolhidos por Jean e Julie para se ofenderem mutuamente. Uns tradutores preferem utilizar termos mais suaves — «*Enxergão de criadagem, marafona de lacaios, cala a boca e põe-te ao fresco daqui!*»⁷²⁶ —, outros optam pelo uso do calão — «*Amante de criado, puta de laçao, cala-te e sai daqui para fora.*»⁷²⁷, «*Amante do criado! Puta do laçao!! Cala-te e mexe-te daqui para fora!!!*»⁷²⁸. Como é possível observar nestas citações, a pontuação utilizada por Rita Lello vinca de forma impetuosa o desdém e a repugnância do criado. A sua preferência pela contracção da preposição «de» com o artigo «o» sublinha igualmente a especificidade da ofensa verbal a «*Júlia*».

Na tradução de Rita Lello observamos ainda que «*Jean*» não se limita a atribuir o comportamento reprovável de «*Júlia*» aos «*animais*» e às «*putas*». O personagem acrescenta que aquele modo de agir é característico do meio social a que a «*Menina*» pertence: «*Sim senhora, já as vi, senhoras muito finas, a engatar magalas e empregados dos cafés*»⁷²⁹. Esta tirada de «*Jean*» não é da autoria de Strindberg. Ela é uma criação dos tradutores das Éditions Sud-Papiers, os quais nos remetem directamente para a relação que Strindberg tinha com as mulheres e com os ideais de emancipação feminina⁷³⁰. Rita Lello, na esteira deste texto intermediário, acatou a proposta e inseriu-a também no seu trabalho.

Ainda no que diz respeito à comparação entre o comportamento de Julie e os animais, é necessário referir a grande carga negativa imposta no discurso: «*He compares her sexuality to that of an animal, which in Victorian times, when women were shrouded in mystery and coyness, must have been an outrageous remark, especially coming from a servant. It was obviously important to try and convey some of these initial sense of scandal that the play gave rise to.*»⁷³¹.

Note-se também que a forma como Jean se passa a dirigir à Fröken varia de tradução para tradução. Fernando Midões e Rita Lello optam pelo uso da segunda

⁷²⁶ *Julie* (1963II), p.265.

⁷²⁷ *Julie* (1979), p.54.

⁷²⁸ *Julie* (1999), p.40.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ Na opinião do escritor sueco, as mulheres só poderiam ser verdadeiramente emancipadas a partir do momento que desempenhassem os mesmos serviços que os homens, nomeadamente, o cumprimento do serviço militar. Cf. *Catequese*, p. 36.

⁷³¹ Eivor Martinus, *op. cit.*, p.112.

pessoa do singular: «*És tu quem me vem dizer que sou grosseiro [...] tão grosseiramente como tu [...] pensas que alguma criada...*»⁷³²; «*... como tu te portaste hoje! Já viste alguma rapariga do meu mundo [...] como tu fizeste?*»⁷³³. Helena Domingos prefere a terceira pessoa do singular, vincando o distanciamento social: «*Atreve-se a estar onde está [...] como a vi comportar-se esta noite [...]. Alguma vez viu ...*»⁷³⁴. De facto, o vocábulo sueco «*du*», a segunda pessoa do singular, implica uma relação de intimidade muito próxima entre duas pessoas, ou então, tomando em consideração os costumes sociais rígidos que caracterizavam a época de Strindberg, ele apenas era utilizado entre indivíduos da mesma classe social que conviviam juntos há muito tempo. Apercebemo-nos, desde o início da obra, que Jean se dirige a Kristin empregando «*du*» e vice-versa: «*Jean. [...] Du är en förstånding flicka, Kristin, och du skulle bli en bra hustru...*»⁷³⁵. No entanto, os dois empregados dirigem-se sempre a Julie empregando «*Fröken*», o qual implica o uso da terceira pessoa do singular, enquanto que ela se lhes dirige empregando o «*du*»: «*Fröken. Nå, hon kan ju få en annan; eller hur Kristin? Vill du inte låna ut Jean åt mig?*»⁷³⁶. Quando se dá a consumação do acto sexual entre Julie e Jean, o laçao passa então a dirigir-se-lhe, utilizando o «*du*»: primeiro, porque o respeito pela figura da «*Fröken*» já não existe mais; segundo, porque foi estabelecida uma relação de intimidade sexual entre ambos. Julie passa, no entender de Jean, a estar ao seu nível, ou abaixo dele⁷³⁷.

No que diz respeito análise do excerto II, torna-se pertinente destacar a carga negativa que é atribuída à relação sexual entre os personagens, mas aqui pela voz de Julie. Quando esta diz a Jean que gostaria de ver o seu sexo — o do criado — banhado num mar de sangue, são-nos apontadas duas leituras: sexo relativo ao género masculino, ao homem; sexo relativo ao órgão genital. Em sueco, a palavra «*kön*» tem simultaneamente estes dois significados. Os tradutores portugueses optaram pelo vocábulo «*sexo*», o que poderia deixar ambígua a sua interpretação. Porém, o contexto

⁷³² Julie (1963II), p. 267.

⁷³³ Julie (1999), p. 42.

⁷³⁴ Julie (1979), p. 55.

⁷³⁵ Julie (1963), p. 77.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁷³⁷ Cf. Eivor Martinus, *op. cit.*, p. 111. A propósito do uso do vocábulo «*du*», a autora esclarece: «*I recall all those years when I adressed my teachers, my aunties and uncles, even my parents in the third person. If I had used "du" (the second person) I would have got a funny look or a raised eyebrow, especially before the age of eighteen which used to be the landmark as far as adulthood was concerned. [...] That was the time when you were formally asked to say "du" to your superiors and elders and the transition was often marked by a toast known as "du-skål!"*»; *ibidem*.

em que é proferida a expressão leva a crer que, em todas as traduções portuguesas, Julie se referia ao órgão genital. Martinus é da mesma opinião, afirmando que esta segunda acepção da palavra é a mais adequada devido à carga sexual que é imposta no texto⁷³⁸.

Outro aspecto digno de análise é a pontuação que Strindberg utiliza, nomeadamente o uso de travessões. Com efeito, o uso do travessão serve para destacar, enfaticamente, as partes do discurso. Se por um lado Helena Domingos segue esta pontuação através da tradução inglesa, Rita Lello substitui-o pelo ponto de exclamação.

Para terminar, resta-nos referir as opções de tradução para os hipotéticos nomes que Julie adoptaria se casasse com Jean. Os correspondentes aos «*Fru Grindstugan*» ou «*madam "Sopbacken"*»⁷³⁹, são, na tradução de Fernando Midões, «*a Senhora Protectora*» ou «*a Senhora Durand*» — perdendo-se a ironia das expressões originais —; Helena Domingos e Osório Mateus não fazer sequer referência a esta parte, apesar das opções de Michael Meyer «*Mrs. Kitchen-boy*» ou «*Mrs. Lavator*». Rita Lello optou por traduzir «*Mme. la maison du gardien*» e «*Frau tas d'ordures*», das Editions Sud-Papiers como «*Dona Casebre*» e «*Dona Esterco*».

⁷³⁸ Cf. *ibidem*, p.112.

⁷³⁹ *Julie* (1963), p.104.

Excerto I

<p>Fernando Midões: Julie (1963II), pp. 265-267.</p>	<p>Helena Domingos: Julie (1979), pp. 54-55.</p>	<p>Osório Matens: Julie (1980), p.26</p>	<p>Rui Sena : Julie (1996), pp. 32-34</p>	<p>Rita Lello : Julie (1999), pp. 40-42</p>
<p>Júlia. Eras, então, assim... João. Assim era necessário; são sempre os belos discursos que seduzem as mulheres Júlia. Pulha! João. Infame! Júlia. É agora viu o dorso do gavião... João Não terá sido precisamente o dorso! Júlia É eu devia ser o primeiro ramo. João. Mas o ramo estava podre. Júlia. Eu devia ser a tabuleta do hotel. João. E eu o hotel. Júlia. Devia sentar-me no escritório, seduzir os clientes, falsificar as contas. João. Isso, era eu quem o faria! Júlia. Como um ser humano pode enterrar-se tão profundamente na lama! João. Lave-o então! Júlia. Lacaio! Servo! De pé quando eu falo! João. Enxergão da criadagem, margofona de lacaio, cala a boca e põe-te ao fresco daqui! Es tu quem me vem dizer que sou</p>	<p>MISS JULIE - Estou a ver. És desse género que JEAN - Bom, tinha que inventar qualquer coisa. As mulheres adoram histórias bonitas, caem sempre. MISS JULIE - Porco! JEAN - Merde! MISS JULIE - E assim arranjaste maneira de ver o dorso da águia - JEAN - Não propriamente o dorso. MISS JULIE - E farias de mim o primeiro ramo da árvore - JEAN - Estava podre, o ramo - MISS JULIE - O chamariz do hotel JEAN - O hotel seria eu - MISS JULIE - Sentar-me-ias à tua secretária, a atrair os teus clientes, a acertar as tuas contas - JEAN - Não, disse trataria eu - MISS JULIE - Como pode uma alma humana emporcalhar-se a esse ponto? JEAN - Trate de a lavar, ande! MISS JULIE - Criado, lacaio, levante-se quando eu falo! JEAN - Amante de criado, puta</p>	<p>C. É assim. A. O palavreado enfeiticha as mulheres. C. Reles. A. Lixo. C. Viu as costas da águia. A. As costas não. C. Eu era o primeiro ramo. A. Podre. C. A tabuleta do hotel. A. Que era eu. C. Sentada na caixa a atrair os hóspedes. A enganá-los. A. Trabalho meu. C. Muito pode sujar-se a alma humana. A. Limpe-a. C. Lacaio. Ponha-se de pé para falar comigo. A. Puta dos lacaio. Cale a boca e saia daqui. Eu é que sou reles? Ninguém da nossa laia é tão ordinário como você foi esta noite. Julga que alguma criada se metia assim debaixo dum homem? Só os animais ou as putas.</p>	<p>MISS JULIE - Estou a ver. És desse género que JEAN - Bom, tinha que inventar qualquer coisa. As mulheres adoram histórias bonitas, caem sempre. MISS JULIE - Porco! JEAN - Merde! MISS JULIE - E assim arranjaste maneira de ver o dorso da águia - JEAN - Não propriamente o dorso. MISS JULIE - E farias de mim o primeiro ramo da árvore - JEAN - Estava podre, o ramo - MISS JULIE - O chamariz do hotel JEAN - O hotel seria eu - MISS JULIE - Sentar-me-ias à tua secretária, a atrair os teus clientes, a acertar as tuas contas - JEAN - Não, disse trataria eu - MISS JULIE - Como pode uma alma humana emporcalhar-se a esse ponto? JEAN - Trate de a lavar, ande! MISS JULIE - Criado, lacaio, levante-se quando eu falo! JEAN - Amante de criado, puta</p>	<p>JÚLIA. Então é assim que vocês são. JEAN. Eu tinha que inventar uma coisa qualquer... É com conversas bonitas que se apanham as donzelas. JÚLIA.. (Como um insulto) Pobre! JEAN. (No mesmo tom.) Merde! JÚLIA. Agora já viu o dorso ao falção. JEAN. Não foi bem o dorso. JÚLIA. Era eu o primeiro ramo... JEAN. O primeiro ramo estava podre. JÚLIA. E era eu, o engodo do Hotel. JEAN. E eu o Hotel! JÚLIA. Sentar-me no escritório, enganar os clientes e falsificar-lhes as contas. JEAN. Não, isso era eu que ia fazer. JÚLIA. Não é possível que uma alma humana possa ser tão enterrada na porcaria. JEAN. Porque é que não a limpa? JÚLIA. Criado! Lacaio!! De pé, quando eu falo!!!</p>

grossoiro? Nunca ninguém da minha condição se conduziu tão grosseiramente como tu esta noite. Pensas que alguma criada ou seria provocar um rapaz como tu o fizeste? Já viste alguma rapariga da minha classe atirar-se ao pescoço dum homem daquela maneira? Nunca vi nada de semelhante a não ser entre os animais ou as prostitutas!

fora. Atreve-se a estar onde está e a chamar-me porco? Nenhuma mulher da minha classe se comportou alguma vez da maneira como a vi comportar-se esta noite. Pensa que alguma criada de cozinha abordaria um homem como me abordou? Alguma vez viu uma rapariga da minha classe oferecer assim o corpo? Pois eu nunca o tinha visto senão entre animais e prostitutas.

