

A TRADUÇÃO TEATRAL: O TEXTO E A CENA

CHRISTINE ZURBACH

**A TRADUÇÃO
TEATRAL:
O TEXTO
E A CENA**

calei
d o s c
ó p i o

título
A Tradução teatral: o texto e a cena

autor
Christine Zurbach

coleção
Da Literatura

director de coleção
Christine Zurbach

data de edição
?????????? de 2007

ISBN
????????????????

depósito legal
????????????

edição



Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, S.A.
Rua de Estrasburgo, 26 - R/c Dto.
2605-756 Casal de Cambra · Portugal
Tel.: (351) 21 981 79 60 · Fax: (351) 21 981 79 55
e-mail: caleidoscopio@caleidoscopio.pt
www.caleidoscopio.pt

apoio



Centro de Investigação em Estudos de Língua e Literatura da Universidade de Évora

CIDEHUS

Sumário

Fontes	9
Prefácio	11
I. Tradução, literatura e vida teatral	17
1. Tradução, tradução teatral e tradução literária	19
2. A tragédia clássica francesa de Corneille em português: um estudo comparativo.	29
3. Tradução teatral e literatura em Portugal (1975-1988): um estudo de caso	39
4. Tradução e repertório teatral: editar e representar teatro em Portugal	55
II. Tradução, sociedade e vida cultural	73
5. Traduzir os clássicos : Gil Vicente em língua francesa	75
6. O século XVIII: traduzir ao gosto português	102
7. A tradução indirecta: uma norma consentida	113
III. Tradução, história e recepção teatral	133
8. A prática da retradução na tradução para o teatro	135
9. Texto, fragmentos, materiais: Brecht traduzido hoje	155
10. Da efemeridade das traduções teatrais	161
IV. Estudos de Tradução e Estudos Teatrais	167
11. Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais	169

Nota biobibliográfica:

Professora Associada com agregação do Departamento de Artes da Universidade de Évora onde lecciona nas áreas de Estudos Teatrais e dos Estudos de Tradução. Doutorada em Literatura Comparada / Estudos de Tradução em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri (2002). Áreas de investigação: tradução; teatro; teatro de marionetas com um projecto autónomo sobre o teatro dos “Bonecos de Santo Aleixo” (POCI; 2005-2007). Colaboração como dramaturgista com o CCE/CENDREV a partir de 1975 e como membro da redacção da revista *Adágio*. Membro da APCT e membro do conselho consultivo da revista *Sinais de Cena*.

Fontes

I

“Tradução literária e tradução teatral: duas práticas distintas”, Encontro Internacional sobre “Tradução e Interpretação” organizado pelo Instituto Politécnico de Macau, Macau, 1999 in *Revista do Instituto Politécnico de Macau*, vol.2 (1-2), Julho 1999 (nova versão)

“A Tragédia clássica francesa de Corneille em português: um estudo comparativo”, in *Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Colibri, 2001

“Tradução teatral e Literatura em Portugal entre 1975 e 1988: um estudo de caso”, in *Economia e Sociologia*, nº 73, Évora, 2002

“Entre os *Livros RTP* e a *Estampa Seara Nova*: a tradução teatral em colecção”, in *Actas do Colóquio Traduções e Tradução em Portugal no século XX*, Teresa Seruya (org.), Universidade Católica Editora, Lisboa, 2007

II

“Normes et modèles da tradução francesa do théâtre de Gil Vicente” in *Actas do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Estudos Literários/ Estudos Culturais*, Carlos J.F. Jorge e Christine Zurbach (eds), ISBN 972-778-072-5, Universidade de Évora, 2004

“Du discours des traducteurs contemporains du théâtre de Gil Vicente en langue française”, in *Actas do Congresso Internacional: Gil Vicente – 500 anos depois*, Lisboa, INCM, 2003

“Molière traduit en portugais: de la comédie à la comédia”, Colóquio *D'un genre littéraire à l'autre. Réécritures transgénériques*, sous la direction de Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006

“O Papel da tradução intermédica numa tradução de *O Alquimista* de Ben Jonson em língua portuguesa” in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001

III

“A prática da *retradução* na tradução para o teatro”, versão revista do artigo publicado com o título “Traduction(s) et retraduction(s) portugaises de *L'École des femmes* de Molière”, in *Cadernos de Tradução*, nº11, revista da UFSC, Florianópolis, 2003, pp. 161-192

 bo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa

“Textos, materiais, fragmentos: traduzir Brecht hoje”, Colóquio Internacional Bertolt Brecht, Évora, 1998 in *Adagio*, nº 21/22, Évora, Março 1999

“Da efemeridade das traduções teatrais” in *Teatro Escrito(s)*, revista do Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE), nº 2, Lisboa, Edições Cotovia, 2000

IV

«Problematizar  e tradução nos Estudos Teatrais », in « Teatro em Tradução », Cadernos de Literatura Comparada 12/13, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), 2005

Prefácio

Estão reunidos neste volume alguns textos até hoje dispersos em várias publicações sobre questões relativas à tradução teatral, aqui entendida como prática artístico-literária e, simultaneamente, como objecto de estudo. Trata-se de uma problemática mal conhecida, mas cuja percepção científica, assim o cremos, poderá contribuir para uma revisão do estatuto tradicional da tradução e do tradutor de teatro e também do entendimento das relações entre os textos traduzidos e a cena que os acolhe.

Este livro resulta de um percurso pessoal iniciado nos anos '90 com a descoberta da disciplina emergente dos Estudos de Tradução e da teoria polissistémica aplicada à tradução. Nessa fase de experimentação num campo ainda marcado por uma relativa instabilidade, pude realizar uma primeira investigação em torno de práticas da tradução observáveis no repertório teatral em Portugal. Materializou-se numa dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Évora em 1997, hoje publicada com o título ução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988 (Colibri, Lisboa, 2002) sob a orientação de Maria Alzira Seixo (FLUL), especialista no campo dos estudos comparatistas reconhecida a nível internacional, e José Lambert (KULeuven, Bélgica), um dos pioneiros na área dos Estudos de Tradução. Confirmando o interesse do domínio investigado, a riqueza promissora desses primeiros resultados justificou uma reorientação da minha vocação comparatista que se viu desde então fortalecida pelo estudo privilegiado da tradução. Associando-se à área da dramaturgia e do teatro, que sempre me interessaram quer no domínio da prática artística, quer no terreno académico, a tradução passou assim a ocupar um lugar de destaque nas minhas preocupações académicas e científicas.

Os limites da presente obra são claros na medida em que partem de uma percepção da tradução que, sem se afastar de uma busca teórica, privilegia um conhecimento do que se entende por “traduzir” e “tradução” assente numa compreensão descritiva e pragmática do conceito em si e dos fenómenos associados à tradução. Assim, na busca da tão apetecida e também tão duvidosa

“definição” desse objecto algo mítico, optámos pelo princípio metodológico segundo o qual qualquer tentativa de definição deverá apoiar as suas hipóteses de teorização em estudos realizados a partir dos objectos e das práticas tradutorias observáveis nas culturas e nas sociedades.

Admitindo a possibilidade de um consenso (ainda que certamente provisório) acerca do carácter diferenciado da tradução no âmbito do teatro, a presente obra constitui uma tentativa de aprofundamento de tal especificidade com a descrição  práticas observáveis que cada capítulo procura delinear. Tendo em conta a instabilidade do saber nessa área, tal orientação pretende sobretudo alimentar a prossecução de uma pesquisa aberta em torno da problemática da tradução e do(s) debate(s) que sempre suscitou e continua a estimular.

Razão pela qual o conjunto dos capítulos deste livro ou esta série de propostas de reflexão crítica em torno da especificidade da tradução teatral não pretende impor nenhuma tese definitiva, o que de resto de pouco serviria face à diversidade das questões levantadas e das respostas sugeridas pela problemática em causa. É sabido que a tradição do questionamento da tradução alimentou uma produção bibliográfica abundante que visava sobretudo uma tentativa de construção da sua definição e da sua essência: o que significa o termo tradução? O que é a tradução?

Mas o interesse actual pelo tema já não se limita a tal demanda. Omnipresente no mundo contemporâneo e multifacetada nas suas manifestações práticas, a tradução é hoje entendida como uma componente da comunicação entre as sociedades e as culturas, com aplicações distintas para um número elevado de domínios de especialização. No caso da tradução teatral, a questão mais frequente é precisamente a da sua hipotética especificidade, expressa em variantes que procuram afinar e destrinçar as problemáticas envolvidas: “Tradução e Teatro”, “Tradução *para* teatro”, “Tradução *do* ou *de* teatro”... Na nossa opinião, se as distinções são pertinentes, deverão sobretudo valer enquanto manifestação da importância da reflexão suscitada pelo campo em termos teórico-práticos, ou seja sobre o que estará em jogo em cada caso. Mas também são importantes enquanto reveladoras da evolução do estudo da tradução teatral que, já nos anos 1970, com Susan Bassnett, era associada à questão decisiva da relação entre o texto e a representação enquanto forma de “spatial poetry”. E valerá a pena referir que, se hoje os objectivos dos especialistas pressupõem uma maior autonomia epistemológica dos Estudos de Tradução, curiosamente, no caso do teatro, uma aproximação com a pró-

pria disciplina dos Estudos Teatrais parece ter sido capaz de trazer benefícios mútuos a ambas as áreas.

Finalmente, se as fórmulas citadas anteriormente parecem tir um consenso em torno de uma especificidade da tradução teatral como problema inerente à questão das relações entre texto e encenação, não fica por isso resolvido um tema recorrente nos discursos acerca da tradução teatral, o da sua relação com a tradução literária, o que, de resto, suscita outra pergunta: o que significa a designação “tradução literária”? De novo estamos confrontados com uma desmultiplicação de designações com os seus próprios problemas. Bastará citar, entre outras problemáticas já sobejamente difundidas, a distinção estabelecida por Gideon Toury entre “tradução *de textos literários*” e “tradução *literária*” ... Se o carácter a-literário da tradução teatral é frequentemente afirmado pelos artistas que dela se servem, geralmente em nome do carácter dialogado, portanto profundamente “oral”, da componente verbal do texto de teatro, tal afirmação - certamente excessiva -, é decisiva no entanto para o tradutor confrontado com a problemática do “dizer o texto”, da oralidade no teatro e da sua relação com a escrita. Em termos provisórios, optaremos aqui por admitir que a tradução teatral não será alheia ao literário, surgindo como modo de inscrição do literário num sistema semiótico e de comunicação “outro”, o do espectáculo de teatro que, por sua vez, é inserido na comunicação intercultural, com os seus respectivos parceiros e intervenientes. Para um entendimento da especificidade da tradução teatral, o nosso quadro conceptual deve ser mais vasto, de modo a transcender a oposição literário-não literário e poder acolher e abranger a diversidade das questões próprias desse sector das traduções. A instabilidade da tradução teatral, confirmada pela efemeridade dos textos produzidos e pelas variantes introduzidas no seu uso prático, é outra constante no discurso crítico. Empiricamente verificável, apenas confirma a dupla existência da tradução teatral: semelhante à tradução literária, mas destinada a integrar um processo semiótico e comunicativo mais complexo, impõe um rigor na fixação do texto indispensável para a profunda liberdade criativa do seu uso. Tal factor reenvia-nos para a natureza social e cultural da tradução, centrada nos agentes mediadores entre os textos e os contextos mais do que nas traduções enquanto textos isolados, em que o agente chamado tradutor – isolado ou colectivo – produz na sua prática o(s) texto(s) que, nas suas concretizações sucessivas desde o texto de partida até à sua enunciação no palco, constituem um objecto cuja interpretação deverá ser situada num plano macrotextual.

Alguns capítulos da presente obra dedicam um interesse mais evidente à importância histórica da tradução na literatura e na cultura, quer no contexto português, quer no plano das relações interliterárias e interculturais. Sabemos hoje que rara e escassamente se reconheceu o papel da tradução na historiografia literária, em que a invisibilidade da sua presença impera. Uma mudança poderá estar finalmente em curso, pelo menos se considerarmos o esforço mais visível nas últimas duas ou três décadas no sentido da elaboração da história da tradução em Portugal com uma clara incidência na história da literatura. O debate começou a ganhar consistência no meio universitário português, na formação e na investigação especializadas, em particular em projectos e programas de âmbito internacional graças à progressiva afirmação académica dos Estudos de Tradução, se bem que ainda se mantenham em muitos casos relativamente dependentes de uma matriz comparatista literária. Certo é que o futuro da disciplina dependerá do efectivo desenvolvimento da investigação nesse domínio, quer em termos autónomos quer interdisciplinares, nacionais e internacionais, e do empenho dos especialistas e das instituições.

Os estudos aqui reunidos são agrupados em três áreas que configuram tópicos complementares entre si da investigação em tradução teatral: tradução, literatura e vida teatral; tradução, sociedade e vida cultural; Estudos de Tradução e Estudos Teatrais. Na sua maioria, reenviam para um corpus específico, o das traduções integradas no repertório da companhia teatral de Évora cuja primeira abordagem fiz no âmbito do doutoramento. Alguma insistência em voltar a esses mesmos textos, traduzidos e encenados, apenas visa aprofundar aspectos pontuais - ainda que recorrentes - da prática da tradução teatral, de modo a confirmar a sua natureza complexa enquanto processo multifacetado, frequentemente determinado pelo papel que deve assumir no conjunto do processo da comunicação teatral em contextos decisivos para a sua produção e recepção. Verificar-se-á que a riqueza de qualquer debate teórico em torno da tradução teatral não pode dispensar o conhecimento do contexto histórico e cultural da sua introdução no polissistema de chegada, em particular nos aspectos diversos do conjunto da vida teatral onde se tornará actuante.

Revisitos e parcialmente reescritos de modo a darem coerência a uma obra que procurou apresentar alguma homogeneidade funcional para o seu potencial destinatário, foram produzidos ao longo de um percurso que muito deve às circunstâncias (até pessoais) da sua redacção. Geralmente apresentados no contexto de encontros científicos ou inseridos em publicações de natureza

cultural, também reflectem a articulação possível entre trabalhos acadêmicos e contributos para outros universos, não menos importantes na dinâmica cultural que acolhe o investigador. Publicar esses tópicos nascidos da reflexão feita sobre a tradução teatral com apoio na disciplina dos Estudos de Tradução é também procurar outros terrenos, hoje internacionalmente consagrados, que permitem juntar algumas pontas do tecido das relações interliterárias e interculturais em que o conhecimento científico da tradução dialoga hoje com o vastíssimo *corpus* dos textos em circulação e que assim são chamados.

I

Tradução, literatura e vida teatral

1. Tradução, tradução teatral e tradução literária

As observações que se seguem são, em parte, apoiadas em estudos realizados a partir da observação dos textos traduzidos no quadro do repertório levado à cena pelas companhias profissionais de teatro em Portugal e, em parte, foram suscitadas por questões de carácter mais geral que interpelam a vida cultural contemporânea e o lugar que o teatro - e a tradução para o teatro - ocupam nos debates em torno das relações interliterárias e interculturais observáveis no quadro sociológico e histórico da segunda metade do século XX.

Os pressupostos teóricos e metodológicos que sustentam esta comunicação situam-se no quadro geral dos estudos actuais sobre tradução, já amplamente conhecidos no mundo académico sob a designação de *Descriptive Translation Studies* que constituem o campo mais desenvolvido da disciplina dos Estudos de Tradução criada por volta dos anos 1970 com vista a abordar a tradução através de um conhecimento verdadeiramente científico (Holmes 1988).

Nesse sentido, a jovem disciplina socorreu-se da teoria literária do polisistema (Even-Zohar 1990) que descreve a literatura como um conjunto hierarquizado e estruturado, em correlação com outros sistemas não-literários, onde a literatura traduzida intervém igualmente enquanto subsistema dinâmico, por ser, como o descreve Gideon Toury (1986), “[a] phenomenon, which permeates the entire domain of human culture and is at the root of many a cultural change and development”.

Procurou também na semiologia da cultura de Lotman (1978) uma abordagem relacional dos fenómenos culturais que lhe permitiu identificar a tradução como actividade de comunicação dentro da sociedade.

Note-se que, no caso do texto teatral, tal modelo teórico encontra uma pertinência acrescida na medida em que as características do género levam à necessária articulação entre vários subsistemas que devem contribuir para a produção do objecto artístico final, isto é, a obra traduzida encenada enquanto objecto semiótico complexo e acção comunicativa.

De acordo com esta orientação, a perspectiva adoptada para a análise do corpus de traduções teatrais já referido, levadas à cena e nem sempre editadas, considerou a tradução na dupla compreensão do termo que, como é sabido, designa simultaneamente uma acção, ou seja, um processo de rescrita, e o seu resultado enquanto objecto realizado. Nessa segunda acepção, surge na dupla qualidade de texto para a leitura – geralmente editado em colecções literárias especializadas – e de texto para a representação. Frequentemente não-editado e reproduzido apenas para um uso restrito nos ensaios, constitui um material efémero e instável, mas particularmente significativo quanto à realidade das relações entre o teatro e  que é feito da tradução nesse campo.

Na tradução teatral que se associa à representação cénica surgem também as variantes de tradução, que se apresentam como etapas intermédias do processo, situadas na passagem do texto escrito para o texto dito. Também revelam as interferências que outras normas e outros participantes, como por exemplo os actores, podem assumir na formulação do texto verbal, componente parcial da obra final.

De facto, as opções ou decisões referidas não são da exclusiva responsabilidade do tradutor; são feitas a vários níveis, desde a selecção das obras destinadas a serem incluídas no repertório, à escolha do processo de tradução directa ou indirecta dos textos (ver *infra*), e às escolhas feitas pelo tradutor durante o processo em si, que podem afectar a matriz do texto ou interferir ao nível da sua formulação verbal final.

Deste modo, a observação analítica dos textos traduzidos e das relações entre os textos de origem e de chegada foi articulada com os dados constitutivos do quadro histórico e sócio-cultural no qual surgiram as decisões tomadas pelos tradutores ou por outros agentes/intervenientes na produção do texto final com vista à produção de um objecto artístico  associado a determinados efeitos no destinatário. São dois domínios interdependentes que representam os elementos basilares desta investigação, organizada numa perspectiva multi e interdisciplinar.

A tradução literária: uma definição

Foi no quadro das primeiras reflexões elaboradas a partir dos anos 1970 pelos estudiosos da tradução que surgiram algumas considerações acerca do texto teatral e da sua posição relativamente ao texto literário, em particular no

que diz respeito aos problemas da sua tradução para um uso teatral ou cénico, se bem que sejam ainda raras as referências aos aspectos verdadeiramente específicos da prática da tradução teatral e a determinadas tendências verificáveis hoje quanto ao estatuto do texto na criação teatral.

Entendemos a tradução literária como um acto de comunicação, do mesmo modo que o texto literário em geral e, mais precisamente, como uma extensão do processo de comunicação no qual o código linguístico utilizado na produção da mensagem é comum ao emissor e ao receptor. Esta produção deverá, portanto, ser considerada como um trabalho de rescrita, enquanto processo regulado por normas que, para o tradutor, se situam em pelo menos dois planos: o primeiro é linguístico, se considerarmos a tradução como recodificação do texto da língua A para a língua B, com as dificuldades decorrentes das diferenças entre as línguas, e o segundo é estético-literário, situado no domínio das equivalências conotativas ou associativas onde se realizam a dimensão e a função estéticas da mensagem.

Estas últimas são dificuldades de outra ordem, que obrigam o tradutor a conhecer não só dois sistemas linguísticos, mas também dois sistemas culturais. Esta condição torna-se evidente quando analisamos textos traduzidos que fazem aparecer, nas decisões tomadas pelos tradutores/mediadores, um certo tipo de condições (ou *constraints*) que, segundo os investigadores Bassnett e Lefevere (1990:12), por exemplo, pertencem ao universo do discurso e da poética dos textos, e simultaneamente transcendem o campo propriamente literário: “They ultimately have to do with power and manipulation, two issues potentially of enormous interest not only to those engaged in literary studies, but also to all their victims outside”, isto é, àqueles que intervêm no campo mais alargado da produção intelectual ou cultural, no sentido em que Bourdieu o define (1987:167-177).

De facto, os textos traduzidos são também a expressão das relações do literário com o campo do poder, nas condições específicas e concretas em que estas se desenvolvem, estando em constante evolução, porque “l'autonomie des champs de production culturelle, facteur structural qui commande la forme des luttes internes au champ, varie considérablement selon les époques, dans la même société et selon les sociétés” (ibid., p.173). Esta característica é particularmente interessante no caso do texto teatral dado que, como é sabido, o teatro é uma arte muito sensível ao universo social e político onde existe e com o qual está em relação. Aí, nem sempre são as normas literárias que determinam, em termos de hierarquia, o processo da tradução (Touy 1995:166-180).

Por outro lado, as operações feitas pelo tradutor durante o processo de tradução são, numa perspectiva ideal, derivadas da necessidade de, ao importar (Lambert 1980) um texto novo para a literatura de recepção, permitir ao leitor da língua de chegada uma participação na comunicação entre o autor do texto de partida e o leitor da cultura de recepção, ultrapassando a barreira da língua. De facto, é hoje admitido que não se traduz uma língua, mas entidades em situação, convencionalmente denominadas textos. A tradução literária é portanto semelhante à actividade literária na língua de origem, e o texto de chegada deve tender para ser entendido e recebido como um enunciado que pertence à língua de recepção e que poderá funcionar como um texto literário.

A rescrita é feita através do tradutor, um agente intermediário que tem a responsabilidade de ser o primeiro receptor e leitor do texto e que, simultaneamente, perspectiva um certo tipo de público leitor com o seu horizonte de expectativa. Assim, a questão da importância da criação literária na tradução, a questão de saber se o tradutor é, ele também, um *autor*, não poderá ser reflectida sem passar pela observação dos textos e dos processos que procuram realizar esta função, ou por outras palavras, pela identificação das estratégias de tradução e do tipo de *manipulação* do texto (Lambert & van Gorp 1985), que por sua vez são dependentes do estatuto e da função do texto traduzido na cultura de recepção.

As opções iniciais são as mais esclarecedoras a esse respeito. Elas são assim descritas por Toury no texto já citado em que aborda esta questão: ou são do tipo “adequado”, isto é, orientadas em direcção ao texto de origem, que funciona enquanto modelo influente e coloca a problemática da “fidelidade” do tradutor e da equivalência, ou são do tipo “aceitável”, quando são orientadas em direcção ao texto de chegada, o qual pode resultar numa adaptação do texto de partida (Popovic 1975-76) quando apresenta modificações que evidenciam a procura comunicativa dos receptores ou o peso dos cânones da literatura do meio de chegada.

A observação e a descrição das traduções confirmam que, tendencialmente, a tradução transforma os textos mais do que é exigido pela adaptação ao sistema linguístico e que, para os investigadores confrontados com a observação empírica da literatura traduzida, se torna aceitável falar de uma *poética* da literatura dramática traduzida.

Problemas da tradução do texto de teatro

O texto de teatro pertence, enquanto género, à literatura, um dos sistemas de interacção comunicativa que funciona dentro da sociedade. Mas é um texto literário particular.

Patrice Pavis (1989 :97) lembra que os estudos teatrais actuais propõem encarar « le texte dramatique en fonction de son aspiration théâtrale, comme la trace d'une pratique scénique globale dans laquelle il s'intègre, que ce soit dans l'acte individuel de la lecture ou dans une représentation ». Esta afirmação é de grande importância para a nossa tipologia de tradução. Quer destinado à leitura, quer destinado ao palco, o texto de teatro mantém a sua condição, a sua função implícita. Todavia, é no gesto da criação, enquanto acção comunicativa realizada em condições históricas e socio-económicas particulares, que alguns aspectos da distinção anunciada podem ou devem surgir.

Em primeiro lugar, enquanto componente verbal da comunicação teatral, o texto traduzido é objecto de um processo de inserção numa área da vida cultural da sociedade de recepção cuja autonomia é condicionada por numerosos factores, nomeadamente a condição de menor autonomia da actividade teatral enquanto actividade regulamentada e institucionalizada e, por conseguinte, dependente do sistema político, jurídico e económico, numa relação variável segundo as circunstâncias. Assim, por constituir o repertório de companhias profissionais subsidiadas, o *corpus* textual revelou ser fortemente caracterizado por aspectos ditos institucionais, presentes a todos os níveis e para todos os agentes ligados a esta forma de comunicação artística, incluindo o tradutor. Basta lembrar que a escolha dos textos pode ser determinada pelo número de actores contratáveis nas condições financeiras existentes, ou que o número de traduções a incluir no repertório pode ser fixado por opções programáticas ou por determinações legais que obriguem à inclusão de uma quota de peças do repertório nacional, etc.

Verifica-se que no período considerado, sobretudo após 1960, nesse mesmo *corpus* as peças traduzidas são em número largamente maior do que as peças oriundas do repertório nacional, ou seja, do teatro português que integram a vida literária e teatral. A escolha deste tipo de repertório, os seus critérios ou as suas orientações, são em grande parte explicáveis pela escassez da produção em língua portuguesa. A situação de crise ou de transformação dos anos 1974/75 em Portugal virá confirmá-lo. Simultaneamente, uma norma comandada por escolhas de natureza estética e de natureza sociocultural – que

peças para que tipo de função do teatro nesta sociedade? -, levou algumas companhias consideradas aqui (nomeadamente, Teatro Experimental do Porto e Centro Cultural de Évora/Cendrev) a optar por textos designados como “clássicos”, com os quais se podia levar a cabo uma determinada política cultural, de “teatro popular”, e de fruição alargada e inovadora do património pelo maior número de espectadores num quadro de intervenção muito semelhante ao da *décentralisation théâtrale* do pós-guerra francês e do Teatro Nacional Popular de Jean Vilar.

No caso do Centro Cultural de Évora, por exemplo (Zurbach 2002), trata-se de um grupo de traduções associadas a um tratamento cénico orientado e incluídas num projecto destinado a renovar a actividade teatral num contexto histórico de mudanças e de abertura para a inovação que resultou do 25 de Abril de 1974. Um aspecto destas traduções revela uma homogeneidade do tratamento, por exemplo, da tradução dos títulos enquanto elementos que representam os textos e, por essa razão, desencadeiam e condicionam a recepção das obras: em geral são traduzidos sem adaptações e sem que a referência ao nome do tradutor apareça no cartaz ou até no programa; ou ainda do tratamento dado aos nomes das personagens, em que a conservação ou não-tradução exerce uma função de estranhamento ao mesmo tempo que designa a tradução como representação de um objecto novo no teatro português, portanto susceptível de ter assim uma recepção mais alargada num contexto de mudança e de abertura cultural.

Quanto à tradução dos textos propriamente ditos, num tal quadro, ela participa necessariamente na leitura ou interpretação do texto de partida, como no texto literário em geral. Mas o teatro requer uma apropriação diferente da parte dos diversos agentes intervenientes na construção do espectáculo: a dramaturgia ou reflexão e produção crítica do sentido da peça a partir da qual nasce a obra teatral, com a encenação que se ocupa da organização do universo de signos verbais e não verbais no espaço cénico, colaboram também na interpretação e no mesmo objectivo discursivo. A tradução teatral é, por isso, mais solicitada pela rescrita de modo a facultar a quem faz o espectáculo uma matéria textual integrada no objecto artístico. No entanto, constatamos que os limites para esta manipulação textual pela via da tradução são variáveis, tanto mais que, no teatro, na maior parte dos casos, os tradutores são eles próprios os responsáveis da escolha do repertório e das orientações seguidas para a sua encenação. A articulação intersemiótica já evocada denuncia por vezes um peso bastante relativo do texto, absorvido na encenação.

Com efeito, as escolhas dos tradutores ao nível da estrutura profunda ou de superfície do texto são orientadas, consciente ou inconscientemente, por modelos¹ literários e/ou teatrais, em concorrência entre eles, com prioridades diversas, e em cujo conflito os géneros, a sua estabilidade e o seu tratamento artístico, assim como aspectos ligados aos níveis de língua são um factor determinante para a compreensão do tipo de tradução efectuada.

A tipologia das traduções do corpus, em termos de normas, é, no seu conjunto, bastante variada. São traduções directas quando o texto de partida é em língua francesa, bem conhecida dos intervenientes; são indirectas para o alemão ou outra língua do Norte da Europa e não latina, e é a cultura francesa que funciona como veículo intermédio para a importação, dado que além da língua, o modelo teatral francês corresponde a uma longa tradição em Portugal; são novas traduções, que se substituem muitas vezes a traduções já existentes, o que confirma a hipótese segundo a qual a tradução é um fenómeno histórico, rapidamente datado, e que a vontade de inovar, ou a busca do modelo inovador domina este corpus; existem ainda as variantes, numerosas por corresponderem à prática da fixação do texto final pela via da experimentação prática em cena de formulações mais próximas da norma teatral do que da norma literária; encontram-se finalmente as adaptações, que podem ser realizadas de modo global ou parcial no texto, sem que estas sejam sempre notadas, como de resto o assinala Venuti (1995), quando fala do carácter invisível da presença do tradutor no texto, enquanto autor que se manifesta implícita ou explicitamente a todos os níveis da tradução. A transcrição sem tradução, ou pela não-tradução, no caso dos nomes das personagens ou de lugares, etc. são fenómenos também frequentes nos textos estudados.