JEAN. *Amante do criado! Puta do lacaio!! Cala-te e mexe-te daqui para fora!!! És tu que me vens chamar ordinário. Nunca ninguém da minha condição se teria portado de maneira tão ordinária como tu te portaste hoje! Já viste alguma rapariga do meu mundo meter-se debaixo de um homem como tu fizeste? Pois eu nunca tinha visto senão entre os animais e as putas! Mas sei que no vosso meio se portam assim, e que chamam a isso ser livres ou emancipadas, ou outra palavra cara qualquer! Sim senhora, já as vi, senhoras muito finas, a engatar magalãs e empregados dos cafés.*

Excerto I

Michael Meyer

Julie (1964), p. 139-140

Miss JULIE: *I see. You're the kind who—*
 JEAN: *Well, I had to think up something. Women always fall for pretty stories.*
 Miss JULIE: *Swine!*
 JEAN: *Merde!*
 Miss JULIE: *And now you've managed to see the eagle's back—*
 JEAN: *Back?*
 Miss JULIE: *And I was to be the first branch—*
 JEAN: *But the branch was rotten—*
 Miss JULIE: *I was to be the signboard of the hotel—*
 JEAN: *And I the hotel—*
 Miss JULIE: *I was to sit at the desk, attract your customers, fiddle your bills—*
 JEAN: *No, I'd have done that—*
 Miss JULIE: *Can a human soul become so foul?*
 JEAN: *Wash it, then!*
 Miss JULIE: *Servant, lackey, stand up when I speak!*
 JEAN: *Servant's whore, lackey's bitch, shut your mouth and get out of here. You dare to stand there and call me foul? None of my class ever behaved the way you've done tonight. Do you think any kitchen-maid would accost a man like you did? Have you ever seen any girl of my class offer her body like that? I've only seen it among animals and prostitutes.*

Boris Vian

Julie (1957), pp. 48-49

JULIE. — *Ainsi, c'est cela que vous êtes...*
 JEAN. — *Il fallait bien que j'invente, ce sont toujours les beaux discours qui séduisent les femmes.*
 JULIE. — *Goujat !*
 JEAN. — *Ordure !*
 JULIE. — *Et maintenant, vous avez vu le dos de l'épervier...*
 JEAN. — *Pas exactement son dos!*
 JULIE. — *Et je devais être la première branche.*
 JEAN. — *Mais la branche était pourrie.*
 JULIE. — *Je devais être renseigne de hôtel.*
 JEAN. — *Et moi l'hôtel.*
 JULIE. — *M'asseoir à votre bureau, séduire vos clients, falsifier les comptes.*
 JEAN. — *Ça, c'est moi qui l'aurais fait !*
 JULIE. — *Qu'une âme humaine puisse s'enfoncer si profondément dans la boue!*
 JEAN. — *Lavez-la donc !*
 JULIE. — *Laquais! Domestique! Debout quand je parle!*
 JEAN. — *Paillasse à domestiques, garce à laquais, ferme-la et fiche le camp d'ici! C'est toi qui viens me raconter que je suis grossier? Jamais personne de ma condition ne s'est conduit aussi grossièrement que toi ce soir. Crois-tu qu'une servante ose attaquer un garçon comme tu l'as fait ? As-tu déjà vu une fille de ma classe se jeter à la tête d'un homme de cette façon ? Jamais je n'ai vu ça chez les bêtes ou les rouleurs !*

Éditions Sud-Papiers

Julie (1990), p. 45-46

MADemoiselle. *Alors, c'est ça que vous êtes -*
 JEAN. *Qu'est-ce que je pouvais trouver d'autre ; ce n'est qu'avec des beaux discours qu'on attrape les donzelles!*
 MADemoiselle. *Gueux!*
 JEAN. *Stück Scheisse!*
 MADemoiselle. *Et maintenant vous avez vu le dos de l'épervier -*
 JEAN. *Pas précisément le dos-*
 MADemoiselle. *Et je devais être la première branche -*
 JEAN. *La branche était pourrie-*
 MADemoiselle. *Je devais être l'enseigne de l'hôtel -*
 JEAN. *Et moi l'hôtel -*
 MADemoiselle. *Etre assise derrière votre comptoir, agucher vos clients, falsifier vos factures -*
 JEAN. *Ça, c'est moi -*
 MADemoiselle. *Qu'une âme humaine puisse être si profondément sale !*
 JEAN. *Lave-la donc !*
 MADemoiselle. *Laquais ! Domestique ! Debout quand je parle !*
 JEAN. *Pute à domestiques, garce à laquais, ferme ta gueule et fous le camp ! Tu veux peut-être me reprocher d'être brutal ? Aussi brutalement que tu t'es comportée ce soir, jamais personne de ma condition ne l'aurait fait. Crois-tu qu'une servante ose attaquer un garçon comme tu l'as fait ? As-tu déjà vu une fille de ma classe s'offrir de cette façon ? Je n'ai jamais vu ça chez les bêtes et les rouleurs ! Mais je sais que ça se passe ainsi dans votre clan, et je crois que vous appelez ça être libre, émancipé ou quelque chose d'aussi savant, oui, j'ai vu des dames distinguées enlever des conscrits et des garçons de café!*

Excerto II

Fernando Midões: Julie
(1963II), pp. 295-296.

Júlia. Não, agora já não me irei embora ... Não posso... tenho que ver... chut... Esta um carro lá fora. (põe-se à escuta sem tirar os olhos do cepo e do trinchete) Julga enão que não suporto ver sangue! Julga que sou tão fraca... Oh, como gostaria de ver o teu sangue, a tua cabeça num cepo, e todo o teu sexo, banhado num mar de sangue, como esta pobre coisa. Sei que poderia beber pelo teu crânio; ficaria feliz se encharcasse os meus pés no teu peito; era capaz de comer assado o teu coração! Julgas que sou fraca, julgam que te amo porque o meu ventre necessitou da tua semente; julgas que quero trazer os teus filhos dentro de mim, alimentá-los com o meu sangue criar-te um filho para receber o teu nome. Na verdade qual é o teu nome? Nunca o ouvi — talvez até nem tenhas nome Nunca a ser «A Senhora protectora» ou «A Senhora Durand», cão que trazes a minha coleira, lacaio que tens as minhas armas nos

Helena Domingos: Julie
(1979), pp. 76-77.

MISS JULIE - (Dirige-se à tábua da carne, como se fosse impelida contra vontade). Não, não quero ir ainda. Não pode ser - tenho que ver - sch! Está uma carruagem lá fora! (Ela ouve chegar a carruagem embora continue de olhos fitos na tábua e no cutelo.) *Pensas que não suporto ver sangue, os teus miolos num cepo como aquele - gostava de ver o teu sexo num mar de sangue - seria capaz de sorver-te o crânio, enterrar os pés nas tuas entranhas, comer-te o coração. Achas-me fraca - julgas que te amei, só porque o meu ventre desejou o teu sémen, pensas que quero trazer essa semente junto ao coração e alimentá-la com o meu sangue, gerar o teu filho e dar-lhe o teu nome! A propósito, que nome é o teu? Nunca o ouvi - não debes ter nome. Cão, que usas a minha coleira, lacaio que trazes nos botões o meu brasão - achas que podes partilhar-me com a minha própria cozinheira, fazer-me competir com a moça*

Osório Mateus: Julie
(1980), p. 38

C. (dirige-se ao cepo). *Ainda não estou pronta. Tenho que ver primeiro, (pára de olhos fixos no cepo). Acha que não consigo ver sangue. Acha que sou assim. Gostava de ver os seus miolos no cepo. Gostava de lhe ver o sexo a botar em sangue. Era capaz de beber pelo seu crânio. Gostava de lhe revolver as entranhas. De lhe comer o coração assado. Acha que sou fraca. Julga que estou apaixonada por si porque a minha barriga precisou da sua semente. Pensa que quero trazer as suas crias no coração, alimentá-las com o seu sangue. Usar o seu nome. Não deve ter. Eu ia ser a senhora porteira ou a patroa. Tu. Cão que usas a minha coleira. Lacaio com o meu brasão nos botões. Partilhar-te com a cozinheira. Rival de uma criada. Acha que sou cobarde e quero fugir. Não. Aconteça o que acontecer. Quando o meu pai chegar encontra a escrivaninha arrombada. Toca a campainha. Os dois toques para si. Manda*

Rui Sena : Julie
(1996), pp. 52-53

MISS JULIE - (Dirige-se à tábua da carne, como se fosse impelida contra vontade). Não, não quero ir ainda. Não pode ser - tenho que ver - sch! Está uma carruagem lá fora! (Ela ouve chegar a carruagem embora continue de olhos fitos na tábua e no cutelo.) *Pensas que não suporto ver sangue, os teus miolos num cepo como aquele - gostava de ver o teu sexo num mar de sangue - seria capaz de sorver-te o crânio, enterrar os pés nas tuas entranhas, comer-te o coração. Achas-me fraca - julgas que te amei, só porque o meu ventre desejou o teu sémen, pensas que quero trazer essa semente junto ao coração e alimentá-la com o meu sangue, gerar o teu filho e dar-lhe o teu nome! A propósito, que nome é o teu? Nunca o ouvi - não debes ter nome. Cão, que usas a minha coleira, lacaio que trazes nos botões o meu brasão - achas que podes partilhar-me com a minha própria cozinheira, fazer-me competir com a moça*

Rita Lello : Julie
(1999), p.65

JÚLIA (Vai ver a tábua como que atraída contra vontade) Não, agora já não quero ir! Não posso... Tenho de ver... Shhh, um carro na estrada! (Ouvindo sem tirar os olhos da tábua e do cutelo.) *Então acha que não suporto ver sangue? Acha que sou assim tão fraca?... Quem me dera ver sangue, o teu sangue! Os teus miolos, ali, na tábua! Quem me dera ver o teu sexo no meio de um mar de sangue como aquela pobre criatura. Acho que era capaz de beber pelo teu crânio, molhar os pés no teu peito aberto, trincar-te o coração! Achas que sou fraca? Julgas que te amo porque o meu sexo quis o teu sémen? Julgas que quero carregar o teu bastardo nas entranhas e deixá-lo beber do meu sangue? Parir os teus filhos e usar o teu nome? Diz-me lá, como é que te chamas? Nunca ouvi o teu apelido? Se eu calhar nem tens apelido... E eu ficava a chamar-me Dona Casebre ou Dona Esterco?...*

botões! Eu, a partilhar-te com a da copa?

Oh, oh. Estás convencido que sou cobarde e quero fugir? Pois enganar-te, vou ficar. A tempestade que estoure! O meu pai vai chegar a casa - encontrar a secretária arrambada - o dinheiro aberta, a falta do dinheiro! Vai tocar a Depois, tocará a campainha - aquela - duas vezes, a chamar o seu lacaio - e chamando o criado, e mandará depois mandar vir a polícia - e em seguida buscar a polícia... e eu contarei tudo. Tudo. Oh, vai eu direi tudo! Tudo! Oh, que ser bom acabar com isto tudo - felicidade pôr fim a tudo isto; se se é que isto tudo pode ter um ao menos fosse o fim! Terá fim. A seguir, o meu pai terá um então um ataque e morrerá. E então será o fim de todos nós... acabaremos todos, e haverá paz depois, a calma, a paz. o - paz - descanso eterno! O repouso eterno! Despedaçar-se-á o brasão contra o túmulo, a brasão - o título extinguir-se-á - descendência do senhor Conde e a descendência do lacaio será extinguiu-se, mas a transportada para um asilo, descendência do criado ganhará louros nas sarjetas, continua na assistência ganhará louros nas sarjetas, pública... cobre-se de glórias na valeta e acaba na prisão.

chamar a polícia E eu conto da copa?

Oh, oh. Estás convencido que sou cobarde e quero fugir? Pois enganar-te, vou ficar. A tempestade que estoure! O meu pai vai chegar a casa - encontrar a secretária arrambada - o dinheiro desaparecido! Vai tocar a campainha - aquela - duas vezes, a chamar o seu lacaio - e depois mandar vir a polícia - e eu contarei tudo. Tudo. Oh, vai ser bom acabar com isto tudo - dinheiro roubado. E depois toca se é que isto tudo pode ter um fim. A seguir, o meu pai terá um ataque e morrerá. E então acabaremos todos, e haverá paz - paz - descanso eterno! O brasão será quebrado sobre o caixão - o título extinguir-se-á - e a descendência do lacaio será transportada para um asilo, ganhará louros nas sarjetas, acabará na prisão.

Quê lá, cão... Que usas a

minha trela ao pescoço... Lacaio que usas as minhas armas nos boões da farda... E eu tinha de te dividir com a minha cozinheira, ser rival da minha criada? Ah! Ah! Ah! Ah! Ahas que sou cobarde e que quero fugir! Não! Agora vou ficar!! You deixar que a trovoada estale!!! O pai vai chegar a casa, encontrar a secretária arrambada e o dinheiro roubado. E depois toca a campainha, aquela, dois toques para o criado... Depois chama a polícia e eu conto tudo! Tudo!! Vai ser bom por um fim a isto tudo... se for o fim. Depois tem um ataque e morre, e isso será o fim de todos nós, e depois o silêncio, a paz, o eterno repouso! As armas são enterradas com o caixão, e acaba a linhagem do Conde. Quanto à linhagem do lacaio, continua, mas num orfanato, conquistará os louros na sarjeta e há-de acabar na prisão.

Excerto II

Michael Meyer

Julie (1964), pp. 153-154

Miss JULIE [goes towards the chopping block, as though drawn against her will]: *No, I don't want to go yet. I can't—I must see—ssh! There's a carriage outside!* [Listen, but keeps her eyes fixed all the while on the chopping block and the axe.] *Do you think I can't bear the sight of blood? You think I'm so weak—oh, I should like to see your blood, your brains, on a chopping block—I'd like to see all your sex swimming in a lake of blood—I think I could drink from your skull, I'd like to bathe my feet in your guts, I could eat your heart, roasted! You think I'm weak—you think I loved you, because my womb wanted your seed, you think I want to carry your embryo under my heart and feed it with my blood, bear your child and take your name! By the way, what is your name! I've never heard your surname — you probably haven't any. I'd have to be "Mrs. Kitchen-boy", or "Mrs. Lavator" — you dog, who wear my collar, you lackey who carry my crest on your buttons—am I to share with my own cook, compete with a scullery slut? Oh, oh, oh! You think I'm a coward and want to run away? No, now I shall stay. Let the storm break! My father will come home — find his desk broken open — his money gone! He'll ring — this bell — twice, for his lackey — then he'll send for the police — and I shall tell*

Boris Vian

Julie (1957), p. 66

JULIE, va an billot, comme attirée contre sa volonté. — *Non! Je ne m'en irai pas maintenant... Je ne peux pas... il faut que je voie... Chut... Il y a une voilure dehors.* (Elle prête l'oreille au son, sans quitter des yeux le billot et le tranchet.) *Alors, vous croyez que je ne peux pas supporter la vue du sang! Vous croyez que je suis si faible... Oh! comme j'aimerais voir ton sang, ta cervelle sur un billot, et ton sexe entier, nager dans une mer de sang, comme cette pauvre chose. Je crois que je pourrais boire dans ton crâne ; je serais heureuse de tremper mes pieds dans ta poitrine ; je mangerais ton coeur rôti tout entier ! Tu crois que je suis faible, tu crois que je t'aime parce que mon ventre avait besoin de ta semence ; tu crois que je veux porter tes enfants sous ma peau, les nourrir avec mon sang... te faire un fils et prendre ton nom ! Au fait, quel est ton nom ? Je ne l'ai jamais entendu, ton nom — tu n'en as même pas, probablement. Je serais «Mme la gardienne» ou «Mme Durand», chien qui portes mon collier, laquais qui as mes armes sur tes boutons! Moi, te partager avec ma cuisinière, être la rivale de ma propre servante! Oh! Oh! Oh! Tu penses que j'ai peur et que je*

Éditions Sud-Papiers

Julie (1990), pp. 58-59

MADAMOISELLE (s'approche du billot, comme attirée contre sa volonté). *Non, je ne veux pas encore partir - je ne peux pas - je dois voir - chut! Il y a une voilure dehors -* (Elle écoute en direction de l'extérieur, pendant que son regard est dirigé vers le billot et la hache.) *Vous croyez que je ne peux pas voir le sang! Vous croyez que je suis si faible! - Oh - je voudrais voir ton sang, ta cervelle, sur le billot - ton sexe entier, je voudrais le voir nager là dans le sang, je crois que je pourrais boire dans ton crâne, Je voudrais baigner mes pieds dans ta cage thoracique — et ton cœur je pourrais le manger rôti! - Tu crois que je suis faible, tu crois que je t'aime parce que mon sexe désirait ton sperme - tu crois que je veux porter ton engance dans mes entrailles et la nourrir de mon sang - accoucher de ton enfant et porter ton nom! Toi - comment t'appelles-tu en fait? Je n'ai encore jamais entendu ton nom - tu n'en as probablement pas, hein? Je devais devenir "Mme la maison du gardien" ou "Frau tas d'ordures" - toi chien, avec mon collier, - toi valet, avec mon blason sur tes boutons! - Moi, partager avec ma cuisinière! Moi, rivaliser avec ma servante! Oh! Oh! Oh! - Tu crois que je suis lâche et que je veux fuir! Non, maintenant, je reste! Et que l'orage éclate! Mon père rentre à la maison. - Trouve le secrétaire forcé - son argent disparu! - Il tire ta sonnette -- cette sonnette-là - deux*

everything. Everything. Oh, it'll be good to end it all — if only it could be the end. And then he'll have a stroke and die. Then we shall all be finished, and there'll be peace — peace — eternal rest! And the coat of arms will be broken over the coffin — the title extinct — and the lackey's line will be carried on in an orphanage, win laurels in the gutter, and end in a prison!

veux filer ! Non, maintenant, je reste, souffle le vent, tombe la foudre ! Mon père va rentrer, trouver son bureau ouvert, son argent parti ! Et puis il sonnera, la sonnette, là... deux coups pour le valet, et puis il enverra chercher la police... et je dirai tout! Tout! Oh, quel bonheur de mettre fin à tout ça, si seulement ça pouvait être la fin! Et alors, il aura une attaque et il mourra. Et ça sera la fin de nous tous... et ensuite, ce sera le calme, la paix, l'éternel repos ! On brisera le blason contre le cercueil, la lignée de M. le comte est éteinte, mais la lignée du domestique continue, à l'assistance publique... elle se couvre de lauriers dans le ruisseau et finit en prison !

coups pour le domestique — et alors, il envoie chercher la police — et alors, je dis tout! Tout! Oh, ce sera beau de faire une fin — si seulement c'est la fin! — Et alors, il a une attaque, et il meurt! — Et alors, c'en est fini de nous — et alors, vient la paix — le silence! — Le repos éternel! — et alors, le blason sera brisé contre le cercueil — la lignée du comte est éteinte — et la famille du domestique se perpétue à l'orphelinat — se couvre de lauriers dans le caniveau et finit en prison !

Depois da análise comparativa aqui exposta, foi-nos possível verificar que a importação do texto estrangeiro se verificou ao nível do texto intermediário ao invés do original sueco. Do estudo efectuado pôde notar-se que as versões portuguesas seguiram muito fielmente os textos intermediários de que serviram. No caso da tradução de Fernando Midões, é ainda francamente visível a opção de tradução literal. Por seu turno, Osório Mateus foi de todos os tradutores aquele que mais se distanciou das versões estrangeiras, criando o seu próprio texto de acordo com uma «*economia nova*»⁷⁴⁰.

Como estes tradutores estão, eles próprios, directamente relacionados com o mundo teatral, a sua responsabilidade prendeu-se sobretudo com a necessidade de criar uma harmonia e uma autonomia textuais próprias que depois soubessem coexistir com os sistemas próprios do campo teatral e, por vezes, com a realidade cultural portuguesa. A fidelidade ao texto sueco, além de limitada logo à partida pelo desconhecimento do idioma, torna-se para este tradutor específico — tradutor para teatro — uma questão secundária.

⁷⁴⁰ Julie (1980), p.66.

no domínio mais amplo da recepção de literatura sueca em Portugal, notamos que ele é seguramente o autor mais representativo⁷⁴².

August Strindberg não foi só traduzido para palco, dele se fizeram algumas publicações das suas obras, romances, contos, ensaios; a ele também se dedicaram páginas de jornais e revistas literárias para assinalar a comemoração do centenário do seu nascimento, deixando pistas ao leitor sobre a sua correspondência, as suas relações conflituosas com as mulheres, o seu misticismo, a sua pintura e, até, o seu «ódio» aos judeus. Das publicações da maior parte da sua obra dramática dissemos também que elas estiveram directamente relacionadas com a produção de espectáculos, ou porque resultaram deles, ou porque foram encomendadas com esse fim.