Comandada pela prática, a tradução teatral é multifacetada e dificilmente redutível a um modelo normativo predefinido. Lembrarei ainda que o processo de recepção é determinante neste caso. Por ser destinada a participar no objecto artístico “teatro” que supõe uma recepção colectiva e única de cada vez no tempo e no espaço, a peça traduzida, enunciada em cena, tem uma autonomia e

1 O conceito de modelo é utilizado na descrição das traduções de acordo com a perspectiva de José Lambert: “As far as the actual use of models is concerned, I and some of my colleagues use models in order to discover subtle historical changes in the way people function within the literary system; in order to relate seemingly incoherent events to a set of parameters. The fact that these parameters involve binary oppositions sometimes leads to the misunderstanding that they are static tools, not allowing for interplay between different forces [...]. In our view however it is precisely because one uses models that the half-way oppositions, the interferences, can be described and explained in a much better way than without them”, in Lambert & Delabastita, *European Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1993.

uma estabilidade bastante mais reduzidas do que no caso da tradução destinada a uma impressão para leitura. De resto, é de assinalar que, não prevendo na maioria dos casos uma recepção destes textos e das suas traduções fora do quadro da sua produção teatral, os agentes responsáveis pela sua selecção raramente disponibilizaram para publicação as peças traduzidas.

Acerca das práticas distintas ou da tipologia das traduções literária e teatral...

Do mesmo modo que a tradução literária, a tradução teatral surge como um tipo de tradução entre outros, mas que coloca ao tradutor problemas específicos, como vimos. É, por um lado, um acto de criação, é “fazer literatura” e é, por outro lado, uma actividade de escrita/rescrita destinada a colaborar na elaboração de uma obra no campo artístico e teatral, na qual a intervenção no texto se multiplica em vários domínios semióticos concorrentes, sinteticamente definidos pela oposição entre o verbal e o não-verbal e na qual intervêm factores não-literários importantes, ligados à função sociocultural do teatro. Aparece assim que a distinção entre os dois tipos de tradução depende essencialmente da função atribuída ao texto no processo da sua importação na cultura de recepção.

Assim, os dados apresentados pela observação da tradução “como existe na sociedade” poderão confirmar o interesse da abordagem empírica e interdisciplinar da tradução como acção comunicativa inscrita num devir histórico. Enquanto metodologia orientada para um conhecimento dos processos de manipulação da literatura e, por conseguinte, dos seus receptores, o estudo descritivo permite aceder a um entendimento mais consciente do mundo onde vivemos. Hoje, certos aspectos tendenciais na literatura traduzida, derivados da massificação e da mercantilização da cultura, apoiadas no papel decisivo das tecnologias da comunicação, tendem para introduzir alterações significativas nas áreas tradicionalmente consagradas em termos de valor, estético e cultural, e de reconhecimento social (Bourdieu 1979), como as da literatura e do teatro. De facto, no plano da comunicação intercultural mundial, são sectores que parecem cada vez mais dependentes dos imperativos económicos do mercado, ou até de pressões de natureza política ou ideológica que suscitam a *manipulação* de que fala Lefevere (1992).

No caso do teatro, são dados perceptíveis não só na escolha dos repertórios seleccionados com vista à sua importação pela tradução, como nas normas

adoptadas no próprio processo de rescrita. Submetido a novas exigências, derivadas de questões de natureza económica que, por vezes, se sobrepõem às artísticas e lhe impõem escolhas orientadas pela moda, um certo tipo de teatro actual tende para privilegiar o espectáculo em detrimento do texto, facto que determina uma perda relativa da caracterização do texto teatral como prática literária. De modo surpreendente, já podemos ler declarações de resistência a tais alterações, em textos teóricos e programáticos sobre o teatro que rejeitam a submissão desta arte à ideologia dos lazeres. A tradução literária – e os tradutores em geral – não poderão alhear-se deste debate, sob pena de se perder o que constitui esta prática comunicativa como manifestação de cultura, entendida numa perspectiva universalista e humanista.

Bibliografia

- Bassnett, Susan and André Lefevere (ed.), *Translation,  and Culture*, Pinter Publishers, London & New York, 1990
- Bourdieu, Pierre, “Le champ intellectuel: un monde à part”, in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction*, Minuit, Paris, 1979
- Even-Zohar, Itamar, “Polysystem Studies”, in *Poetics Today. Special Issue*, vol. 11, n. 1, Durham, Duke University Press, 1990
- Holmes S., James, “The Name and Nature of Translation Studies”, in *Translated! Papers on literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988
- Lambert, José, “Production, traduction et importation: une clef pour l’étude de la littérature et de la littérature en traduction”, *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7.2, 1980
- Lambert, José & H. van Gorp, *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, New York, St Martins, 1985
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992
- Lotman, Iouri & B.A. Uspensky, “On the Semiotic Mechanism of Culture”, in *New Literary History*, 9 (2), 1978
- Pavis, Patrice, “Études Théâtrales”, in Marc ANGENOT (dir.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p.97
- Popovic, Anton, *Dictionary for the analysis of literary translation*, Department of Comparative Literature, University of Alberta, Edmonton, 1975-76
- Toury, Gideon, “Translation”, in *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Sebeok (ed), tome 2, 1986
- Toury, Gideon, “Translation of Literary Texts vs. Literary Translation”, in *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995
- Zurbach, Christine, *Traduction et Pratique théâtrales au Portugal entre 1975 et 1988: une étude de cas*, tese apresentada na Universidade de Évora em 1997 e publicada com o título *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*, Lisboa, Edições Colibri, 2002

2. A tragédia clássica francesa de Corneille em português: um estudo comparativo.

Definida como um disciplina assenta numa abordagem empírica do seu objecto, a área de investigação dos “Estudos de Tradução” tem como principais objectivos “(...) to describe particular phenomena in the world of our experience and to establish general principles by means of which they can be explained and predicted” (James Holmes 1988:66-80). Nesse sentido, o presente estudo propõe a descrição da tradução considerada como resultado de um processo, sendo materializada aqui num estudo de caso, o de textos oriundos da literatura clássica francesa introduzidos no sistema literário e teatral português contemporâneo. Esta perspectiva será articulada com uma reflexão em torno da função da tradução e dos textos traduzidos no contexto socio-cultural da sua recepção e com uma tentativa de caracterização das opções seguidas pelos tradutores a partir da leitura crítica dos paratextos que acompanham ambas as traduções do *corpus*.

São dois exemplos recentes de textos traduzidos para o teatro que pertencem à obra dramática do autor francês setecentista Pierre Corneille, ou seja, na ordem cronológica da sua selecção para o repertório nacional, a tragédia *Horace* (1640), ou *Horácio*, traduzida em 1985 no Centro Cultural de Évora, e a tragédia *Sertorius* (1662), ou *Sertório*, traduzida em 1997 por Nuno Júdice para o Teatro da Cornucópia em Lisboa.

Tratando-se de traduções destinadas à representação, torna-se necessário abordar uma questão teórica e metodológica levantada pela especificidade genérica dos textos: a problemática da tradução teatral. O texto dramático, como hoje é reconhecido, é um texto de natureza complexa, concretizada pela dualidade potencial da recepção e do estatuto da peça de teatro enquanto objecto de leitura e objecto de espectáculo. Hoje, dada a distância temporal e cultural entre os dois sistemas literários e teatrais envolvidos na sua recepção, podemos considerar que existirão, para a obra de Corneille, dois leitores privilegiados: o leitor culto e erudito, interessado pelo valor literário e canónico da obra, e o encenador ou o actor que prolongam no presente

a carreira de uma peça que, no seu tempo, era destinada a um determinado público de espectadores e também de leitores.² Assim, traduzi-la implicará uma opção inicial decisiva no processo comunicativo desencadeado, e que se pode resumir, para o tradutor, na alternativa seguinte: ou traduzir um texto que pertence a um género literário codificado ou um texto para o espectáculo de teatro. Ambas as traduções aqui referidas seguem a segunda orientação, mas, pelas opções do tradutor, também revelam normas e objectivos distintos no que diz respeito aos efeitos que devem produzir no espectador, como tentarei mostrá-lo.

Se bem que retirados do mesmo conjunto autoral, e idênticos no que diz respeito à sua inscrição na categoria genérica da tragédia em cinco actos e em verso, os dois textos apresentam na sua tradução, enquanto resultados de um processo de rescrita ou de produção segunda, características divergentes que, pela comparação a vários níveis entre eles, nomeadamente na versificação do texto, permitem apreciar a importância do papel assumido por factores diversos, alguns dos quais, essencialmente ligados ao processo de importação (Lambert 1980) destas traduções no sistema cultural de recepção.

Recepção da poética clássica de Corneille pela cena portuguesa contemporânea.

Duas perguntas poderão surgir ao tradutor português de Corneille, hoje. A primeira incidirá na apreciação da importância a atribuir aos princípios que regulam a poética do teatro clássico francês e de Corneille nas escolhas que vão presidir à tradução deste tipo de obras para o sistema literário e teatral português quando esta visa a representação para um público actual, em particular no que respeita à versificação das peças.

A segunda, que pode ser entendida como um pressuposto para a precedente, questionará o grau verdadeiro de conhecimento que se tem hoje desta poética, demasiado banalizada pelo ensino normativo de uma história literária sem contradição. Não será surpreendente afirmar que é sobretudo uma

2 Assinalamos aqui a importância dada actualmente à edição teatral patente em obras produzidas no campo de estudo da edição ou do livro da leitura. Ver, nomeadamente, Chartier, Roger, *Do Palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002

imagem estereotipada de uma doutrina estéril e académica que prevalece ainda, em oposição com a realidade da experiência social e estética do teatro frequentado pelo público culto e “mundano” contemporâneo de Corneille.

Na realidade, e para responder às perguntas anteriores, convém lembrar que foi precisamente esta confrontação entre doutrina e experiência teatral que alimentou o teatro de Corneille desde o início, na própria definição do espectáculo teatral, como era entendido, na sua época, pelo dramaturgo quando afirmava o seu propósito de agradar segundo as regras, isto é, fazer passar Aristóteles para o seu campo, contra os académicos e os doutores, em conformidade com a acção representada e o carácter universal do próprio objecto da representação: a natureza humana: “Aristote a été droit aux mouvements de l’âme dont la nature ne change point”, escreve Corneille no *Discours* (1963). E sabe-se que foi por ter preferido uma adequação ao ponto de vista e ao gosto da cena pública e laica que Corneille teve êxito, diríamos “apesar” das regras.

Esta dependência do público teve igualmente aspectos negativos, segundo o estudo biográfico proposto por Bernard Dort (1957). Se Pierre Corneille (1606-1684) beneficiou de uma ascensão social nunca vista até então graças às suas qualidades de dramaturgo reconhecidas desde o êxito da sua comédia *Mélite*, em 1629, ele conheceu também um lento e definitivo declínio após a morte da regente Ana de Áustria em 1666, acompanhada pelo rejuvenescimento duma corte renovada, com o abandono final do teatro em 1674 após *Suréna*. Seguidamente, a história literária evoca, também ela, a complexidade da recepção do teatro de Corneille pelo século XVIII, onde Voltaire e os seus comentários prevalecerão sobre o conhecimento directo da obra do dramaturgo, e onde a comparação com Racine acabará sempre em desfavor de Corneille.

Mas um regresso triunfante do autor, no século XIX, devido à canonização e à apropriação selectiva de uma obra assimilada aos valores da grandeza trágica, da energia e da vontade, da razão dominadora, preparará a sua recepção ulterior pelo século XX, que confirmará esta forma de consagração ao nível escolar e universitário. Simultaneamente, no contexto da problematização da herança clássica dinamizada pela corrente do teatro popular do pós-guerra europeu, interessado em releituras motivadas por tendências variadas da crítica, é sobretudo a vertente política e ideológica que, numa leitura renovada, vai dominar as encenações levadas a cabo na segunda metade do século.

Averiguemos agora se existe, hoje, da parte dos agentes envolvidos na selecção e na tradução das tragédias citadas, uma consciência ou um reco-

nhecimento de uma poética específica nestas obras. A fonte privilegiada para tal assunto é constituída pela produção discursiva paratextual dos próprios agentes tradutores. Podemos, nos casos estudados aqui, recorrer a dois documentos paratextuais de acompanhamento dos espectáculos postos em cena; são estes os programas editados pelas companhias respectivas.

Verifica-se pela sua leitura que ambos os tradutores reconhecem aos textos a traduzir um estatuto e um grau de consagração literária e cultural elevados, mas estas qualidades encontram um significado de âmbito diferente. Assim, o tradutor de *Sertório* para o Teatro da Cornucópia, o poeta Nuno Júdice, apresenta o dramaturgo como “um dos grandes clássicos franceses, o que implica o maior respeito pelo texto”, e acrescenta a seguir uma alusão à “dificuldade própria da linguagem (de Corneille)”, assegurando que “a leitura de Corneille não é das mais fáceis” (1997). Do mesmo modo, num texto do programa editado pelo CCE para o espectáculo *Horácio*, aparece um comentário que esclarece a razão da escolha do texto para o repertório da companhia de teatro do CCE e que faz referência “(à) grande excelência do grande teatro, (à) eficaz historicidade dos clássicos que o nosso olhar actual lhes confere, (à) convicção de que os públicos têm que poder dispor sistemática e permanentemente da possibilidade de se poderem esfregar pelos melhores textos dos melhores autores de todos os tempos” (1985:12).