No tocante ao recurso da tradução indirecta para a importação do autor, poderemos, através das palavras de Christine Zurbach, afirmar que «*s'il est vrai que même la traduction directe est rarement construite sur des relations binaires ou biculturelles uniquement, les traducteurs de théâtre dont la culture est généralement plus polyvalent accentuent davantage le recours à plusieurs versions du même texte dans l'élaboration de la traduction destinée à être jouée.*»⁷⁴³. A maior parte dos tradutores de Strindberg no nosso país recorrem a diversas versões do mesmo texto, precisamente porque não têm o domínio da língua, «*they could not "translate" on the spot, or any other way, for the simple reason that they do not know the source language at all, or have a very elementary knowledge of it.*»⁷⁴⁴. Os tradutores admitem, por esse motivo, o cruzamento entre vários textos intermediários ou então retomam traduções portuguesas há muito datadas no tempo e modernizam-lhes a linguagem, comparando-as com outras traduções estrangeiras⁷⁴⁵.

Assim, a difusão prévia de alguns espectáculos do dramaturgo e a aproximação literária da obra, determinam, na opinião de Zurbach, a selecção dos textos apresentados⁷⁴⁶. Com efeito, *Fröken Julie* só começou a ser mais apresentada em Portugal a partir do

⁷⁴² De entre os nomes de autores nórdicos que o TEP levou à cena: dois são suecos e um norueguês — apresentaram, em 1961, *Hedda Gabler* de Ibsen; em 1962, *Credores* de Strindberg e em 1967, *O Túnel*, de Paer Lagerkvist. Cf. *ibidem*.

⁷⁴³ Christine Zurbach, 1997, *Traduction et Pratique Théâtrales au Portugal entre 1975 et 1988: une étude de cas*, Vol. I, (Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora, p. 286.

⁷⁴⁴ Eivor Martinus, 1996, «Translating Scandinavian Drama», in David Johnston (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press, p. 110.

⁷⁴⁵ Martinus sublinha que este tipo de comportamento — o sucessivo retomar de traduções já existentes e antigas — «*shows a blatant disregard for the translator and for the copyright laws of this country, but above all for the foreign playwright*», *ibidem*.

⁷⁴⁶ Cf. Christine Zurbach, *op. cit.*, pp.286-287. Assim, torna-se natural que a tradução intermediária se torne «*fruit d'un ensemble d'interférence systémique dans lesquelles ce sont les relations de pouvoir ou les positions de prestige entre les cultures de départ et d'arrivée qui déterminent la conception même de la traduction.*», *ibidem*, p. 287.

Considerações finais

Chegados a este ponto do presente estudo é agora tempo de fazer um balanço geral sobre o papel que a tradução indirecta deteve no processo de recepção da obra dramática de Johan August Strindberg em Portugal. Vimos que a entrada do dramaturgo no nosso país não se processa de forma linear e contínua. Existem lapsos prolongados de tempo entre as várias encenações e e publicações.

Strindberg só começa a ser verdadeiramente acolhido no seio do teatro português a partir da década de 80, como já tivemos a oportunidade de esclarecer. Num primeiro momento, durante os anos 60 e 70 do século XX, a recepção do seu teatro esteve envolta por uma grande carga negativa por parte da crítica teatral — isto porque o autor esteve sempre ligado a estratégias cénicas conservadoras e nunca fez parte de um verdadeiro repertório das companhias: a ele foi colado o epíteto de *Clássico da Literatura*, ou então serviu para substituir peças censuradas. Todavia, nesta primeira fase, Strindberg nunca foi entendido enquanto verdadeiro precursor do teatro moderno. Sublinhe-se que as peças que foram levadas à cena na década de 60 e 70 não correspondiam aos interesses daqueles que entendiam que o teatro deveria ser usado enquanto veículo de transmissão de ideias contra o regime vigente. Não lhe interessava, por isso, o drama psicológico strindberguiano.

A partir dos anos 80, com o surgimento dos grupos de teatro independentes e com a descentralização do teatro, o autor volta a ser posto em palco. Se a crítica reage negativamente porque o teatro amador não consegue abordar convenientemente o dramaturgo sueco, observamos que, quando ele é levado à cena pelo CENDREV e pelo Teatro da Cornucópia, é sobejamente aplaudido. Nestes casos encontrou-se uma estética teatral que se coadunou devidamente com a densidade psicológica das obras de Strindberg e um ambiente favorável à recepção de outro tipo de teatro que não o teatro de combate.

Todavia, se quisermos ser rigorosos e honestos, Strindberg não constitui uma tradição em Portugal, como o não constitui também a literatura sueca em geral. Outros autores estrangeiros houve, contemporâneos de Strindberg, que tiveram uma aparição e uma divulgação bem mais generalizadas, note-se o caso de Anton Tchekov⁷⁴¹, por exemplo. Todavia, se nos limitarmos ao caso específico da recepção de August Strindberg

⁷⁴¹ Cf. Carlos Porto, 1997, *O TEP e o Teatro em Portugal – Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Eugénio de Almeida, p. 359.

momento que começaram a circular, no meio teatral, mais traduções da peça. Esta circulação impulsionou também, de alguma forma, o interesse de outras companhias, ou das mesmas, pela apresentação de diferentes peças do autor.

Notámos ainda, ao longo do nosso trabalho, que até à década de 80, o tradutor era uma figura quase anónima no processo de tradução. Se por um lado, tinha que estar sujeito ao uso de um pseudónimo, devido ao impacto negativo da peça na sociedade — Fernando Seabra, na realidade Júlio Gesta, assina a tradução de *Credores* — por outro o seu nome figura nas contracapas dos livros com iniciais: A. Machado, M. Correia, que se trata, no fundo, de outra forma de camuflagem do tradutor. Este facto revela-nos, antes de mais, a condição que é definida ao agente de tradução — a *invisibilidade*⁷⁴⁷. A verdade, é que esta invisibilidade o condena também à auto-aniquilação, já que ele nega a sua própria existência, o seu nome completo ou verdadeiro, reforçando o seu estatuto marginal no processo de criação literária⁷⁴⁸. Assim, o trabalho que desempenha «*is required to efface its second-order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original*»⁷⁴⁹, o que é particularmente visível no caso da tradução de 1977 de *A Viagem de Pedro O Afortunado, Menina Júlia, Amor Maternal*: o tradutor não assume directamente a tradução. Na folha de rosto do livro é possível ler que a tradução foi revista por M. Correia e não que ele foi o autor da tradução.

De salientar também é o facto de não ser só visível a omissão do tradutor ou a sua inclusão num plano menor. O mesmo acontece em relação ao próprio processo da tradução indirecta que quase nunca é mencionada e admitida — das publicações existentes, apenas Osório Mateus e Gastão Cruz a assumem, referindo inclusivamente os textos intermediários de que se serviram e o desenrolar do seu trabalho nestas condições. Todos os restantes, quando assinam a tradução, mencionam, quando muito, os títulos suecos das peças — tal é o caso de *O Sonho*, tradução de João Fonseca Amaral, de *A Viagem de Pedro O Afortunado, Menina Júlia, Amor Maternal*, tradução de Mário Correia Dias —, o que induz o leitor erroneamente a crer que se trata de uma tradução directa.

Se o processo tradução indirecta é camuflado, o mesmo não acontece em relação à tradução directa, onde se premeia o facto de o tradutor ter a capacidade, fora do comum, de falar sueco e merece portanto referência destacada na página de rosto do livro. Porém, em

⁷⁴⁷ Cf. Lawrence Venuti, 1995, *The Translator's Invisibility – A History of Translation*, London and New York, Routledge.

⁷⁴⁸ Cf. *ibidem*, p. 8.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, 7.

relação aos tradutores da obra de Strindberg para português, efectuada directamente, merece ser lembrada a sua ocupação profissional. Todos eles desempenharam ou ainda desempenham cargos em países estrangeiros e aí permaneceram ou permanecem largos anos: António Feijó e Alexandre Pastor na Suécia, João da Silva Duarte, na Alemanha.

A camuflagem da tradução indirecta não se confina apenas à publicação de livros, ela é também visível em relação ao espectáculo teatral. Alguns tradutores de/para teatro escondem a verdadeira natureza do texto utilizado, afirmando que um novo texto foi processado a partir de determinadas versões estrangeiras que garantem a sua descendência directa do sueco. Na realidade, limitam-se a utilizar uma tradução com vinte ou trinta anos, fazendo-lhe, quando muito, uns ajustes linguísticos, isto é, modernizando o vocabulário.

Importou igualmente mostrar neste trabalho a hegemonia desta ou daquela língua, através da escolha do texto intermediário por parte do tradutor. O texto francês, foi durante tempos, a via mais procurada, devido à proximidade cultural e ao conhecimento generalizado da língua por parte das pessoas com maior instrução⁷⁵⁰. Depois, a procura de outras versões intermediárias estendeu-se ao inglês e ao espanhol, na maioria dos casos — a primeira pela evidente ascensão no território das línguas, a segunda pela proximidade cultural e linguística.

Ao longo da presente investigação, e através do estudo do caso particular da obra de Strindberg em Portugal, procurou-se responder a algumas questões previamente levantadas ao nível da articulação entre o processo de tradução indirecta e a sua aceitação ou não aceitação por parte da cultura que a importa. Aceitação essa que depende fundamentalmente dos propósitos com que a tradução indirecta é feita e dos seus fins últimos.

Apesar de termos conseguido chegar a algumas conclusões, estamos conscientes de que este estudo não termina aqui e pode levantar novos problemas. Resta-nos pensar em meios que possam contribuir para o seu maior enriquecimento, sendo, por isso, necessário que outros estudiosos se sintam aliciados pela mesma temática. Nas palavras de Strindberg: «*Jag har gjort ett försök! Har det misslyckats, så är tid nog att göra om försöket!*»⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ Cf. Christine Zurbach, *op. cit.*, p.289. Refere a autora que «*L'ascendant culturel des productions francophones ainsi que la connaissance généralisée de la langue française par le public de lecteurs sont un élément moteur dans l'augmentation croissante — bien que momentanée — de l'importation de textes et d'auteurs étrangers par cette voie intermédiaire.*», *ibidem*.

⁷⁵¹ «*J'ai fait une tentative: si elle est manquée, nous aurons le temps de recommencer.*», traduzido do sueco por C. G. Bjurström.

Bibliografia

Obras de August Strindberg:

- _____, 1906, *A Viagem de Pedro o Afortunado*, (trad. António Feijó), Porto, Livraria Clássica A. M. Teixeira e C.^a.
- _____, 1913, *Miss Julia*, in *Plays by August Strindberg*, Second Series, (tr. Edwin Björkman), New York.
- _____, 1927, *Cinq pieces en un acte*, Paris, Librairie Stock.
- _____, 1937, *O Homem que ganhava o pão*, (trad. Alcoleu Trigais), Lisboa, Tipografia Gonçalves.
- _____, 1955, *Miss Julie: A Tragedy in One Act in Six Plays of Strindberg*, (tr. Elizabeth Sprigge), Garden City.
- _____, 1957, *O Holandês*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Coimbra, Atlântida Editora.
- _____, 1957, *Mademoiselle Julie*, (trad. Boris Vian), Paris, L'Arche.
- _____, 1957, *Prefácio à «Menina Júlia»*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Círculo do Livro.
- _____, 1958, *Miss Julia: A Naturalistic Play*, in *Three Plays by August Strindberg*, (tr. Peter Watts), Harmondsworth.
- _____, 1960, *A Menina Júlia*, (trad. Redondo Júnior não publicada).
- _____, 1961, *Meia Folha de Papel*, (trad. Silva Duarte), in *Os Melhores Contos Suecos*, Lisboa, Portugália Editora.
- _____, 1962, *Credores*, (trad. Fernando Seabra não publicada).
- _____, 1963, *Fadren, Fröken Julie*, Stockholm, Bokförlaget Aldus/Bonniers.
- _____, 1963, *O Pária*, (trad. Luiz Francisco Rebello não publicada).
- _____, 1963, *O Pária*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Ed. Tempo.
- _____, 1963, *Tempestade, A Casa Queimada, A Menina Júlia*, (trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões), Lisboa, Presença.
- _____, 1964, *Credores*, (trad. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Ed. Prelo.
- _____, 1964, *The Plays of Strindberg*, Volume I, (transl. Michael Meyer), New York, Modern Library.
- _____, 1966, *A Dança da Morte*, (trad. Mário Franco de Sousa), Lisboa, Presença.

- _____, 1966, *A Mais Forte*, (trad. Luís Varela não publicada).
- _____, 1972, *Gente de Hemsö*, (trad. César de Frias), Mem-Martins, Publ. Europa-América.
- _____, 1975, *A Dança da Morte*, (trad. Ricardo Alberty), in Norberto Ávila (ed.), *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio.
- _____, 1977, *A Viagem de Pedro O Afortunado, Menina Júlia, Amor Maternal*, (trad. Mário Correia Dias), Lisboa, Círculo dos Amigos do Livro.
- _____, 1978, *O Sonho*, (trad. João da Fonseca Amaral), Lisboa, Estampa.
- _____, 1979, *Miss Julie*, (Trad. Helena Domingos), vol. Subsidiado pela Embaixada da Suécia e S.E.C., Grupo de Teatro Hoje, Nov..
- _____, 1980, *Menina Júlia*, (trad. J. A. Osório Mateus), Lisboa, A Regra do Jogo.
- _____, 1982, *Teatro Escogido*, (trad. Francisco J. Uriz), Madrid, Alianza Editorial.
- _____, 1982-86, *Théâtre Complet*, Vol. 2-6, Paris, Ed. L'Arche.
- _____, 1983, *A Menina Júlia*, (adaptação de Luís Varela, não publicada).
- _____, 1983, *Tres obres en un acte*, (trad. Hillevi Melgren e Joseph Palan i Fabre), Barcelona, Ediciones 62.
- _____, 1985, *A Ilha dos Mortos*, (texto português de Osório Mateus), Ciclo Strindberg, Lisboa, Teatro da Cornucópia, Nov..
- _____, 1985, *Páscoa*, (trad. Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Nov..
- _____, 1988, *Inferno*, (trad. Aníbal Fernandes), Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____, 1990, *Mademoiselle Julie*, (version française de L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Macasdar, N. Rudnitzky, M. Schambacher), Paris, Actes Sud-Papiers.
- _____, 1992, *Miss Julie*, (trad. Edwin Björkman), New York, Dover Thrift Editions.
- _____, 1992, *Miss Julie*, (trad. Hellen Cooper), Methuen, Drama.
- _____, 1993, *O Pelicano*, (trad. Gastão Cruz), Lisboa, Relógio d'Água.
- _____, 1996, *A Mais Forte*, (trad. Luís Varela).
- _____, 1996, *A menina Júlia*, (trad Rui Sena não publicada).
- _____, 1996, *Pária*, (trad. Luís Varela, não publicada).
- _____, 1998, *Miss Julie and other plays*, (trad. Michael Robinson), Oxford, Oxford University Press.
- _____, 1998, *Um Sonho*, (trad. Cristina Reis, Miguel Cintra e Melanie Mederlind), Lisboa, Teatro da Cornucópia.

_____, 1999, *A menina Júlia Uma tragédia naturalista*, (trad. Rita Lello não publicada).

_____, 2000, *A Viagem de Pedro o Afortunado*, (trad. de Fernanda Lapa não publicada).

_____, 2003, *Breve catequese para a classe oprimida*, (trad. Alexandre Pastor), Lisboa, Ulmeiro.

Bibliografia passiva

Tradução: Teoria e Metodologia

- ALGULIN**, Ingemar, 1990, «Scandinavian Fin-de-Siècle Literature in a European Perspective», Comunicação proferida em Lisboa e Porto, 24 e 26 de Abril.
- ANGENOT**, Marc *et alli* (dir.), 1995, *Teoria Literária*, tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Dom Quixote.
- BACKÈS**, Jean-Louis, 1999, *A Literatura Europeia*, tradução de Luís Couceiro Feio, Lisboa, Instituto Piaget.
- BALLARD**, Michel (textes réunis), 1998, *Europe et Traduction*, Arras, Artois Presses Université.
- BAKER**, Mona (ed.), 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- _____, 1998, «Norms», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 163-166.
- _____, 1998, «Translation studies», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 277-279.
- BASTIN**, George L., 1998, «Adaptation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 5-7.
- BASSNETT**, Susan, 1991, *Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- _____, 2001, «Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução» (tradução de João Ferreira Duarte), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 289-314.
- BERMAN**, Antoine, 1993, «La Traduction et ses Discours», in Peter Lang, (ed), *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press, 39-48.
- BERNARDO**, Ana Maria, 2001, «A História Literária sob o signo da tradução Focalização cultural sobre a literatura traduzida», in *Estudos de Tradução em Portugal*

Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa, Lisboa, Universidade Católica Editora, 123-135.

- BESSIÈRE**, Jean, 1995, «Literatura e Representação» (tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira), in Marc Angenot *et alli* (dir.), *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 377-396.
- BRISSET**, A., 1986, «Tchekhov en Abitibi, Brecht banlieusard. Et le québécois devient langue littéraire», *Circuit*, 12:10.
- BROECK**, Raymond van den, 1993, «Generic Shifts in Translated Literary Texts», in Peter Lang, (ed), *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press, 49-57.
- BRUNEL**, Pierre; Chevrel, Yves, dir., 1989, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- _____; Pichois, Claude; **ROUSSEAU**, André-Michel, 1983, *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, 3 ed., Paris, Armand Colin.
- BUESCU**, Helena Carvalhão, 2001 «Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 83-100.
- _____; **DUARTE**, João; **FERREIRA**, Manuel Gusmão (org.), 2001, *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote.
- BUSH**, Peter, 1998, «Literary translation, practices», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 125-126.
- CASSIRER**, Ernst, 1972, *La philosophie des formes symboliques 3. La phénoménologie de la connaissance*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- CHAMBERLAIN**, Lori, 1998, «Gender metaphors in translation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 93-96.
- CHESTERMAN**, Andrew, 1993, «From “Is” to “Ought”: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies», *Target* 5:1, John Benjamins B.V., Amsterdam, 1-20.
- CHEVREL**, Yves, 1989, «Les Études de Réception», in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.), 1989, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 177-214.

- _____, 1989, «Le texte étranger: La littérature traduite», in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.), 1989, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 57-81.
- _____, 1989, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COHEN**, Ralph, 2001, «Será que existem géneros pós-modernos?» (tradução de José Paulo Pereira), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 225-246.
- COMPAGNON**, Antoine, 1998, «La Littérature», in *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 29-46.
- DUARTE**, João Ferreira, 2001, «Tradução e Expropriação Discursiva: *The Lusiad* de W. J. Mickle», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 519-532.
- EVEN-ZOHAR**, Itamar, 1981, «Translation Theory Today, A Call for Transfer Theory», *Poetics Today*, vol.2, Number 4, Summer/Autumn, 1-7.
- _____, 1990, «Polysystems Studies», *Poetics Today*, vol. XI (nº1), Tel-Aviv, Porter Institute for Poetics Semiotics, Tel Aviv University.
- _____, 1990, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, 11:1, Spring, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 45-51.
- FAWCETT**, Peter, 1998, «Ideology and translation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 106-110.
- _____, 1998, «Linguistic Approaches», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 120-124.
- FOKKEMA**, Douwe, 1995, «Questões Epistemológicas» (tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira a partir da tradução francesa por Jean-Claude Choul do original inglês), in Marc Angenot, et alli (dir.), *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 397-428.
- GENOVESE**, Elizabeth Fox, 2001, «Entre Elitismo e Populismo. Para onde Vai a Literatura Comparada» (tradução de Maria Helena Seródio), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 27-36.
- GUILLÉN**, Claudio, 2001, «Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada» (tradução de Dionísio Martínez Soler), in Helena Buescu, João Ferreira

- Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 385-410.
- HAGÈGE**, Claude, 1992, *Le soufflé de la langue Voies et destines des parlers d'Europe*, Paris, Editions Odice Jacobs.
- HERMANS**, Theo (ed), 1985, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sidney: Crom Helm.
- _____, 1991, «Translational Norms and Correct Translations», in Kitty M. van Leuven-Zwart; Ton Naaijken (ed.), *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam, Rodopi, 155-169.
- _____, 1993, «Literary Translations: The Birth of a Concept», in Peter Lang (ed), *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press, 93-104.
- _____, 1998, «Models of translation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 154-156.
- HOLMES**, James, S., 1988, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.
- INGARDEN**, Roman, 1989, «Concreción Y reconstrucción», in Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 35-81.
- ISER**, Wolfgang, 2001, «A Ficcionalização como Dimensão Antropológica da Literatura» (tradução de Alexandra Lopes), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 101-120.
- JAUSS**, H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- _____, 1993, *Literatura como provocação*, (trad. portuguesa Teresa Cruz), Lisboa, Vega.
- JOHNSTON**, David (ed.), 1996, *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press.
- KENNY**, Dorothy, 1998, «Corpora in Translation Studies», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 50-52.
- KITTEL**, Harald, 1988, *Die Literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Berlin, Schmidt.
- KLOEPFER**, Rolf, 1981, «Intra-and Intercultural Translation», *Poetics Today*, vol. 2:4, 29-37.

- LADMIRAL, J.-R., 1979, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- LAMBERT, José, 1980, «Plaidoyer pour un Programme des Études Comparatistes. Littérature Comparée et Théorie du Polysystème.», *Actes du XVI^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Tome I, Montpellier III, 50-67.
- _____, 1984, *Comité de traduction*, ICLA, Bulletin, V, 2.
- _____, 1987, «Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature – La Littérature comme polysystème», *Contextos*, V/9, 47-67.
- _____, 1988, «Twenty Years of Research on Literary Translation at the Katholieke Universiteit Leuven», in Harald Kittel, *Die Literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Berlin, Schmidt, 122-138.
- _____, 1989, «La traduction, les langues et la communication de masse: Les ambiguïtés du discours international», *Target* 1:2, John Benjamins B.V., Amsterdam, 215-137.
- _____, 1990, «A la Recherche des Cartes Mondiales des Littératures», in J. Riesz, A. Ricard (éd.), *Littérature Comparée et Littératures d'Afrique*, Tübingen, Narr, 109-121.
- _____, 1991, «Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: Towards a Genealogy of Concepts», in Kitty M. van Leuven-Zwart; Ton Naaijken (ed.), *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam, Rodopi, 25-37.
- _____, 1991, «Literatures, Translation and (De)Colonization (1)», *The XIIIth International Congress of the International Comparative Literature, Workshop: Translation and Modernization*, Tokyo, August.
- _____, 1993, «La Traduction dans les littératures. Pour une Historiographie des Traductions», in Peter Lang (ed), *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press, 7-25.
- _____, 1995, «A Tradução» (tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira), in Marc Angenot et alli (dir.), *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 187-198.
- _____, 1998, «Literary translation, research issues», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 130-133.
- _____, Robyns, Clem, 2003, *What is translation?*, Comunicação proferida em Leuven, Belgium.
- _____; VAN GORP, Hendrik, 1985(a), «On Describing Translations», in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sydney: Croom Helm, p.42-53.