Todavia, o texto que acabámos de citar esclarece a seguir que é a estratégia de repertório para uma política teatral que legitima a selecção do texto. Sem limitar o alcance do critério valorativo enunciado anteriormente a um estatuto próprio de um texto de Corneille enquanto autor consagrado na literatura, atribui-lhe todavia uma função associada à orientação programática adoptada com vista à uma estratégia teatral: “(...) a suspeita de que quando essa possibilidade não existe, não existe movimento teatral, quando muito só coisas teatrais insusceptíveis de produzirem públicos, só portanto beneficiárias de pequenas percentagens dos públicos existentes, dos tais públicos que não existem, nem podem existir, onde não existe aquele generalizado e sistemático e permanente movimento teatral” (ibid., id.). Além disso, é de notar que a caracterização literária da peça enquanto género – o da tragédia – não é referida em termos explícitos, nem o nome do tradutor, a responsabilidade do acto literário e textual de traduzir sendo por isso atribuível à companhia profissional de teatro do CCE, representante dum projecto de descentralização teatral, com uma política de repertório centrada na encenação dos textos clássicos para um público contemporâneo. De maneira sintomática, a tradu-

ção não foi publicada por ser destinada à representação e apresenta-se na forma de um guião para os actores, com o estatuto de componente textual de um conjunto semiótico que significa como um todo.

Recorrendo ao conceito de norma preliminar ou seja: “Preliminary norms have to do with two main sets of considerations: those regarding the very existence of a definite translation “policy” along with its actual nature, and those questions related to the “directness” of translation” (Toury (1980:244-245), podemos desde já afirmar que é no papel estratégico atribuído à dramaturgia clássica que residirá uma marca diferenciadora entre os dois projectos teatrais, com consequências no processo da tradução que, de resto, não é objecto de nenhuma referência no caso do texto incluído no programa da autoria do CCE.

No caso da Cornucópia, as referências a um qualquer contexto de inserção da tradução numa política teatral de companhia não existem no texto de acompanhamento produzido pelo tradutor Nuno Júdice que, pelo contrário, evoca o “desafio” que representou traduzir Corneille, informando que se tratou de uma “proposta que (lhe) fez Luis Miguel Cintra”, e reconhece que a sua função consistiu numa intervenção relacionada com a elaboração do texto do espectáculo (1997). Faz alusões explícitas às qualidades literárias do texto francês e aos efeitos que este produz sobre o receptor no plano ético e estético. A experiência descrita é a de um “envolvimento” e da impossibilidade de ficar indiferente “perante este universo construído a partir de emoções intemporais, como são as do coração”. Escreve igualmente o mesmo tradutor, ao descrever o modo como se processou a produção do texto de chegada: “ (...) o texto português ia nascendo por si, ganhando uma vida própria e, finalmente, impondo certas regras que se tornaram uma disciplina de trabalho que me permitiu fazer a tradução em pouco menos de um mês” (ibid.). A relação assim instaurada com o texto de partida levou ao que se chama aqui “dar a Corneille uma voz portuguesa” (ibid.).

Pelo contrário, no caso do CCE, o paratexto alude ao trabalho de tradução apenas numa nota indirecta e de carácter geral que clarifica a opção escolhida, a de não explicitar o que se entende como componentes datadas do texto e, por conseguinte, culturalmente distantes do espectador, com uma única excepção, suscitada pelo termo “parricida” que o texto de Corneille emprega num sentido lato e desactualizado: “O texto de Corneille contém alusões, referências, expressões e sentidos textuais que a tradução procurou respeitar, e que não é possível explicitar exaustivamente, nem é certo que fosse sequer boa prática fazê-lo. Consideramos todavia excepção o uso do termo

“PARRICIDA”, principalmente na acusação de Valério no V acto” (1985).

Resulta desta comparação dos paratextos que o tradutor de *Sertório* representa uma forte componente individual e subjectiva no processo de tradução. Sabe-se que, ausente do texto teatral, a voz do autor só se manifesta em textos de prefácio ou de comentários ao seu trabalho. Aqui, a voz do tradutor que se manifesta no paratexto analisado revela escolhas iniciais claramente distintas daquelas adoptadas no caso de *Horácio*. O tradutor preenche uma função idêntica em ambos os casos, necessária à comunicação no plano interlinguístico mas, se para *Horácio*, ele é inequivocamente um autor anónimo identificado com um projecto teatral global pela partilha da responsabilidade da escolha e da recepção do texto, para *Sertório*, o tradutor, ele mesmo poeta e autor reconhecido na vida literária portuguesa, aparece como um autor segundo, facto pelo qual nasce um outro texto, recriado na língua de chegada onde é moldado como um novo objecto, integrado na dramaturgia portuguesa.

Enquanto agente que toma posição no processo da tradução em que intervém fazendo escolhas, poder-se-á admitir que o tradutor, portador de uma experiência individual e de uma visão do mundo essencial na sua concepção tradutológica, terá um papel decisivo na estratégia que define a recepção desejada para o texto de chegada. É neste aspecto que a versificação e o seu tratamento no texto de chegada podem funcionar como elementos de grande pertinência.

Aspectos da versificação nas duas tragédias traduzidas.

Com efeito, verificamos que ambas as traduções são versificadas, sem que todavia a posição assumida pelos tradutores perante esta particularidade textual seja idêntica. Ignorada no paratexto do CCE, encontra-se explicitada no texto já referido de Nuno Júdice sobre “Corneille em Português”, apesar de este não ter sido retomado na edição comercial de *Sertório*, o que permite emitir a hipótese interpretativa seguinte neste ponto: o leitor da peça não será surpreendido como o espectador pela particularidade formal implicada na versificação teatral, o que acaba, por um lado, por realçar a importância da ideia de espectáculo ou de encomenda ao tradutor orientada para uma finalidade precisa e, por outro, esclarecer qual a função actual do verso no texto teatral.

Um olhar rápido pela produção dramática recente bastará para confirmar o desaparecimento quase total da versificação nos textos de teatro. Qual será assim o estatuto do verso na representação teatral de textos antigos hoje?

Será que já não passa de um ornamento literário e algo artificial ou inútil, ou ainda de uma componente exclusivamente literária definidora de um género e de uma poética? Ou antes, poder-se-á perguntar: tratando-se de traduzir um texto versificado com o objectivo de criar um espectáculo, será o verso um problema essencialmente textual, da ordem da realização escrita do texto dramático, ou não terá ele uma incidência no espectáculo, no jogo do actor, e não será assim uma parte da componente verbal que a tradução para a cena deve considerar?

O verso de Corneille é conhecido pelo rigor da sua construção e pela sua fidelidade aos preceitos de Malherbe. Sendo tão nitidamente conotado com uma filiação formal, ele poderá constituir um estorvo para uma recepção actual do texto clássico. É sabido que as regras dos tratados tradicionais sobre o verso e a sua permanência hoje continuam a alimentar, no universo linguístico francês, tentativas de restituir ou reconstituir o alexandrino, em nome do passado e da sua preservação. Mas a questão que interessa aqui é a do verso alexandrino do século XVII traduzido e dito no século XX.

Como já foi dito, o tradutor do CCE não deixou nenhum comentário a respeito desta questão, o que o diferencia do tradutor de *Sertório*, e permitiu ao investigador formular a hipótese interpretativa e comparativa segundo a qual a componente teatral estaria em conflito com a componente literária dos textos a traduzir, cada uma delas encontrando uma realização diferente em cada um dos contextos de recepção dos textos.

Sendo necessário aqui partir de uma concepção do verso no teatro, de acordo com a tese conhecida de Milner e Regnault discutida em *Dire le vers* (1987), considera-se que o verso é um artifício que funciona como uma segunda natureza. A especificidade linguística do verso reside na tensão entre as regras da língua e as regras do verso, dado que são regras distintas, que se opõem e/ou coincidem. Dizer o verso será encontrar a coincidência máxima entre esses dois tipos de exigência. O debate não é recente: nota-se que o século XVII, nos preceitos de d'Aubignac, distinguia o verso comum, - isto é, próximo da linguagem comum -, do verso lírico das "stances", apesar da opinião de Corneille que via no verso lírico, pelo contrário, uma maior afinidade com a linguagem comum, pelo seu carácter irregular e, portanto, natural. O entendimento da articulação entre artifício e natural não era seguramente unívoco na época clássica. E hoje? o respeito pelo verso implicará que tipo de dicção e de jogo teatral? Como "fazer passar" por naturais a paragem no fim do verso, a insistência da rima, a complexidade do tratamento da vogal "e" mudo ou da diérese, a regu-

laridade do ritmo e dos acentos, igualmente ignorados na língua actual?

A adopção pelos dois tradutores da versificação no texto de chegada confirma uma hierarquia nas normas escolhidas na qual a preservação do género, o da tragédia clássica, prevalece, como já foi identificado nesta descrição, posta ao serviço da sua concretização cénica. Assim, o verso surge como a manifestação por excelência da forma no coração do funcionamento e da energia do texto teatral, como uma linguagem que fundamenta o jogo e a sua codificação.

Em termos comparativos, todavia, as traduções divergem na sua versificação. Na tradução de *Sertório* é explícita a adopção duma orientação que visa a produção de um texto com as marcas da “naturalidade da expressão, (da) cadência própria do texto dito” (1997). Por conseguinte, sem adoptar uma naturalização do alexandrino como se fosse um texto em prosa, idêntico à linguagem comum, o tradutor esclarece que abandonou a regularidade métrica e de rima, não deixando esta de aparecer enquanto pontuação poética em final ou no interior do verso. Podemos afirmar que é o natural que acaba por predominar.

Na ausência de comentários explícitos a esse respeito, só uma descrição da tradução de *Horácio* permite concluir esta breve comparação. A observação dos processos retóricos e poéticos adoptados revela, assim, uma busca de imitação do verso alexandrino e da sua regularidade métrica, com o apoio frequente da rima e dos acentos de intensidade, a valorização das máximas como cristalização da ostentação no texto, ou da tirada que estrutura e articula, numa progressão em degraus estritamente demarcados, as paragens reflexivas ou as mudanças de atitude na personagem. As opções do tradutor são orientadas de modo privilegiado no sentido do artifício, das marcas retóricas do estilo elevado, e não do natural.

Reconhecem-se aqui as marcas das opções dramatúrgicas e interpretativas de cada projecto de espectáculo. *Horácio*, com a escolha de Roma, e a entrada da política na tragédia onde passa a ocupar o primeiro plano, é associado na leitura do CCE à denúncia dos perigos políticos contemporâneos, e das ameaças bélicas ou totalitárias, com uma citação de um poema de Brecht acerca do fascismo. A especificidade do género da tragédia, a esse respeito, já se encontrava em Corneille: “Lorsqu’on met sur la scène un simple intrigue d’amour entre des rois, et qu’ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur État, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l’action le soit assez pour s’élever jusqu’à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d’État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l’amour, telles que sont l’ambition et la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus

grands que la perte d'une maîtresse" (1963:824). Quanto a *Sertório*, uma obra-prima da tragédia política e histórica de Corneille segundo Marc Fumaroli, é uma tragédia na qual residem ainda as marcas do género da pastoral, com protagonistas como Sertório e Viriata, que acreditam na ilusão da felicidade possível neste mundo.

Se as estratégias para a tradução são divergentes, como procurámos mostrá-lo, é na sua articulação com a recepção do espectáculo, no seu contexto sociocultural, com o tipo de público visado que se encontram as principais motivações para as opções dos agentes envolvidos, tradutores e intervenientes no espectáculo. Confirma-se assim que a investigação literária, neste caso no domínio do teatro e da tradução, só pode beneficiar duma perspectiva pluri-disciplinar. Afirma S. Schmidt "We do not want to investigate literary texts in isolation but as necessarily related to human actions, action chains, and situations regarding those texts"(1994:12).

O papel da tradução no processo de rescrita textual e teatral, permitindo uma manipulação interpretativa dos textos com vista à sua aceitação pelo sistema literário receptor, revelou todavia uma particularidade própria da dramaturgia de Corneille. Apesar de derivados de opções traducionais diferentes, os textos de chegada não deixam de reflectir, se bem que em graus diversos, as vertentes subjacentes a uma poética original, duplamente articulada entre uma manipulação da retórica e da arte oratória, por um lado, e a exploração da veia moderna do natural, por outro. A componente escrita era muito valorizada por Corneille, se considerarmos o cuidado extremo que punha na edição das suas peças cuja edição completa em 1663 aparece no formato in-folio reservado aos autores clássicos gregos e latinos (Fumaroli 1996:14). Mas, nas raízes da sua formação jesuítica, existiu a prática do teatro neolatino juntamente com o conhecimento do teatro espanhol e italiano contemporâneo, e uma iniciação a uma estética oratória combinada com uma pedagogia: a palavra domina a escrita, como na retórica latina. O sentido da eloquência no teatro de Corneille é, com efeito, ligado ao jogo e ao teatro, tecido em diálogos e animada pela paixão e pela inteligência. Assim, verifica-se que: "Le théâtre de Corneille, tout entier plaidoyer "en acte" en faveur de la légitimité de la scène, a été conçu pour faciliter au comédien cette concordance entre *mimesis* de l'homme naturel et norme oratoire de l'homme qui incarne la loi divine et morale". Trata-se de uma harmonia fundada nas dissonâncias entre o decorum e o natural, como ideal da voz e do gesto enquanto meios à disposição do actor para entrar nos papéis do teatro de Corneille. O teatro para

o seu tempo foi concebido por Corneille como um instrumento da cultura humanista em língua francesa, em sintonia com a Corte e os autores da moda: d'Urfé, Théophile, Malherbe ou Balzac, com base na imitação da experiência nobre, o que levou o dramaturgo à libertação dos recursos para a expressão, mas associada ao treino escolar na arte da palavra viva.

Não será por isso tão surpreendente que, na concretização de duas das suas peças, tenham surgido duas orientações divergentes, se bem que coerentes com a poética de Corneille. Antes confirma a hipótese segundo a qual traduzir é um acto orientado, fortemente dependente do contexto cultural de recepção dos textos.

Bibliografia

- Corneille, *Oeuvres complètes*, présentation et notes de André Stegmann, coll. "L'Intégrale", Paris, Seuil, 1963: *Horace*, p.247-267; *Sertorius*, p.619-641
- Corneille, *Sertório*, trad. Nuno Júdice, Relógio d'Água Editores, 1997
- Corneille, *Horácio*, trad. inédita pela Companhia teatral do Centro Cultural de Évora, 1985 Centro Cultural de Évora, *Teatro 54. Horácio de Corneille*, 27/7/85
- Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique; Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire; Discours des trois unités: d'action, de jour et de lieu*, in CORNEILLE, o.c, 1963
- Teatro da Cornucópia, *Sertório de Pierre Corneille*, Outubro de 1997
- Dort, Bernard, *Corneille dramaturge*, L'Arche, 1957
- Elias, Norbert, *A Sociedade de corte*, Editorial Estampa, 2ª ed., 1995
- Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Librairie Droz, 1996
- Holmes, James, "The Name and Nature of Translation Studies", in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988
- Júdice, Nuno, "Corneille em português", Teatro da Cornucópia, *Pierre Corneille, SERTÓRIO*, Outubro de 1997, s/p
- Lambert, José, "Production, traduction et importation: une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction", *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7.2, 1980
- Milner, Jean-Claude et François Regnault, *Dire le vers*, Seuil, 1987
- Regnault, François, *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier, 1996
- Schmidt, S.J. "System" and "Observer": Two Key Concepts in (Future) Literary Studies, LUMIS Publications 39, Siegen, University of Siegen, LUMIS, 1994
- Toury, Gideon, "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980

3. Tradução teatral e Literatura em Portugal (1975-1988): um estudo de caso.³

Até na disciplina especializada dos Estudos de Tradução, os textos traduzidos que pertencem ao género dramático estão pouco representados ou são considerados como um caso complexo (Bassnett 1978, 1980, 1985) para o qual ainda não existe verdadeiramente uma teoria satisfatória (Schultze 1990). Parece todavia que este tipo de textos se enquadra de maneira particularmente interessante nas orientações recentes destes estudos, virados hoje mais para os aspectos específicos da tradução enquanto fenómeno intercultural.