- ____; _____, 1985, «Towards Research Programmes: The Function of Translated Literature within European Literatures», in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sydney: Croom Helm, 183-197.
- LEFEVERE**, André, 1993, «Introduction II», in Peter Lang (ed.), *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press, 27-35.
- LEUVEN-ZWART**, Kitty M. van; **NAAIJKENS**, Ton (ed.), 1991, *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam, Rodopi.
- LOTMAN**, Jurij, 1976, «The content and structure of the concept of “Literature”», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, I, 339-356.
- MACHADO**, Álvaro Manuel; **PAGEAUX**, Daniel-Henri, 1981, *Literatura Portuguesa Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- MACHADO**, José Pedro, 1990, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 6ª edição, Lisboa, Livros do Horizonte,
- PYM**, Anthony, 1998, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.
- ____, Turk, Horst, 1998, «Translatability», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 273-276.
- REIS**, Carlos, 1995, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- RIESZ**, J., Ricard, A. (éd.), 1990, *Littérature Comparée et Littératures d'Afrique*, Tübingen, Narr.
- ROBYNS**, Clem, 1994, «Translation and Discursive Identity», *Poetics Today*, 15:3, Fall, 405-428.
- ____, 2003, *What is translation?*, Comunicação proferida em Leuven, Belgium.
- RODRIGUES**, A. A. Gonçalves, 1999, *A Tradução em Portugal, 5º Vol. 1901/1930*, Lisboa, ISLA, Centro de Estudos de Literatura Geral e Comparada.
- SEBEEK**, Thomas éd., 1986, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3º Vol., Berlim, Mouton de Gruyter.
- SERUYA**, Teresa, 2001, «Tradução e Cânone: a propósito das traduções de Stefen Zweig em Portugal», in *Estudos de Tradução em Portugal Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 211-228.
- SNELL-HORNBY**, Mary, 1991, «Translation Studies – Art, Science or Utopia?», in Kitty M. van Leuven-Zwart; Ton Naaijken (ed.), *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam, Rodopi, 13-24.

- _____, 1995, *Translation Studies: An integrated approach*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- STEINER**, George, 1992, *After Babel - Aspects of language & translation*, Oxford, Oxford University Press.
- TOURY**, Gideon, 1978, *The Nature and Role of Norms in Literary Translation*, in J. S. Holmes, J. Lambert e R. Van den Broeck (eds), 83-100.
- _____, 1980, «In Search of a Theory of Translation», *Poetics Today*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- _____, 1981, «Translated Literature: System, Norm, Performance», *Poetics Today*, Vol. 2:4, 9-27.
- _____, 1986, «Translation», in Thomas Sebeok éd., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3º Vol., Berlin, Mouton de Gruyter, 1107-1125.
- _____, 1988, «Translating English Literature via German and vice versa», in H. Kittle (org.), *Die Literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Berlin, Schmidt.
- _____, 1991, «What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield Apart from Isolated Descriptions», in Kitty M. van Leuven-Zwart; Ton Naaijken (ed.), *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam, Rodopi, 179-192.
- _____, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- VAN HOOFF**, Henri, 1991, *Histoire de la Traduction en Occident*, Paris, Duculot.
- VENUTI**, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility – A History of Translation*, London and New York, Routledge.
- _____, 1998, «Strategies of translation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 240-243.
- VILLANUEVA**, Darío, 2001, «Pluralismo Crítico e Recepção Literária» (tradução de Dionísio Martínez Soler), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 247-270.
- WARNING**, Rainer (ed.), 1989, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
- WEBER**, Samuel, 2001, «A Touch of Translation: On Walter Benjamin's "Task of the Translator"», in *Estudos de Tradução em Portugal Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 9-24.

ZURBACH, Christine, 2001, «La constitution d'un corpus d'étude en traduction. Le cas de la traduction théâtrale comme fait culturel», in *Estudos de Tradução em Portugal Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 245-253.

Teatro e Tradução Teatral

- ADAMOV**, Arthur, 1982, *Strindberg*, Paris, L'Arche.
- AMORIN**, Guedes, 1949, «Strindberg o seu 1º Centenário», *O Século Ilustrado*, 19 de Fevereiro de 1949.
- ANDERMAN**, Gunilla, 1998, «Drama translation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 71-73.
- ANDRADE**, Elsa, 1985, «Strindberg na Cornucópia», *Diário de Lisboa*, 18 de Dezembro de 1985, 19.
- ÁVILA**, Norberto, 1975, «Breve Nota Sobre Strindberg», in Norberto Ávila (ed.), *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio.
- _____, (ed.), 1975, *Teatro em Movimento*, nº 6, Lisboa, Maio.
- AZEVEDO**, Manuela de, 1980, «“Menina Júlia” na Cantina», *Diário de Notícias*, 18 de Abril de 1980, 11.
- BABO**, Alexandre, 1969, «“A Dança da Morte” — Teatro a sério», *Jornal de Notícias*, 13 de Junho de 1969.
- BALZAMO**, Elena, 2000 «Le Songe, modes d'emploi.», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, nº 858, Octobre, 92-105.
- BANDLE**, Oskar, 1978, «Strindberg et les Norvégiens à Paris», *Revue d'Histoire du Théâtre*, nº 3, Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, 224-242.
- BARATA**, José Oliveira, 1996, *História do Teatro em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta.
- BARTHES**, Roland, 1997, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70.
- BJURSTRÖM**, Carl Gustaf, 1982, «Biographies», *Obliques: Strindberg*, I, 7-14.
- _____, 1982, «Le Songe», *Obliques: Strindberg*, I, 42-50.
- _____, 1985, «De la difficulté du dialogue: quelques auteurs dramatiques suédois de Strindberg à Lorén», *Théâtre en Europe: revue trimestrielle*, nº5, Janvier, 32-38.
- _____, 1986, «Traduire le théâtre de Strindberg», *Théâtre/Public*, p.75-77.
- _____, 2000, «Au sujet de *Mademoiselle Julie*», *L'Herne – «Strindberg»*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 49-51.
- _____, 1982, Notes, in August Strindberg, *Théâtre Complet*, Vol. II, Paris, Ed. L'Arche, 535-579.

- BOYER**, Régis, 2000, «Déthéâtraliser Strindberg.», *Europe: revue littéraire mensuelle*, *August Strindberg*, n° 858, Octobre, 3-6.
- _____, 2000, «Le Père, un grand parcours initiatique.», *Europe: revue littéraire mensuelle*, *August Strindberg*, n° 858, Octobre, 77-91.
- CABRAL**, Alexandre, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1989.
- CABRITA**, Alexandra, «Teatro com Letra Grande», *A Capital*, 14-20 Outubro de 1999, 8.
- CAMERON**, Derrick, 2001, «Tradaptation Cultural Exchange and Black British Theatre», in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 17-24.
- CASANOVA**, Pascale, 1999, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil.
- _____, 2002, «La production de l'Universel Littéraire: Le «Grand Tour» D'Ibsen en Europe», Eveline Pinto (dir.), *Penser L'Art et la Culture avec les Sciences Sociales En L'Honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 63-80.
- COPPIETERS**, Frank, 1981, «Performance and Perception», *Poetics Today*, vol. 2, number 3, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Spring.
- COUNSELL**, Colin, 1996, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, Londres, Routledge.
- DENIZ**, Jacinto, 1992, «Strindberg Um precursor genial» in *Teatro*, vol. II, Porto, Lello e Irmãos ed., 159-174.
- _____, 1992, *Teatro*, vol. II, Porto, Lello e Irmãos ed..
- DUARTE**, João da Silva, 1961, *António Feijó e a Suécia*, Lisboa, Casa Portuguesa.
- _____, 1964, «Strindberg místico», *Diário de Notícias* de 16 de Abril de 1964.
- _____, 1969, «Os Dramas reais de Strindberg», *Diário de Notícias* de 4 de Setembro de 1969.
- _____, 1985, «Os Livros ocultos de Strindberg», *Jornal de Notícias* de 26 de Março de 1985.
- DURAND**, Frédéric, 1974, *Les Littératures Scandinaves*, Paris, Presses Universitaires de France.
- EDQVIST**, Sven-Gustaf, 2000, «L'enemi de la société», *L'Herne – «Strindberg»*, n° 74, Paris, Centre National du Livre, 115-129.
- EK**, Sverker R., 2000, «Voyage de l'Île de la vie à L'Île des morts. Structures visuelles et verbales dans *La Sonate des Spectres*», *L'Herne – «Strindberg»*, n° 74, Paris, Centre National du Livre, 65-81.

- ENGLUND**, Claes; **BERGSTRÖM**, Gunnel (Ed.), 1990, *Strindberg, O'Neill and the Modern Theatre*, Stockholm, entré/Riksteatern.
- ENGWALL**, Gunnel, 2000, «Strindberg et son introducteur français.», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, n° 858, Octobre, 120-141.
- ENQUIST**, Per Olov, 1985, *A Noite das Tribades*, ed. Teatro da Trindade, Lisboa.
- ESPASA**, Eva, 2000, «Performability in Translation Speakability? Playability? Or just Saleability?», in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 49-62.
- FERREIRA**, José Gomes, 1969, *Tempo Escandinavo*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- FISCHER-LICHTE**, Erika, 1992, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Bloomington, Indiana Univ. Press.
- GILLIANT**, *Diário da Manhã*, 23 de Abril de 1898.
- GISSELBRECHT**, André, 1958, «Créanciers et La Plus Forte, d' August Strindberg, mise en scène de Gregory Chmara, au Nouveau Théâtre de Poche», *Théâtre Populaire*, n° 29, Mars, 101-103.
- GOMES**, Manuel João, 1996, «Strindberg em Évora. Entre Marido e Mulher», *Público*, 14 de Abril de 1996, 68.
- _____, 1996, «O pesadelo de Strindberg», *Público*, 28 de Outubro de 1996, 28.
- _____, 1996, «O nórdico e o meridional», *Público*, 17 de Dezembro de 1996, 29.
- GRAVIER**, Maurice, 1986, «“Fortune” de Strindberg sur les scènes de France», *Théâtre/Public: Strindberg*, n° 73, Paris, Théâtre de Gennevilliers, Janvier-Février, 79-81.
- HAYS**, Michael, 2000, «Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie», in Patrice Pavis, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 193-206.
- HALE**, Terry; Upton, Carole-Anne, 2000, «Introduction», in Carole-Anne Upton, ed., *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1-13.
- HOWLETT**, Marc-Vincent, 2000, «Tekla au miroir des femmes», *L'Herne – «Strindberg»*, n° 74, Paris, Centre National du Livre, 407-427.
- IBSEN**, Henrik, *Casa de Boneca*, trad. E. Nascimento Correia, Ed. Livraria Popular de Francisco Franco, [sd].
- INNES**, Christopher, 2000, *A sourcebook on Naturalist Theatre*, London, Routledge.