1. A tradução teatral como área de estudo pluridisciplinar

Entre as circunstâncias que atrasaram uma abordagem teórica geral da tradução teatral cita-se mais frequentemente o carácter duplo do texto dramático, – literatura e teatro, texto e representação –, cuja especificidade textual é designada por “theatrical potential” (Schultze 1990:267). Com efeito, um entendimento redutor desta característica pode ser observado com frequência nos estudos de tradução ou de teorização da tradução teatral que se resumem na maior parte dos casos na satisfação de apenas uma das duas exigências que tal dualidade implicaria: a de procurar uma adequação ao palco, “translating for the stage” significando “speakability”, “playability” e “spontaneous understanding”. Apesar de atenta à dimensão cénica do texto, esta tríade revela que é dada prioridade ao texto verbal, escrito ou oralizado, e que existe uma tendência para ignorar as implicações da dualidade quanto às marcas literárias desta mesma teatralidade, ainda por definir.

3 Versão-síntese da tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora em 1997 e publicada em 2002 pelas Edições Colibri (Zurbach 2002).

De facto, a tradução teatral coloca problemas particulares ao investigador, confrontado com vários campos de estudos nos quais este tipo de texto pode ser acolhido.

Para os estudos literários, a crítica tradicional considera que o texto de teatro pertence ao conjunto dos textos literários, por oposição aos não-literários; mas, apesar de ser um dos géneros consagrados da famosa trilogia, esta classificação tornou-se cada vez mais problemática, nomeadamente para os estudos teatrais nascidos da semiologia que questionam esta perspectiva unívoca aplicada a um género de natureza híbrida, ao mesmo tempo texto e representação, acto discursivo situado num quadro específico de recepção. Por outro lado, se retomarmos a distinção entre tradução literária e tradução técnica que admite que estas apenas se distinguem pelo tipo de actividade que designam, a tradução teatral mostra que dificilmente se pode falar neste caso de um produto puramente literário; constatamos sem dificuldade que a tradução dramática se destina, na maior parte dos casos, à representação e que a recepção do texto traduzido tem lugar fora da literatura, dado que a maior parte destes textos não são publicados e ficam muitas vezes em margem da instituição literária-alvo. Como se integram na literatura receptora? Ou será que constituem – e de que maneira – um sistema no interior desta última (Even-Zohar 1990:46)? Seria igualmente interessante ver qual é a parte que cabe às convenções literárias e qual é a que cabe aos aspectos culturais e dramáticos nas normas extratextuais (Toury 1980:57) adoptadas. À falta de uma teoria satisfatória quanto à questão do género teatral nos estudos literários, é portanto preferível recorrer a estudos descritivos dessas traduções teatrais (Lambert 1978:242), o que fará intervir necessariamente diferentes domínios de competência em interacção.

A tradução teatral constitui também um dos capítulos dos estudos de literatura comparada. O comparatismo, em crise desde as transformações sofridas pelos estudos literários no seu conjunto, dispõe hoje das hipóteses de trabalho lançadas pelos Estudos de Tradução com base numa abordagem sistémica aplicada à investigação literária. A análise que aqui será desenvolvida assenta num *corpus* de traduções contemporâneas representadas entre 1975 e o fim dos anos 80 e inseridas no repertório de autores não portugueses incluídos na programação de uma companhia profissional de teatro em Portugal. Estas traduções representam mais de metade do total das peças encenadas e correspondem, em cada ano de produção da companhia, em média, a duas ou três das cinco criações apresentadas. Numa perspectiva estritamente teatral, as obras traduzidas e as peças escritas directamente em língua portuguesa podem ser entendidas como idênticas,

uma vez que partilham o mesmo estatuto quando são destinadas à representação; podem, assim, ser objecto do mesmo tipo de análise, centrada nas relações entre a cena e o texto (Pavis 1989:95-107). Mas se considerarmos o conjunto do *corpus* estudado, essas traduções permitem também, no plano das relações entre literaturas, identificar as diferentes tradições literárias que o repertório contém, observar a sua diversidade ou as suas convergências e definir, numa perspectiva comparatista, qual é o tipo de relações que se instala entre as diversas literaturas a que pertencem. A tradução pode corresponder, em termos de dinâmica do sistema, a uma contribuição conservadora ou, pelo contrário, inovadora para a literatura de chegada, ou ainda situar-se num meio termo de compromisso. Qual o grau de autonomia da dramaturgia nacional e quais as interferências externas e internas que podemos observar na sua eventual evolução?

De facto, traduzir é um acto que depende de condições ou de determinações reguladas no espaço e no tempo; será por isso necessário acrescentar a este conjunto de tópicos de investigação uma perspectiva cultural e histórica, dado que o repertório escolhido se inscreve num contexto histórico e político preciso da vida teatral portuguesa a partir da mudança de regime em 1974 que pôs fim à época salazarista, o que permitiu uma transformação e uma renovação desta actividade cuja dimensão social é essencial. Um número tão elevado de traduções, logo, de textos importados provenientes de tradições culturais diversas, põe a questão da integração ou não dessas obras na cultura portuguesa e implica uma análise dos meios utilizados na sua elaboração, entre outros, o recurso à tradução indirecta, portanto de modelos intermediários, e as novas traduções, que substituem traduções já existentes.

Além disso, os princípios que orientam as traduções seleccionadas estão ligados a uma conjuntura não só política e social, mas também literária dado que as contribuições exteriores à literatura portuguesa introduzidas por esses textos vêm responder a uma crise da produção dramática no sistema de chegada, em estreita relação com a situação cultural geral deste último naquele período (Even-Zohar 1990:47).

A mútua integração dos campos de estudo que acabam de ser citados parece claramente demonstrada pelo próprio fenómeno da tradução teatral, o que só vem reforçar a orientação seguida nos últimos trinta anos pelos investigadores e teóricos que analisam as traduções enquanto objectos de estudo, constituindo por esse facto um domínio específico de pesquisa, enquanto suporte de uma nova disciplina, autónoma apesar de reunir diversos domínios da história cultural.

2. A história do género dramático em Portugal: dramaturgia nacional lacunar e tradição da presença estrangeira.

Apesar de o repertório escolhido se inscrever nitidamente no quadro temporal da contemporaneidade e parecer, portanto, privilegiar uma observação directa, não é independente da história mais antiga da cultura portuguesa, como o revelam algumas descrições já clássicas da literatura e do teatro portugueses, não especificamente centradas na literatura comparada, mas relativamente atentas às diversas situações de confronto entre a literatura nacional e a estrangeira.

Uma pequena obra de síntese, publicada em Lisboa em 1977 e centrada numa tentativa de definição da “originalidade” da literatura portuguesa, questão sintomática, aponta-lhe uma característica negativa, a pobreza do seu teatro, “género em que só dois grandes nomes emergem da planície: Gil Vicente e, a três séculos de intervalo, Garrett” (Coelho 1977:52). O autor explica esta lacuna por três factores: vida social pouco intensa, público sem formação e crítica inexistente. O conjunto desse estudo desenvolve, por outro lado, uma visão histórica da cultura portuguesa segundo a qual a literatura é um dos aspectos do que é designado por “personalidade colectiva ou cultura nacional”.

O lugar do género dramático na literatura portuguesa é, para os investigadores que se pronunciam sobre a questão, efectivamente muito reduzido, a tal ponto que as referências à produção dramática são geralmente conotadas com este traço, o de uma ausência, com a sua contrapartida, a valorização das excepções. A. José Saraiva e O. Lopes organizam a sua *História da Literatura portuguesa* (1ª edição 1955) em seis épocas e colocam o dramaturgo Gil Vicente no momento da passagem entre a 2ª e a 3ª época; é de resto o único autor que consideram como “personalidade de síntese”, entre um passado medieval considerado como pouco relevante pelo seu teatro e um período de Renascimento humanista rapidamente interrompido pela censura inquisitória, que, apesar de tudo, permitiu a um pequeno número de autores, como Sá de Miranda e António Ferreira, experimentarem as inovações italianas. Os autores apenas falam a seguir de “tentativas teatrais” a propósito da época barroca e o seu panorama histórico deixa de fazer referência em termos específicos ao género ou aos autores dramáticos. Finalmente, no século XIX, Almeida Garrett é estudado num capítulo de cerca de trinta páginas nas quais o seu trabalho de dramaturgo não ocupa mais que um terço dos comentários, centrados no carácter particular da sua obra por se tratar “do projecto oficial, por ele proposto, de criar um teatro nacional” (o.c., p. 777).

Em breves considerações, a obra evoca o peso da Inquisição, instalada em Portugal entre 1534 e 1821, e da dominação espanhola entre 1580  1640 para explicar a debilidade da produção literária nacional em geral. Quanto aos contactos e às importações estrangeiras, são tratados nas introduções dos capítulos, como informação contextual, e informam-nos (o.c., p.41), por exemplo, que distinguir literatura portuguesa e espanhola não é muito possível até ao século XVII e que, até ao século XVIII, fala-se de “Espanha” para designar o conjunto da península.

Uma abordagem mais precisa da tradução literária e não-literária é introduzida a propósito do século XVII e XVIII e diz respeito às importações estrangeiras, se bem que tardias, para compensar a ausência de uma tradição autóctone de teatro de Corte como na França no século XVII. Um teatro de Lisboa dedica-se a partir de 1782 à representação de textos traduzidos, sobretudo de comédias. Imita-se a comédia espanhola, descobre-se a ópera italiana, Metastásio e as comédias de Goldoni que são traduzidas e adaptadas ao gosto nacional, e traduzem-se os clássicos franceses, ao mesmo tempo que se tenta introduzir a tragédia segundo Voltaire de par com os modelos da Antiguidade grega; mas a ausência ou o atraso de uma “consciência doutrinária e estética da burguesia portuguesa” (o.c., p.690) mantém a penúria de uma produção nacional, apesar de a Arcádia Lusitana discutir as bases para uma tragédia nacional inteiramente formada a partir do modelo francês de Luís XIV, contra a proveniente de Inglaterra, e apesar de, na comédia *Teatro Novo* de Correia Garção, as personagens dissertarem acerca dos gostos teatrais dominantes e reclamarem uma reforma do género.

Os responsáveis por esses contactos com a Europa são sobretudo os emigrantes, vítimas da censura e simpatizantes dos Enciclopedistas cujos trabalhos acompanham de perto. Constituem o grupo dos “estrangeirados”, uma elite social e intelectual – embaixadores, judeus exilados, académicos, etc. – apoiada pelo déspota esclarecido D. João V. O Real Colégio institui o ensino das línguas vivas e a Academia das Ciências torna-se um eixo do europeísmo. Quando, na sequência da epopeia de Napoleão, uma oposição se começa a manifestar contra a influência dominante da cultura francesa, os “afrancesados” terão que opor-se aos “castiços”. Assiste-se, finalmente, por volta de 1820, com as lutas liberais contra o absolutismo, a uma renovação dos contactos com o estrangeiro com ondas sucessivas de emigração forçada de que também Almeida Garrett foi vítima. Esses emigrantes constituem a sua própria literatura, expressão de um programa de renovação da sociedade portuguesa de inspiração romântica (Saraiva, 1965:115-116). Garrett encon-

tra na leitura de Schiller, de Goethe e Shakespeare os fundamentos estéticos para um teatro nacional, reatando com as suas origens como o mostra o seu primeiro drama intitulado *Um Auto de Gil Vicente*, em 1838. O conflito entre “casticismo” e europeísmo exprimir-se-á paradoxalmente com o slogan “reaportuguesar Portugal tornando-o europeu” (Coelho, 1977:34).

Género pouco representado na literatura portuguesa, apesar de dois dos quatro principais autores nacionais serem também dramaturgos, o teatro é igualmente pouco estudado; recentemente, parece interessar mais alguns eruditos estrangeiros como os franceses Cl.-H. Frèches ou P. Teyssier, ou ainda a comparatista italiana L. Stegagno Picchio, autora de uma *História do Teatro português* (1969) cuja publicação é contemporânea de um outro estudo com o mesmo título do português L.F. Rebello, traduzida para as línguas espanhola e francesa. Este conjunto representa um grupo de estudos relativamente cosmopolita e bastante significativo no que respeita às fronteiras ou mapas mundiais da literatura (Lambert 1990, 1983).

Nos dois últimos estudos referidos anteriormente encontram-se afirmações de autores portugueses segundo as quais não existiria em Portugal nenhuma dramaturgia poeticamente autónoma, dotada de traços artísticos capazes de dar o nome de teatro a um repertório limitado, sem ser no entanto desprovido de qualidade (Picchio 1969:19). Cita-se Garrett que se interrogava perante esta “esterilidade dramática: será que, assim como os franceses não são dotados para a poesia épica, os portugueses não têm *la tête dramatique*” (Rebello 1989:13) ou ainda Eça de Queirós: “O português não tem génio dramático: nunca o teve” (ibid.). Mas, como J. P. Coelho, os autores propõem na realidade uma crítica histórica e concordam com as reflexões de Garrett: “O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há” (o.c., p.14). Esta afirmação será retomada na época seguinte, a da modernidade, politicamente marcada por um universo de paralisia cultural.

3. Contexto contemporâneo de inserção do *corpus* estudado.

3.1. Contexto literário.

Dois autores verdadeiramente “nacionais”, uma presença importante das culturas vizinhas, muitas vezes pela tradução e pela adaptação: são essas as características da época passada. Quanto à actualidade, ou antes, ao século XX, Picchio comenta no prefácio do seu estudo o regresso, sobretudo depois

do pós-guerra, deste género bastante esquecido; de facto, a crítica e a teoria literária, nova disciplina dos anos 60, interessam-se pelo valor literário dos textos dramáticos; os autores dão um novo arranque a esta forma directa de inserção e intervenção na sociedade, à maneira dos Românticos, e contrária às experiências do novo romance que se afastava dos seus destinatários pelas suas escolhas estéticas. Os traços principais desta dramaturgia permitem identificar três orientações: a produção de textos destinados à representação, que se opõe à de um teatro para a leitura herdado de uma tradição mais ligada a razões históricas do que estéticas (a censura, por exemplo) e, finalmente, obras híbridas nas quais as didascálias representam uma componente irrepresentável pelo seu papel de comentários estéticos ou morais. As influências provêm de modelos supra-nacionais como Brecht, Ionesco e Beckett, segundo Picchio (1969 p.10) que constata igualmente até que ponto esta nova dramaturgia é de uma universalidade abstracta e, sublinha ela, distante da tradição nacional no plano cultural quando não no plano temático; a dramaturgia portuguesa que definira no século XVI a sua especificidade artística local com os Autos vicentinos divide-se de novo entre as diversas tradições dramáticas, clássicas e modernas, provenientes de outros países.

Será portanto útil conhecer as diferentes situações culturais em que surge a tradução, porque esta não corresponde sempre às mesmas procuras ou necessidades.

3.2. Contexto ideológico

Para a época contemporânea, desde o pós-guerra até cerca de 1970, os estudos de Rebello e Picchio precisam quais foram as tendências filosóficas e ideológicas que definiram a evolução da nova geração dramática: em primeiro lugar, o teatro de vanguarda e experimental que reagia contra o naturalismo da encenação, depois os autores estrangeiros da modernidade, de Pirandello ou Sartre a Brecht, e finalmente o retorno aos clássicos da literatura canónica. Mais uma vez o género teatral será, na produção nacional, o ponto sensível de uma espécie de apagamento dos traços de “originalidade” que se tentou definir; duas tendências vão dominar: um teatro social e um outro existencial, substituídos a partir de 1960 pelo teatro dito do Absurdo e pelo teatro épico, ambos representativos das formas teatrais europeias da mesma época, divididas entre essas escolhas de natureza ideológica. No entanto, sobretudo

por causa das circunstâncias políticas, a maioria dos autores escrevem e publicam as suas obras, mas só raramente as vêem encenadas (Rebello 1989:139). Assim, entre as mudanças introduzidas pela queda do regime em Abril de 1974, foi o fim da censura que surgiu em primeiro lugar como um elemento determinante para uma revitalização da vida teatral portuguesa.

Mas os aspectos relativos ao teatro não se limitaram unicamente à restauração da liberdade de expressão. Face ao atraso cultural do conjunto do país e de acordo com a necessidade sentida pelos novos dirigentes de fazer assentar as transformações em curso numa vasta participação da população, uma campanha de dinamização cultural foi desencadeada pelo Movimento das Forças Armadas com vista à implementação da descentralização cultural. Para compreender a situação cultural na sua novidade e na sua globalidade será preciso averiguar quais as novas regras, explícitas e implícitas, que foram introduzidas a partir desta mudança de orientação política e de que maneira elas influenciaram o sistema literário.

3.3. Contexto institucional.

É neste quadro que um projecto de centros culturais polivalentes inspirado no modelo das Casas da Cultura francesas criadas por André Malraux é proposto por agentes culturais que pertencem ao sector do teatro e que defendem, por essa razão, a criação de unidades de produção teatral profissional, do sector público, estruturadas também para acolherem um projecto de animação destinado a promover a realização e a difusão de produções oriundas de outros domínios da actividade artística (música, artes plásticas, dança, etc.). Com a aprovação da Comissão Consultiva das Actividades Teatrais e com um subsídio anual estatal, o primeiro Centro Cultural instalou-se na província, em Évora, em Janeiro de 1975, no Teatro Garcia de Resende, prestigiosa construção “à italiana” quase centenária, pertencente à cidade, com 300 lugares, mas praticamente abandonada. O Centro tinha um carácter de experiência piloto e devia ser seguido da criação de outras estruturas idênticas – o que não virá a acontecer, de resto, por causa de mudanças ocorridas pouco tempo depois na política cultural, logo em 1976. O decreto de criação do Centro é publicado em 23 de Janeiro de 1975 no Diário da República. A equipa de fundação do Centro contava nomeadamente com dois encenadores formados em França, entre 1970 e 1974, na Escola do Teatro Nacional de

Estrasburgo, e com diversos actores e técnicos cuja experiência no período anterior a 1974, em Portugal, tinha sobretudo tido lugar fora da instituição oficial. Os documentos de síntese do projecto sublinham a coesão da formação, da metodologia e da pedagogia da equipa no momento em que esta abriu, logo em 1975, a sua própria escola de formação teatral, destinada a alimentar a descentralização teatral com quadros sensíveis a este tipo de intervenção.

Uma associação das companhias da descentralização teatral (Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral – ATADT), projecto de vida curta, juntará os responsáveis de uma dezena de estruturas instaladas na província, com objectivos idênticos; três Encontros permitiram a formulação de teses e de programas que são importantes para este estudo por constituírem um conjunto de elementos não-literários, mas com um grande peso na política de repertórios adoptada. Permitiriam também alargar este estudo a outros casos, em termos comparativos.

3.4. Definição programática do repertório.

Um certo número de normas preliminares aparecem desde o início da actividade do Centro Cultural de Évora. O repertório em que assenta este trabalho de descentralização teatral é orientado teoricamente para a representação de textos de autores portugueses, de acordo com um primeiro documento não publicado datado de Setembro de 1974: “Aos Centros Dramáticos seria feito apelo no sentido da realização do maior número possível de textos portugueses, como estímulo à dramaturgia nacional, que nestas últimas décadas conheceu a maior decadência de todos os tempos”. Pedese igualmente que a temática das peças novas seja orientada para os grandes problemas da vida do país, mas é preciso acrescentar que o autor destas palavras é ele próprio dramaturgo e exprime-se nesses termos tendo em conta a situação anterior do teatro de língua portuguesa.

Ainda no mesmo período da criação do Centro Cultural de Évora, os documentos ou as declarações de princípios sublinham a importância do teatro em geral, definido como “a única arte capaz de implementar os processos de adesão, de interesse e de atracção de amplas camadas de público, para uma democratização efectiva da cultura”. O texto não especifica a partir de que tipo de peças ou de dramaturgia e será necessário esperar um documento oficial de balanço, redigido pelo director do Centro em 1980, após seis anos de actividade, para reencontrar linhas programáticas claramente enunciadas: promover

a divulgação das obras de grande qualidade que constituem a herança cultural nacional no domínio do teatro; estimular o trabalho de pesquisa, cénica e teórica, orientado para a vivificação de tais obras e para a sua acessibilidade por novos públicos; promover a divulgação das obras teatrais e dos autores que fazem parte do património universal mais significativo, clássico e moderno. Os autores portugueses, nomeadamente os clássicos, são encarados na perspectiva de um trabalho dirigido para um público escolar e as manifestações do teatro tradicional popular deverão ser objecto de um trabalho de recuperação e de conservação; será o caso dum teatro de marionetas tradicional em risco de desaparecer. Reencontramos o triângulo produção-tradição-importação enquanto suporte desta selecção de repertório, mas será necessário estudar em que proporção para cada um dos termos.

Teoricamente, a relação entre repertório estrangeiro e teatro nacional é equilibrada, sendo os textos sujeitos de maneira igual a princípios de selecção e de leitura dramaturgica comuns, com vista à obtenção do mesmo efeito cénico. Este tratamento igualitário em cena não pode todavia não ter nenhum efeito sobre a tradução e verifica-se, nesse repertório, uma tendência dominante para uma certa naturalização ou “domesticação” das obras traduzidas. No entanto, já não se trata do tipo de adaptações típicas do século XVIII, das peças de Molière ou Goldoni, que implicavam uma reconstrução literária do texto original; nesta naturalização é mantida uma certa adequação ao texto de partida. Trata-se de realçar os aspectos do texto que correspondem a um sistema de valores com dimensão universal, e esta elaboração pode corresponder à busca de um resultado determinado, como o de reforçar o aspecto perlocutório da tradução representada (Brisset 1990:195).

4. A política de tradução do Centro Cultural de Évora

4.1. A selecção das obras

Entre outros constrangimentos impostos à tradução, a selecção dos textos é o que corresponde da maneira mais visível para aquilo que A. Lefevere chama o poder ou a autoridade, no sentido da produção de cultura (1990:14-28). Aqui, a escolha do género é importante porque, no contexto que acabámos de descrever, a obra teatral é aquela que responde melhor a uma troca comunicativa colectiva e realizada no presente, não diferida. O *corpus* analisado, situado entre 1975 e 1988, data em que o primeiro director nomeado cessa as suas funções, representa

um total de 57 textos; 38 dos quais são traduções de obras em língua estrangeira, mais um original em “língua brasileira” posto em versão portuguesa, e 18 são textos originais em português; o repertório inclui também um espectáculo para jovens espectadores, sem diálogos, cujo autor-encenador é português. As traduções constituem assim dois terços do repertório, escolhido pelos encenadores em todos os casos, sendo esses últimos também tradutores dos textos. Note-se que as traduções indirectas, ou seja, feitas a partir de uma tradução numa língua intermédia, implicam sempre uma colaboração com um conhecedor da língua do texto de partida, a fim de produzir a partir do original uma versão do tipo filológico, confrontada depois com a versão intermédia, geralmente em língua francesa, que permitiu o primeiro contacto com as obras.

A lista dos autores permite ver certas regularidades que vão no sentido das linhas programáticas já enunciadas, nomeadamente a escolha dos clássicos e de uma literatura dramática consagrada, inscrita na herança cultural que se pretende revivificar para um número alargado de destinatários; a sua função na sociedade de chegada é definida pela instituição responsável pela sua selecção, mas é também a reprodução daquela que tais obras tiveram na sua cultura de origem. De facto, o projecto sociocultural posto em prática é próximo de um modelo estrangeiro, o da descentralização teatral francesa do pós-guerra que privilegiou este tipo de repertório: os clássicos, as obras do passado, ao lado dos contemporâneos mais comprometidos com uma reflexão sobre a realidade social do seu tempo, influenciados por vezes pelo teatro épico introduzido pelas peças de B. Brecht. Um estudo publicado em 1973 analisou este repertório em França e sublinhou a importância de um outro problema com o qual está ligado, o do público da província (Gontard 1972:333-337) que condiciona a programação desses teatros. Deste modo, além de Gil Vicente, representado com quatro obras, e Almeida Garrett, com duas comédias, assim como Camões, Sá de Miranda e António Prestes que pertencem os três à dramaturgia do Renascimento, o repertório contém peças de autores franceses clássicos (Corneille, Molière e Marivaux) e um romântico (Mérimée), autores isabelinos (Shakespeare e Ben Jonson), os clássicos italianos Ruzante e Goldoni, representantes da dramaturgia dos séculos XIX e XX russos com Gogol e Tchekhov, o norueguês Ibsen, um autor da comédia antiga, Aristófanes; Lope de Rueda é o único exemplar da dramaturgia de língua espanhola; Kleist, autor do romantismo, é o mais antigo numa série importante de autores de língua alemã a que se seguem os contemporâneos: Brecht, Peter Weiss, Gunther Weisenborn, Paul Maar, Tankred Dorst, Karl Valentin e Odon von Horvath. Só na dramaturgia francesa se encontra um número tão

elevado de obras no que diz respeito à contemporaneidade: Richard Demarcy, Arthur Adamov, Kateb Yacine e Michel Vinaver, com Catherine Dasté, Suzanne Lebeau, Jean-Pierre Schlegel e Hélène Parmelin para o teatro infantil. O teatro americano dos anos 70 é representado por um único autor: Luíz Valdez e o Teatro Campesino. Quanto aos portugueses da actualidade, são oito num total de dezoito textos, entre os quais encontramos José Régio, Raúl Brandão, Francisco José Viegas e Ernesto Leal, que além de dramaturgos, são conhecidos prosadores. Os outros textos são adaptações de obras narrativas, para o público juvenil, feitas pelos encenadores Manuel Guerra, Mário Barradas e Oliveira Domingos, a partir de contos tradicionais e de uma banda desenhada. No domínio português, é preciso acrescentar um repertório das marionetas tradicionais dos “Bonecos de Santo Aleixo” e uma dramatização de um episódio da História nacional escrita para um grande espectáculo de comemoração por encomenda da Câmara Municipal que subsidia parcialmente a companhia.

4.2. Motivações para a selecção do repertório traduzido.

Além da motivação de natureza dramática enunciada nas suas grandes linhas e reflectida nas obras traduzidas ou originais portuguesas, é possível compreender com mais precisão a escolha dos textos traduzidos se os re-situarmos no seu contexto de recepção em que dominam e evoluem determinados códigos discursivos com os quais são compatíveis.

Constituindo dois terços do repertório, essas traduções distribuem-se no tempo de duas maneiras. Numa primeira fase, elas predominam: em 1975 e 1976 e até Janeiro de 1977, data da encenação de uma comédia do primeiro autor português, Almeida Garrett, apenas são representados textos traduzidos; no final de 1977, um texto português fecha a temporada depois da montagem de duas traduções. A presença dos textos de origem não portuguesa será, a partir dessa data, assim distribuída: em 1978, representam-se duas traduções (Peter Weiss e Brecht) e dois autores nacionais; em 1979, encenam-se apenas duas traduções: Weisenborn e Molière; em 1980, Camões é escolhido ao lado de três obras de autores estrangeiros (Paul Maar, Kleist e Aristófanes); em 1981, Garrett é escolhido de novo com dois textos estrangeiros também (Gogol e Goldoni); em 1982, três autores de língua alemã são traduzidos e encenados ao lado de duas obras portuguesas, das quais uma é uma versão escrita a partir de um original brasileiro. Em 1983, a dramaturgia nacional

domina com três textos em cinco, sendo os outros dois franceses (Mérimée e Vinaver); em 1984, apenas um é português contra quatro estrangeiros (três farsas francesas anónimas, Tchekhov e dois autores para a juventude); em 1985, três em seis textos são traduções (Ben Jonson, Corneille e Jean-Pierre Schlegel); nenhum autor português será escolhido em 1986, ano em que são encenados Molière e Lope de Rueda. Em 1987, duas das quatro encenações são feitas com base em textos traduzidos de Marivaux e Ibsen, e 1988 fecha o ciclo com Gil Vicente, com uma quarta obra escolhida desde 1978, e com um contemporâneo, francês, Adamov, cinco anos depois de Vinaver, onze depois de Kateb Yacine e treze depois do primeiro contemporâneo francês, Richard Demarcy que inaugurou o repertório do recém-criado Centro Cultural em Janeiro de 1975 com um texto original, imediatamente traduzido.