- J. URIZ**, Francisco (org.), [s.d.], *Strindberg – Bergman: La Señorita Julia - La visita del Dramaten*, [s. local ed.].
- KYLHAMMAR**, Martin, 2000, «Critique de la civilisation.», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, nº858, Octobre, 12-28.
- LARANJEIRA**, Manuel «A grande tentativa», *O Teatro Português*, 5ª série, 39, 18 de Outubro de 1902.
- LIMA**, Isabel Pires; Isabel Duarte, 2004, *Programa de Clássicos da Literatura*, ed. Ministério da Educação.
- LÍVIO**, Tito, 1980, «Um Strindberg intelectualizado», *A Capital*, 22 de Abril de 1980, 19.
- LOPES**, Tereza Coelho, 1984, «Um silêncio assim», *Expresso*, 26 de Maio de 1984.
- LUZ**, Nuno Henrique, 1996, «Insólito Strindberg em Évora», *Diário de Notícias*, 29 de Março de 1996.
- MACHADO**, Carlos Alberto, 1999, *Teatro da Cornucópia: As Regras do Jogo*, Lisboa, Frenesi.
- _____, 2000, *Centro Dramático de Évora (CCE/CENDREV 1975-2000)*, Évora, CENDREV.
- MAILLEFER**, Jean-Marie, 2000, «Un précurseur du théâtre de l'absurde.», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, nº 858, Octobre, 59-76.
- MANUEL**, Alexandre (dir.), 2001, *Grande Atlas do Conhecimento*, 8 Vol., Lisboa, Círculo de Leitores.
- MARQUES**, A. H. de Oliveira, 1998, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.
- MARTINEZ**, Gloria Maria, 2000, «Le discours de la critique dramatique», in Patrice Pavis, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 157-166.
- MARTINUS**, Eivor, 1996, «Translating Scandinavian Drama», in David Johnston (ed.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press, 109-121.
- MASCARENHAS José; ROSÁRIO**, Carlos do, 1999, *Teatro de Portalegre — vinte anos de actividade 1979-1999*, Lisboa, Edições Colibri.
- MCFARLANE**, James (ed.), 1994, *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MEIDAL**, Björn, et Institute Suédois, 1995, *August Strindberg Un écrivain pour le monde*, Trelleborg, Berlings Skogs.

- MELO**, Jorge Silva 2002, «Jon Fosse/Solveig Nordlung», *Artistas Unidos*, Revista Semestral, Ano 2, nº2, Setembro de 2002.
- MESQUITA**, Maria Helena Dá, 1985, «Duas peças de Strindberg pelo Teatro da Cornucópia», *O Diário*, 15 de Dezembro de 1985, 13.
- _____, 1986, ««Menina Júlia» em Almada», *O Diário*, 16 de Março de 1986, 15.
- MEYER**, Michael, 1993, *August Strindberg*, trad. André Mathieu, Paris, Gallimard.
- MICHAELIS**, Rolf, 1985, «Plaintes dans une vallée de larmes», *Théâtre en Europe: revue trimestrielle*, nº5, Janvier, 55-60.
- MIDÕES**, Fernando, 1980, ««A Menina Júlia» na Cantina Velha», *Diário Popular*, 7 de Maio de 1980, 25.
- _____, 1985, «Strindberg na Cornucópia», *Diário Popular*, 13 de Dezembro de 1985, 37.
- MYRDAL**, Jan, 2000, «Qui est Strindberg?», *Europe: revue littéraire mensuelle, August Strindberg*, nº 858, Octobre, 7-11.
- NADAIS**, Inês, 2003, «Strindberg Mínimo, a Multiplicar por Três», *Público*, 03 de Outubro de 2003.
- NEVES**, Orlando, 1979, «Júlia sem Strindberg», *Expresso*, 7 de Dezembro de 1979, 31.
- NOWRA**, Louis, 1984, «Translating for the Australian stage», in Zuber-Skerritt, ed., *Page to Stage Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 13-15.
- NUNES**, Maria Leonor ; **MARTINS**, Susana, 2002, «Fernanda Lapa e Carla Bolito Mulheres do Teatro», *JL — Jornal de Letras*, 20 de Março de 2002, 6-8.
- OLIVEIRA**, Alexandre Nunes, 1996, «Strindberg mostrou-se em Évora O desvelar das almas», Junho de 1996, Cendrev.
- OLSSON**, Ulf, 2000, «Le signe ensanglanté. Sens et sexualité dans *Drapeux noirs*», *L'Herne — «Strindberg»*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 281-290.
- O'NEILL**, Eugene, 1985, «Strindberg et notre théâtre», *Théâtre en Europe: revue trimestrielle*, nº5, Janvier, 13-14.
- PASTOR**, Alexandre, 1995, «Strindberg e o «meu ódio ao judeu»», *JL — Jornal de Letras*, 11 de Outubro de 1995.
- _____, 1996, «O que pensava Strindberg — em 1884», *JL — Jornal de Letras*.
- PAULO**, Heloisa, 1994, «“Vida e Arte do Povo Português” Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo», *Revista de História das Ideias*, nº 16: *Do Estado Novo ao 25 de Abril*, Coimbra, Inst. De História e Teoria das Ideias, Fac. de Letras, 105-135.
- PAVIS**, Patrice, 1990, *Le Théâtre au Croisement des Cultures*, Paris, José Corti.

- _____, 1995, «Estudos Teatrais», in Angenot, Marc *et alli*, *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 123-138.
- _____, 2000, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- _____, 2000, «Remarques sur le discours théâtral», in Patrice Pavis, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 19-26.
- PEREIRA**, José Carlos Seabra, 1995, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-de-século ao Modernismo]*, Carlos Reis (dir.), Vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo.
- PICCHIO**, Luciana Stegagno, 1969, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália.
- PINTO**, Armando Costa, 1981, «Homenagem a um génio», *O Ponto* de 19 de Março de 1981.
- PINTO**, Eveline (dir.), *Penser L'Art et la Culture avec les Sciences Sociales En L'Honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Université Paris I – Panthéon Sorbonne.
- POULENARD**, Elie, 1982, «Les Romans et les Nouvelles», *Obliques: Strindberg*, pp.78-79.
- PORTELA**, Artur, 1982, *Salazarismo e artes plásticas*, col. Biblioteca Breve, Vol. 68, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- PORTO**, Carlos, 1973, *Em Busca do Teatro Perdido*, Vol. I/II, Lisboa, Plátano Ed.
- _____, 1980, «Strindberg na Universidade», *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1980, 20.
- _____, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho.
- _____, 1994, *Teatro em Portugal: reportório/reportórios*, *Vértice*, nº 62 (II série) Set/Out, Lisboa, p.19.
- _____, 1997, *O TEP e o Teatro em Portugal – Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Eugénio de Almeida.
- PRUNER**, Francis, 1978, «La première représentation de Strindberg à Paris», *Revue d'Histoire du Théâtre*, nº 3, Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, 273-286.
- PULVERS**, Roger, 1984, «Moving Others The Translation of Drama», in Ortrun Zuber-Skerritt ed., *Page to Stage Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 23-28.
- RAMOS**, Artur, 1949, «Notas para o Conhecimento de Strindberg», *Diário Popular*, 23 de Janeiro de 1949.
- RAMOS**, Mariana, «Um sonho em superprodução», *Público*, 3 de Março de 1998, 24.

- REBELLO**, Luiz Francisco, [s.d.], *Teatro Português* (Antologia), Vol. I, ed. autor, Lisboa.
- _____, 1977, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova.
- _____, Luiz Francisco, 1979, *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, 1ª edição, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, vol. 40.
- _____, 1982, «O Teatro nos anos 40», in Fundação Calouste Gulbenkian, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, [org.] Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 30 de Março a 17 de Maio.
- _____, 2000, *Breve História do Teatro Português*, 5ª edição, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- REIS**, Carlos (dir.), 1994, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, Lisboa, Editorial Verbo.
- _____, 1995, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo.
- RÉJA**, Marcel, 1988, «August Strindberg – Memória», *Diário de Lisboa*, 7 de Abril de 1988.
- RIBEIRO**, Maria Aparecida, 1994, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Realismo e Naturalismo]*, vol. VI, Carlos Reis (dir.), Lisboa, Editorial Verbo.
- RODRIGUES**, Urbano Tavares, 1963, «Recensões Críticas», *Jornal de Letras e Artes*, nº 109, 30 de Outubro de 1963.
- ROTHWELL**, Brian, 1982, «Les Pièces de Chambre», *Obliques: Strindberg*, I, 22-31.
- ROZHIN**, Szczesna Klaudyna, 2000, «Translating the Untranslatable Edward Redlinski's *Cud na Greenpoincie* [Greenpoint Miracle] in English.», in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 139-149.
- SAMPAIO**, Ernesto, 1981, «Outro Strindberg – Deus, Pátria e Máfia», *Diário de Lisboa*, 10 de Setembro de 1981.
- SANTOS**, Vítor Pavão dos, 1987, *A Companhia Rey Colaço Monteiro (1921-1974)*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa.
- SARAIVA**, A. J., Lopes, Óscar, 1996, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª Edição.
- SARRAZAC**, Jean-Pierre, 1985, «Strindberg, la scène», *Théâtre en Europe: revue trimestrielle*, nº5, Janvier, 15-17.
- _____, 2000, «Dramaturgie de l'impessoel», *L'Herne – «Strindberg»*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 54-64.

- SEIXAS**, Paula, 2003, *Saying is inventing*, (tese de Mestrado apresentada à Universidade de Évora em 2003), Universidade de Évora.
- SENA**, Jorge de, 1989, *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70.
- _____, 1989, ««Encontros com o Teatro», de Redondo Junior», in *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 273-275.
- _____, 1989, «Sobre a Crise do Teatro em Portugal», in *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 296-298.
- _____, 1989, «Sobre Teatro quanto possível em Portugal», in *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 299-301.
- _____, 1989, «Sobre «Teatro de Vanguarda» - Entrevista», in *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 387-388.
- SÉRIO**, Mário, «Strindberg de perfil», *O Jornal*, 16 de Dezembro de 1985.
- _____, 1986, «Mortos com Sepultura», *O Jornal*, 14 de Fevereiro de 1986, 41.
- SERÓDIO**, Maria Helena, 1994, «O teatro em Portugal hoje: breve caracterização», *Vértice* 59/ Março-Abril.
- _____, 2001, *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia.
- SOLMER**, António, 2003, *Manual de Teatro*, Lisboa, Temas e Debates.
- SPRINCHORN**, Evert, 1982, «La fin de Julie», *Obliques: Strindberg*, I, 15-19.
- STRINDBERG**, August, 1964, *Théâtre Cruel. Théâtre Mystique*, préface et prés. Maurice Gravier, (trad. du suédois par Marguerite Diehl), Paris, Gallimard, 69-85, (1ª ed. na revista dinamarquesa *Ny Jord* em 1889).
- _____, 1982, «Une correspondance Strindberg-Nietzsche», *Obliques: Strindberg*, p. 70-71.
- _____, 2000, «Le féminisme à la lumière de la théorie de l'évolution», *L'Herne – «Strindberg»*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 445-458, (1ª ed. na revista dinamarquesa *Ny Jord* em 1888).
- TOMARCHIO**, Margaret, 1990, «Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter), *Palimpsestes: Traduction/Adaptation*, nº 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Octobre, 79-88.
- TÖRNQVIST**, Egil; **JACOBS**, Barry, 1988, *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions*, Norwich, Norvik Press.
- _____, 1990, «Strindberg and O'Neill and their Impact on the Dramatists of today», in, Claes Englund, Gunnel Bergström (Ed.), 1990, *Strindberg, O'Neill and the Modern Theatre*, Stockholm, entré/Riksteatern, 15-24.