A confrontação desses dados com os princípios enunciados anteriormente mostra uma ausência inicial da dramaturgia portuguesa contemporânea e uma aplicação tardia das recomendações que pediam e pressupunham uma releitura das obras do passado, mas revela também uma inclusão a partir de 1977 dos autores clássicos portugueses.

Por um lado, é a própria produção nacional que se encontra efectivamente em crise; a edição teatral nacional do mesmo período, no que respeita aos autores dramáticos nacionais, muito reduzida, mostra que a história recente do país não foi seguida de um movimento imediato de produção e de difusão literárias. A estagnação da instituição literária não representa todavia um obstáculo ao trabalho teatral que procura na parte das obras já consagradas o alimento para a sua actividade, muitas vezes de modo indirecto num trabalho de releitura ou de actualização, ou que produz as suas próprias traduções.

Por outro lado, o período de criação do Centro corresponde a um momento político de grande intensidade, baseado numa renovação da consciência nacional e recorrendo largamente a uma participação colectiva no processo em curso. A motivação da selecção dos anos 1975 e 1976, que será modificada progressivamente a seguir, são os temas da História, os conflitos sociais e ideológicos, a luta contra toda a forma de alienação ou de cegueira, o exercício das novas liberdades, e também a necessidade de tratar esta realidade em termos discursivos, pela palavra assumida no palco, a fim de poder dominá-la, pelo menos simbolicamente. É assim que são seleccionados dois textos de Brecht e duas traduções do teatro americano de intervenção de Luiz Valdez sobre os temas da guerra colonial (nesse caso, a do Vietname no lugar daquela que ainda não tinha terminado em África) e a greve, direito novo com grande

significado nessa altura. A peça de inauguração do Centro é escrita por um autor francês, Richard Demarcy, a partir duma dramatização de um facto real, a crise político-militar em Portugal em Setembro de 1974.

Finalmente, as transformações do quadro político em que a companhia teatral e o seu projecto se situam, sendo subsidiados anualmente pelo governo central, obrigaram o repertório a corresponder a regras estritas relativamente estáveis, a partir de 1976, quanto à obrigação de incluir na programação autores nacionais; o regulamento estabelecido pela Secretaria de Estado da Cultura avalia os pedidos de financiamento de acordo com a aplicação de tais normas. Assim, a inclusão de “autores e (...) obras que fazem parte do património teatral da humanidade e a literatura dramática portuguesa, clássica e contemporânea” são o “primeiro factor objectivo” para a atribuição de financiamento.

Trata-se de uma verdadeira mudança capaz de determinar uma evolução do repertório para um reforço da dramaturgia nacional ou devemos, pelo contrário, ler este factor de constrangimento como o resultado da menor aceitabilidade das obras estrangeiras cujo carácter inovador ou até subversivo do sistema em vigor seria sublinhado pelas próprias estratégias de tradução? Não seria isto incompatível com a hipótese de uma eventual aceitabilidade das traduções, visível na naturalização dos textos? A questão do papel dessas traduções na literatura e na cultura receptoras está ligada às anteriores, dado que a abertura para a cultura estrangeira pode simultaneamente funcionar como factor de evolução para uns e de recuo para outros. Sabemos também que se trata aqui de toda uma dramaturgia para a qual o trabalho de releitura dos clássicos nacionais para o palco não é incompatível com a encenação de textos traduzidos porque são tratados segundo uma idêntica concepção do papel do teatro na sociedade.

Este breve estudo não pretende levar à determinação da importância da tradução teatral em geral na cultura portuguesa actual. Tratou-se apenas de assinalar um conjunto de fenómenos ligados à tradução a propósito de um género literário particular e tendo em conta dados precisos e concretos no tempo e no espaço. Por outro lado, esta análise não poderá limitar-se a este único nível de pesquisa, de natureza sobretudo sociocultural e histórica. A importante interacção entre a cultura receptora, portuguesa, e as outras, aquelas donde provêm as obras traduzidas, deverá ser definida ou especificada a partir da descrição e duma análise dos próprios textos, de modo a tornar visíveis as normas, preliminares ou operacionais (Toury 1980), que orientam o processo de tradução.

As opções que determinam tanto a selecção dos textos a traduzir como

as estratégias mais capazes de permitir a sua introdução na cultura receptora são, no caso deste *corpus*, frequentemente tornadas explícitas em metatextos que expõem os princípios seguidos (os textos dos programas de sala, por exemplo). Além do seu estudo, devem também ser tidos em conta todos os elementos através dos quais se produz uma imagem da obra traduzida, mais ou menos dada a conhecer enquanto obra estrangeira ou não (com os elementos de publicidade, por exemplo). As referências feitas pela crítica, outra fonte de paratextos, à tradução e a sua avaliação segundo critérios – que devem ser decifrados como pressupostos não-explícitos na maior parte dos casos –, assim como os dados que deverão ser reunidos do lado da recepção ou do público destinatário, representam um elemento de grande interesse neste caso, dado que o contexto histórico que originou essas traduções está ele próprio carregado de tensões e de conflitos, o que leva as normas a serem frequentemente contraditórias entre si.

Factor de inovação ou pelo contrário de conservação, a tradução pode ser uma das manifestações mais explícitas das orientações que definem uma cultura nas suas relações com o seu meio. Como interveio nos anos 70 e 80 em Portugal? Marcado por numerosas mudanças em vários níveis, terá este período permitido verdadeiramente uma evolução da literatura, favorecida pela inovação estrangeira ou, pelo contrário, esta última terá originado uma confirmação dos valores nacionais, ficando assim numa posição periférica? Apenas uma abordagem detalhada das estratégias adoptadas poderá levar à discussão destas hipóteses e dar resposta às perguntas deixadas aqui em aberto.

Bibliografia

- Bassnett, Susan, 1978. “Translating Spatial Poetry”, in Holmes et al. (eds), *Literature and Translation*. Leuven: Acco.
- Bassnett, Susan, (1980) 1992. *Translation Studies*. London: Routledge. 2nd ed.
- Bassnett, Susan, 1985. “Ways through the Labyrinth”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- Brisset, Annie, 1990. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Québec: Le Préambule.
- Coelho, Jacinto do Prado, 1977. *A Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Even-Zohar, Itamar, 1990. *Polysystem Studies. Poetics Today* 11:1. Special issue.
- Gontard, Denis, 1973. *La décentralisation théâtrale*. Paris: Sedes.
- Lambert, José, 1978. «Échanges littéraires et traduction. Discussion d’un projet», in Holmes et al. (eds), *Literature and Translation*. Leuven: Acco.

- Lambert, José, 1980. «Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction». *Revue canadienne de littérature comparée*, 7.
- Lambert, José, 1983. «L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires», in C. Angelet et al. (eds), *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*. Leuven: Leuven University Press.
- Lambert, José, 1990. «À la recherche des cartes mondiales des littératures», in J. Riesz et A. Ricard (eds), *Mélanges offerts à Albert Gérard. Semper Aliquid Novi. Littérature comparée et littératures d'Afrique*. Tübingen: Narr.
- Lefevère, André, 1989. «The Dynamics of the System: Convention and Innovation in Literary History», in Theo d'Haen, *Convention and Innovation in Literature*.
- Lopes, Oscar & Saraiva, António José, (1955) 1978. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora. 10ª ed.
- Pavis, Patrice, 1989. «Études théâtrales», in Marc Angenot et al. (eds), *Théorie littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Picchio, Luciana Stegagno, (1969). *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora.
- Rebello, Luís Francisco, (1968) 1989. *História do teatro português*. Lisboa: Europa-América.
- Saraiva, António José, (1949) 1965. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Europa-América. 8ª ed.
- Schultze, Brigitte, 1990. «In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of translating Literature (reading) and theatre (implied performance)», in *Actas do Primeiro Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: APLC.
- Toury, Gideon, 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Zurbach, Christine, 2002. *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Edições Colibri.

4. Tradução e repertório teatral: editar e representar teatro em Portugal

Este breve estudo descritivo, cuja temática surgiu no âmbito do projecto de investigação iniciado em 2003,⁴ debruça-se sobre o caso das 100 obras publicadas pela RTP-Verbo entre 1971 e 1972 (Quadro I *infra*) e pretende averiguar as potencialidades de uma pesquisa alargada e sistemática da actividade editorial em Portugal no domínio restrito da dramaturgia importada e traduzida em confronto com a actividade e a prática artística do teatro nos anos 1970', de modo a contribuir para uma melhor compreensão da função das editoras na cultura e na sociedade contemporâneas⁵.

Com uma assinalável presença na vida literária da época, a edição teatral no Portugal da década de 1970, com a sua componente genérica específica de autores e obras, deverá ser entendida à luz das condições gerais da actividade editorial no período da história cultural europeia que teve início no pós-guerra e de que o projecto editorial RTP-Verbo é um exemplo. No plano económico, e no quadro de um desenvolvimento crescente do mercado cultural, a edição livreira, enquanto principal factor de mediação entre os escritores e um público de leitores potenciais, passou a ser uma componente material e social cada vez mais decisiva para o funcionamento do sistema literário nacional e internacional. Nesse âmbito, o contributo das editoras beneficiou, entre outros, das novas condições de enquadramento da sua oferta graças à modernização das tecnologias usadas na produção das obras bem como à renovação dos métodos da sua promoção e comercialização que contava com o já imprescindível apoio da publicidade.⁶ A moderna prática dos editores recorre igualmente com frequência a determinadas estratégias de fidelização dos leitores, baseadas na adopção

⁴ Consultar o volume *Estudos de Tradução em Portugal. Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo I*, Teresa Seruya (org.), Lisboa, Universidade Católica Editora, 2005.

⁵ Citamos na bibliografia pelo seu valor pedagógico dois volumes das *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* dedicadas à problemática da edição.

⁶ Ver n.1; em particular a abordagem sociológica apresentada por Margarida Lima de Faria e Ana Margarida Campos, pp.13-29.

de preços baixos, acessíveis a todos, e na generalização das edições em formato de bolso ⁷. A prática mais relevante consiste na implementação do princípio da série ou da colecção que, como vimos no caso dos “Livros RTP”, representa também uma forma racionalizada de disponibilização e de venda do livro. A esses dados comuns ao conjunto do espaço europeu dever-se-á acrescentar, para o caso nacional, uma indispensável articulação com os condicionamentos de ordem política, jurídica, moral e educativa expressos pela censura até 1974 e que interferiram com a actividade editorial e artística.

Dando uma maior atenção ao coleccionismo teatral enquanto prática recorrente dos editores neste domínio, a pesquisa aqui esboçada propõe-se recolher e investigar a produção editorial portuguesa em matéria de dramaturgia, nacional e traduzida, de modo a averiguar as eventuais implicações do modelo antológico relativamente ao processo de importação, não apenas de textos oriundos de literaturas estrangeiras, mas também de práticas culturais inovadoras a eles associadas.

Tendo em atenção a incidência do nosso tema na função cultural da tradução na sociedade, a análise é feita com recurso ao conceito de repertório (*repertoire*) sobre o qual fundamentamos a nossa leitura dos fenómenos observáveis no caso português das décadas de 1960-70. Entende-se aqui o termo repertório de acordo com a definição dada por Even-Zohar (1997) que define o repertório como “the aggregate of options utilized by a group of people, and by the individual members of the group, for the organization of life” (1997:355). Nesse sentido, o teórico distingue dois tipos de repertórios: um, passivo, que corresponde à cultura enquanto modo de organização estrutural do mundo circundante, com vista à sua compreensão (seguindo nesse plano as posições de Lotman 1978), enquanto o outro, activo, é constituído pelo conjunto de processos disponíveis para tomar decisões e construir estratégias de acção. Entre outros processos para a construção do repertório, destacam-se por um lado, a produção (*invention*) e, por outro, a importação (*import*), um processo constante que, quando é bem sucedido e resulta numa integração, é designado por Even-Zohar pelo termo *transfer*. Ao nível do repertório passivo, este pode introduzir imagens e formas de compreender o mundo compatíveis ou

7 “L'événement éditorial de l'année 1953 est, sans conteste, le lancement du Livre de poche. La polémique fait rage, dans la presse et à la radio, entre partisans et adversaires de cette nouvelle collection. L'éditeur la présente comme un instrument de démocratisation de la lecture, grâce à son bas prix et à son réseau de distribution hors des librairies traditionnelles”, in Parinet p. 404, 2004.

toleradas pela cultura de recepção, enquanto que, ao nível do repertório activo, poderá ter consequências no modo de intervir, ou de agir, no mundo. Por seu lado, os agentes responsáveis pelo *transfer* podem introduzir novos bens e tendências enquanto pessoas, como é o caso dos editores e, em particular, dos tradutores. Segundo Even-Zohar, para avaliar se o *transfer* foi bem sucedido, dever-se-á ter em conta o *volume de actividade* que estimulou. Por exemplo, a tradução como actividade dominante na produção textual em determinado momento pode estimular também a importação de outras componentes culturais enquanto modelos de acções. Propomos adiante uma exemplificação de tal processo numa descrição do caso da colecção Estampa-Seara Nova junto de um certo público de leitores e/ ou de espectadores de teatro.

Assim, na investigação proposta, a incidência será maior na interpretação do papel da tradução na importação não apenas de textos, mas também de práticas a eles associadas de acordo com a especificidade dos agentes envolvidos – editores, tradutores e agentes da vida teatral - e no estatuto do que é importado (*moved*) e aceite (*transferred*) na cultura de recepção. Seguindo Even-Zohar, também consideramos que a análise do papel dos agentes-tradutores deve constituir uma vertente central de qualquer investigação nesse campo (Even-Zohar 1998; ver também Lambert 1997 e Pym 1998).

I

Os primeiros dados recolhidos indicam que a escassa presença do género dramático no *corpus* RTP-Verbo corresponde a uma concepção tradicional da edição de teatro e, no conjunto da oferta do momento, exprime uma posição isolada que parece estar em contradição com uma tendência oposta, bem patente no dinamismo do panorama editorial português no mesmo período como veremos a seguir. Cremos, de facto, que uma pesquisa mais alargada e exaustiva não deixará de confirmar que o período editorial em estudo reflecte um interesse pela publicação de obras teatrais que deverá ser tido em conta, apresentando diversas colecções de bolso especialmente dedicadas a séries de obras ou autores clássicos ou contemporâneos, nacionais ou estrangeiros, com uma oferta quantitativamente variável se bem que bastante estável em termos de duração temporal.