- UPTON**, Carole-Anne, ed., 2000, *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- URIZ**, Francisco J. 1982, «Prólogo», in August Strindberg, *Teatro Escogido*, Madrid, Alianza Editorial.
- _____, s.d. , (cuaderno coordinado por), *La visita del Dramaten Strindberg ~ Bergman*.
- VASQUES**, Eugénia, 1985, «Strindberg na Cornucópia: um caminho de intimidade», *Expresso*, 30 de Novembro de 1985.
- _____, 1986, «A partilha do silêncio», *Expresso*, 8 de Fevereiro de 1986.
- _____, 1986, «Menina Júlia», *Expresso*, 1 de Março de 1986.
- _____, 1988, «Eterno Retorno», *Expresso*, 23 de Abril de 1988, 70.
- VILAÇA**, Mário, 1962, *Vértice*, vol. XXII, nº 221, Fev., p.135.
- VILAS-BOAS**, Gonçalo, 1981, *Ler (em) Strindberg*, Porto, Estudos Germânicos, Fac. Letras Porto.
- _____, 1985, «A Menina Júlia em Cena», *Jornal de Notícias*, 12 de Novembro de 1985.
- _____, 1986, *August Strindberg «Um anatomista do falhanço humano»*, Separata da Revista Runa, n.º 5-6, 127-142.
- _____, 1996, «As Vivissecações naturalistas de Strindberg», *Adágio*, nº17, Dezembro, 23-35.
- VOGELWEITH**, Guy, 1985, «Le Théâtre Intime de Strindberg: un dramaturge en attente du 7^e art», *Théâtre en Europe: revue trimestrielle*, nº 5, Janvier, 69-74.
- VOLBOUDT**, Pierre, 1968, «Strindberg precursor», *Jornal de Letras*, nº 265, Setembro, 8-10.
- Z.**, «Primeiras representações», *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Janeiro de 1962.
- ZINJIAN**, Gao, 1990, «To revive the appetite for language», in Claes Englund and Gunnel Bergström (Ed.), 1990, *Strindberg, O'Neill and the Modern Theatre*, Stockholm, entré/Riksteatern, 25-30.
- ZUBER-SKERRITT**, Ortrun, 1984, (ed.), *Page to Stage Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi.
- _____, 1984, «Translation science and drama translation», in Zuber-Skerritt (ed.), *Page to Stage Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 3-11.
- ZURBACH**, Christine, 1995, «Theatrical Translation and Literature in Portugal between 1975 and 1988: A Case Study», in Peter Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse*, Leuven, 55-66.

_____, 1997, *Traduction et Pratique Théâtrales au Portugal entre 1975 et 1988: une étude de cas*, Vol. I, (Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora.

Revistas/periódicos estrangeiros

La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du Xie Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Bern, Leuven University Press, 1993.

L'Herne – «Strindberg», n° 74, Paris, Centre National du Livre, 2000.

Obliques: Strindberg, I, 1982

Palimpsestes: Traduction/Adaptation, n° 3, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Octobre, 1990.

PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, I, North-Holland Publishing Company, 1976.

Poetics Today, Theory of Translation and Intercultural Relation, Summer/Autumn, vol.2, Number 4, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1981.

Poetics Today, 11:1, Spring, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990.

Poetics Today, 15:3, Fall, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1994.

Revue d'Histoire du Théâtre, n° 3, Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, 1978.

Target 1:2, John Benjamins B.V., Amsterdam, 215-137.

Théâtre en Europe: revue trimestrielle, n° 5, Janvier, 1985

Théâtre Populaire, n° 29, Mars, 1958.

Traduire le Théâtre, (*Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*), Arles, Actes Sud, 1990.

Translation and the Manipulation of Discourse, Leuven, Ed. Peter Jansen, 1995.

Revistas/periódicos nacionais

- A Capital*, 22 de Abril de 1980.
- A Capital*, 14-20 Outubro de 1999.
- Artistas Unidos*, Revista Semestral, Ano 2, nº2, Setembro de 2002.
- Diário da Manhã*, 23 de Abril de 1898.
- Diário de Lisboa*, 16 de Abril de 1980.
- Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1980.
- Diário de Lisboa*, 10 de Setembro de 1981.
- Diário de Lisboa*, 18 de Dezembro de 1985.
- Diário de Lisboa*, 23 de Dezembro de 1985.
- Diário de Lisboa*, 7 de Abril de 1988.
- Diário de Notícias* de 16 de Abril de 1964.
- Diário de Notícias* de 4 de Setembro de 1969.
- Diário de Notícias*, 18 de Abril de 1980.
- Diário de Notícias*, 23 de Fevereiro de 1986.
- Diário de Notícias*, 29 de Março de 1996.
- Diário de Notícias*, 04 de Abril de 1996.
- Diário Popular*, 23 de Janeiro de 1949.
- Diário Popular*, 21 de Janeiro de 1980.
- Diário Popular*, 07 de Maio de 1980.
- Diário Popular*, 13 de Dezembro de 1985.
- Êxito*, 11 de Julho de 1985.
- Expresso*, 07 de Dezembro de 1979.
- Expresso*, 26 de Maio de 1984.
- Expresso*, 17 de Fevereiro de 1985.
- Expresso*, 22 de Fevereiro de 1985.
- Expresso*, 30 de Novembro de 1985.
- Expresso*, 07 de Dezembro de 1985.
- Expresso*, 13 de Dezembro de 1985.
- Expresso*, 21 de Dezembro de 1985.
- Expresso*, 28 de Dezembro de 1985.

Expresso, 01 de Março de 1986.
Expresso, 07 de Novembro de 1987.
Expresso, 21 de Novembro de 1987.
Expresso, 28 de Novembro de 1987.
Expresso, 23 de Abril de 1988.
Jornal de Letras e Artes, nº 109, 30 de Outubro de 1963.
JL — Jornal de Letras, nº 265, Setembro de 1968.
JL — Jornal de Letras, 1984.
JL — Jornal de Letras, 25 de Junho de 1991.
JL — Jornal de Letras, 18 de Maio de 1993.
JL — Jornal de Letras, 11 de Outubro de 1995.
JL — Jornal de Letras, 20 de Março de 2002.
JL — Jornal de Letras, 03 de Abril de 2002.
Jornal de Notícias, 13 de Junho de 1969.
Jornal de Notícias de 26 de Março de 1985.
Jornal de Notícias, 12 de Novembro de 1985.
O Diário, 15 de Dezembro de 1985.
O Diário, 16 de Março de 1986.
O Jornal, 16 de Dezembro de 1985.
O Jornal, 14 de Fevereiro de 1986.
O Ponto de 19 de Março de 1981.
O Primeiro de Janeiro, 2 de Maio de 1959.
O Primeiro de Janeiro, 15 de Janeiro de 1962.
O Primeiro de Janeiro, 17 de Janeiro de 1962.
O Primeiro de Janeiro, 21 de Janeiro de 1962.
O Século Ilustrado, 19 de Fevereiro de 1949.
O Teatro Português, 5ª série, 39, 18 de Outubro de 1902.
Público, 14 de Abril de 1996.
Público, 28 de Outubro de 1996.
Público, 17 de Dezembro de 1996.
Público, 03 de Março de 1998.
Público, 03 de Outubro de 2003.
Teatro em Movimento, nº 6, Lisboa, Maio, 1975.

Revista de História das Ideias, nº 16: *Do Estado Novo ao 25 de Abril*, Coimbra, Inst. De História e Teoria das Ideias, Fac. de Letras, 1994.

Vértice, nº 62 (II série) Set/Out, Lisboa.

Vértice, vol. XXII, nº 221, Fev., 1962, Lisboa.

Vértice 59/ Março-Abril, 1994, Lisboa.

Programas de espectáculos

Programa *ANNIE*, Teatro Maria de Matos, 1983.

Programa do Espectáculo *Dente por Dente*, Teatro Moderno de Lisboa, 1964.

Programas escolares

Lima, Isabel Pires de; Duarte, Isabel, 2004, Programa de Clássicos da Literatura, ed. Ministério da Educação.

Cadernos de apresentação de espectáculos teatrais:

Casa Conveniente

[s.d.], *Menina Júlia* – August Strindberg, Casa Conveniente – Cais do Sodré, Lisboa, Março.

Cena Companhia de Teatro de Braga

1985, *A Menina Júlia* de August Strindberg, Cena Companhia de Teatro de Braga, Julho.

Centro Cultural de Évora:

1983, *A Menina Júlia* de August Strindberg, Évora, Centro Cultural de Évora, Março.

CENDREV – Centro Dramático de Évora

1996(a), *Três peças de Strindberg (Credores, A Mais Forte, Pária)*, Centro Dramático de Évora.

1996(b), *Credores* (Trad. Luis Francisco Rebello), *A Mais Forte* (Trad. Luís Varela), *Pária* (Trad. Luís Varela), in *Informação*, CENDREV, nº 16, Junho.

Companhia de Teatro de Almada

1986, *Menina Júlia - Strindberg*, Companhia de teatro de Almada, Grupo de Campolide, Fev..

Companhia Teatro Estúdio de Lisboa

1971-72, *Um Sonho*, Companhia Teatro Estúdio de Lisboa, 8ª Temporada.

Mala Voadora

2003, *Trilogia Strindberg*, Mala Voadora.

Teatro Estúdio de Arte Realista/TEAR

1980, *A Menina Júlia Strindberg*, TEAR.

Teatro da Cornucópia

1985, Strindberg, August, *A Ilha dos Mortos*, (texto português de Osório Mateus), Ciclo Strindberg, Lisboa, Teatro da Cornucópia, Nov..

1985, *Páscoa*, (trad. Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Nov..

1986, *Pai*, (trad. António Cabrita, Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Jan..

1986, *A Sonata dos Espectros*, (trad. José Camões com a colaboração de Inga Gulander), Ciclo Strindberg, Teatro da Cornucópia, Maio.

1998, *Um Sonho*, (trad. Cristina Reis, Miguel Cintra e Melanie Mederlind), Lisboa, Teatro da Cornucópia.

TEP

Circular da Direcção aos sócios do CCT, de 15 de Janeiro de 1962

Caderno de apresentação de espectáculos da temporada 1961/62