Constata-se, por um lado, a continuação do tradicional interesse dos editores pela promoção de um repertório teatral clássico emblemático, com fortes conotações escolares ou pedagógicas, ou de autores consagrados da actualidade.

Tal orientação é visível na opção seguida, por exemplo, pela Europa-América cuja colecção de Livros de Bolso apenas inclui dramaturgos como Molière, Beaumarchais, Shakespeare e também Sartre cuja popularidade mundial no pós-guerra é conhecida, ou pela editora Lello com as séries ou colecção da *Biblioteca de Shakespeare* ou das *Obras de Molière*, “um dos mais extraordinários espíritos franceses do século XVII”⁸ para as quais retoma e reedita (após revisão)⁹ traduções canónicas feitas por tradutores consagrados.

O mesmo princípio parece ter orientado o caso do subconjunto discriminado no Quadro I, que inclui um total de 10 obras do género dramático disponibilizadas em 7 volumes na colecção dos 100 títulos dos Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo (1971-1972).

Quadro I: Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo (1971-1972)

Data	Nº	Autor	Título	Tradutor
1971	4	Sófocles	<i>Antígona</i>	António Manuel Couto Viana
			<i>Rei Édipo</i>	António Manuel Couto Viana
			<i>Ajax</i>	António Manuel Couto Viana
1971	28	Molière	<i>O Avaro</i>	Versão portuguesa de António Manuel Couto Viana
	28	Molière	<i>O Senhor de Pourceaugnac</i>	António Manuel Couto Viana
1972	56	Calderón de la Barca	<i>A Vida é sonho</i>	Maria Manuela Couto Viana e António Manuel Couto Viana
	56	Calderón de la Barca	<i>O Alcaide de Zalamea</i>	Maria Manuela Couto Viana e António Manuel Couto Viana
1972	60	Gil Vicente	<i>Três Autos e uma Farsa</i>	
1972	74	G. Bernard Shaw	<i>Pigmalião: romance em 5 actos</i>	F. de Mello Moser
1972	81	Lope de Vega	<i>Fuenteovejuna</i>	António Lopes Ribeiro

8 Retirado da contracapa da colecção *Obras de Molière*, Lello & Irmão – Editores.

9 No caso de Molière, o editor apresenta uma “Tradução revista por Guedes de Oliveira” e, para Shakespeare, refere: “Edição especial, em grande formato, de traduções feitas sobre o original existente no Paço Ducal de Vila Viçosa, pelo rei D. Luís de Portugal”.

	81	Lope de Vega	<i>A Luva de Dona Branca</i>	António Lopes Ribeiro
1972	87	Shakespeare	<i>Hamlet</i>	Ricardo Alberty



Se o quadro revela uma fraca representação do género dramático, tal opção é aparentemente compensada pelo valor simbólico da selecção. De facto, do mesmo modo que os restantes títulos do catálogo, enquanto confirmação do cânone vigente, os autores e as obras pertencem a uma cultura teatral básica e/ou escolar do leitor visado. Reconhecimento e consagração da formação cultural de um leitor não especializado, a colecção promove o que Bourdieu denomina “distinction”. Mas, curiosamente, trata-se de um cânone com conotações transfronteiriças e europeias. Sendo directamente herdado de idêntica colecção-modelo editada em Espanha,¹⁰ é copiado para a colecção portuguesa na qual mantém a sua coerência temática e ideológica apesar de contar com duas variações que parecem, aliás, reforçar tal homogeneidade: na sua versão RTP-Verbo, a colecção introduz o “nacional” Gil Vicente com uma amostra dos dois géneros pelos quais é geralmente apresentado e mantém os títulos – também “nacionais” - de Calderón de la Barca e Lope de Vega que transitam para a edição portuguesa, enquanto que a inclusão de Molière, outra inovação, apenas confirma a tradicional dependência cultural portuguesa relativamente à prestigiada cultura teatral de origem francesa. É também um provável consenso em torno de uma ideia de tradição instituída como modelo cultural universal e “eterno” que nos permite entender a inclusão dos restantes dramaturgos: Shakespeare, com o seu herói Hamlet, popularizado no teatro contemporâneo pelo contributo de actores de relevo em versões cinematográficas¹¹; Sófocles¹², cuja obra *Antígona* também beneficiou de modernas revisões e leituras; de G. Bernard Shaw cujo *Pygmalião* poderá ser interpretado como um caso de best-seller - moderno e já clássico pela fama alcançada -. Além da consistência que representa a fidelidade à série espanhola, no projecto português nota-se a recorrência da participa-

10 Cf. Dionísio Martínez Soler, “A Colecção “Livros RTP”: importação e apropriação de um projecto cultural”, in Seruya 2005.

11 Acrescentamos uma nota acerca das características da tradução de Ricardo Alberty retirada do estudo realizado por Alexandra Assis Rosa (in Seruya 2005): a tradução do monólogo de Hamlet publicada na colecção RTP “é uma das versões portuguesas que aparentemente mais despertam a aceitação de um público português contemporâneo” (p.136-137).

12 Sobre o processo de tradução de Sófocles, ver nomeadamente o artigo citado na n.7 que propõe a hipótese de tradução indirecta a partir do texto da colecção espanhola “Livros RTV” (p.62).

ção do tradutor António Manuel Couto Viana, provavelmente justificada pela visibilidade deste responsável por alguma actividade teatral dentro do sistema político e cultural na época do Estado Novo¹³. Tais aspectos confirmam o interesse da editora portuguesa e da televisão estatal pela promoção de um projecto cultural construído com o contributo de valores literários sem riscos, nem ideológicos, nem estéticos. Privilegiando e promovendo a divulgação de autores consagrados pela leitura escolar, antigos ou clássicos, o conjunto possui uma forte conotação literária – assemelhando-se ao grupo das obras do género narrativo na mesma colecção -, sendo assim mais notoriamente destinado à leitura. Com esta selecção, a oferta teatral da colecção confirma e consagra um evidente conservadorismo da iniciativa RTP no seu conjunto, tendo em vista um mercado potencial na família e na instituição escolar, e eventualmente universitária. Mesmo que pretendesse competir para entrar nesse espaço, que lugar poderia ocupar tal modelo literário na vida teatral da época? Com Molière, Gil Vicente e os dois dramaturgos do Século de Ouro espanhol, a oferta apenas seria susceptível de enriquecer um repertório conotado com o género da comédia e da crítica de costumes, particularmente oportuno para usos escolares e estudantis, ou de animação cultural e de recreio. Consensual para um público relativamente alargado, a colecção oferece sobretudo uma imagem da estabilidade e da permanência de um cânone relativamente inócuo, que “ainda vende” por ter sabido integrar as novas formas de promoção das obras e de um certo tipo de leitura.

Mas tal opção está longe de representar a verdadeira situação da edição teatral nos catálogos dos editores. Uma mera verificação empírica permite constatar que, nesse mesmo período, quer se trate de originais portuguesas, quer de traduções de autores estrangeiros, a oferta livreira é bastante consistente. Citemos, entre outros, o caso da Prelo Editora com mais de três dezenas de volumes no seu “Repertório para um teatro actual” publicados no curto espaço que medeia entre os anos 1960 e o fim dos anos 1970. Caracterizada por uma forte representação de autores nacionais como Carlos Wallenstein, Carlos Selvagem, Jaime Salazar Sampaio, Luiz Francisco Rebello e Norberto Ávila, também inclui alguns contemporâneos estrangeiros como Witkiewitcz e Sastre em traduções assinadas por personalidades ligadas à vida teatral como Luiz Francisco Rebello, Egito Gonçalves, Maria

13 Este dramaturgo e tradutor teatral foi director da “Companhia nacional do Teatro” (1961-1967) e da companhia de teatro infantil “Teatro do Gerifalto” a partir de 1956 (in Rebello 1967).

do Céu Guerra, entre outros. Nota-se a valorização da produção nacional confirmada pela inclusão de um *Dicionário do Teatro Português*, dirigido por Luís Francisco Rebello, que traduz também uma preocupação erudita que pode ampliar o conhecimento e a cultura teatral dos potenciais destinatários da colecção.

Pelo contrário, a editora Presença, com a “Colecção Presença”, oferece um número elevado de obras de autores estrangeiros representativos do teatro do pós-guerra com destaque para o teatro de Sartre¹⁴ representado com 5 títulos (4, 10, 20, 29, 31), Arthur Miller (5, 9), Jean Anouilh (8, 26, 32), Kafka/Gide/Barrault (13), Tchekov (14, 30, 33), Strindberg (16, 36), Alfonso Sastre (18), Ionesco (19), Augusto Sobral (22), Simonov (23), Ibsen (25), Mário Braga (27), Tennessee Williams (28), etc. Brecht também aparece no volume 31 com uma peça em um acto que dá lugar a uma apresentação bastante desenvolvida do dramaturgo como “uma das figuras exemplares do teatro de todos os tempos” e, apesar da sua obra não ser autorizada nos teatros na altura, como indiscutível renovador da “arte de representar”(ibid., id.)... A escolha de obras produzidas por autores modernos ou contemporâneos é também dominante na editora Plátano com a colecção “Teatro vivo” ou na Ática e a sua “Colecção de Teatro” ou em revistas importantes para o debate em torno da vida intelectual e cultural da época como a revista *Vértice*, que publica uma colecção de “Textos”, e o *Jornal do Fundão*, que promove a “Colecção Cena Actual”. Em termos institucionais, a Sociedade Portuguesa de Autores iniciou em 1969 a publicação do seu “Repertório da SPA” que favorece a divulgação dos textos produzidos no âmbito da dramaturgia portuguesa do século XX.

Um outro caso em que a proporção de obras traduzidas, todas associadas ao teatro de autores consagrados, sobretudo clássicos e modernos, é elevada é o da colecção publicada pela livraria Civilização. Mas uma das particularidades desta série consiste numa tendência que virá a ser generalizada no que respeita à tradução teatral, agora mais frequentemente entregue pelas editoras a determinados agentes culturais com intervenção mais ou menos directa na vida teatral, como podemos observar no Quadro II:

14 Sartre, filósofo e dramaturgo, é apresentado como uma “das figuras mais conhecidas e populares entre nós” de acordo com o prefácio a cargo da tradutora Virgínia Mendes no volume 31 *Teatro contemporâneo I* (1965:10).

Quadro II: colecção Teatro - Livraria Civilização (1963-1969?)¹⁵

Data	Nº	Autor	Título	Tradutor	Revisor/ Metatextos
1963	1	Oscar Wilde	<i>O Leque de Lady Windermere e Uma Mulher sem importância</i>	Maria Isabel Morna Braga	Mário Braga
1963	2	Oscar Wilde	<i>Um Marido ideal e A Importância de ser amável</i>	Maria Isabel Morna Braga	Mário Braga
1964	s/n	Sheridan	<i>Escola de Má-Língua e Os Rivais</i>	Maria Fernanda de Brito	“Do Autor e da Obra” por MFB
1964	s/n	Goldoni	<i>A Estalajadeira, Os Apaixonados e O Leque</i>	Maria Fernanda Cidrais	“O Autor a quem ler” por Goldoni; nota biobibl. (contra-capas)
1965	s/n	Beaumarchais	<i>O Barbeiro de Sevilha e As Bodas de Fígaro</i>	Mário Braga	nota biobibl. (contra-capas)
1966		Racine	<i>Os Demandistas, Andrómaca e Berenice</i>	Mário Braga	Prefácios por Racine; nota biobibl. (contra-capas)
s/d		Molière*	<i>O Tartufo, O Médico à Força</i>	Mário Braga	Serafim Ferreira Breve nota sobre Molière por Orlando Neves
1967		Tirso de Molina	<i>O Sedutor de Sevilha e o Convidado de Pedra, O Amor Médico e O Tímido no Palácio</i>	Orlando Neves	“Epílogo” por Tirso de Molina
1967		Lope de Vega	<i>Peribañez e O Comendador de Ocaña; O Cachorro do Hortelão; Fuenteovejuna</i>		nota biobibl. (contra-capas)
1968		Gogol	<i>Casamento, Os Jogadores, O Inspector-geral</i>	Orlando Neves	Breve nota sobre Nicolau Vasilievitch Gogol
1968		Labiche	<i>Um Chapéu de palha de Itália, A Viagem do senhor Périchon</i>	Eduardo Jacques	

15 A publicação de obras de teatro pela Livraria Civilização-Editora teve início em 1964 com o título “Colecção Civilização - Nova Série”. Após um ano, a partir do 4º volume, surge a designação “Colecção Civilização – Teatro”. Tal modificação significa a adopção de uma estratégia definida no sentido da publicação de obras pertencentes a um único género e capazes de interessar um determinado público de leitores.

1969		Eurípides	<i>Ifigénia em Aulis, As Bacantes, Electra</i>	Natália Correia	Vida e Obra de Eurípides, Notícia sobre as peças 1 e 2 e Notas finais
1969		Musset	<i>Teatro de Musset (Noite de Veneza ou as Bodas de Lauretta, Andrea del Sarto, Os caprichos de Mariana, Fantasio, Com o Amor não se Brinca, Uma Porta ou Está Aberta ou Está Fechada, Não se pode pensar em Tudo</i>	Eduardo Jacques	
1969		Marivaux	<i>A Surpresa do Amor; A segunda Surpresa do Amor; O Jogo do Amor e do Acaso</i>	Orlando Neves	Breve nota sobre o autor e as suas peças**

* O volume consagrado a Molière foi objecto de reedição pelo Círculo de Leitores na colecção “Pequeno Tesouro”. Uma edição anterior distribuía entre dois volumes as obras *O Avaro*, *As Sabichonas*, *O Doente Imaginário* e *O Misanthropo*.

** De acordo com a planificação da colecção, a contra-capa desse último volume informa o leitor acerca dos títulos previstos: Calderón de la Barca, *A Vida é sonbo*, *O Alcaide de Zalamea* e *O Mágico prodigioso*; Shakespeare, *As Alegres Comadres de Windsor* e *O Mercador de Veneza*; Turguenev, *Uma Senhora de Província*, *Um Fidalgo Pobre* e *Almoço em Casa do Marechal*; em preparação: Tchekov, Ibsen, Strindberg, Kleist, Corneille, etc.

Em primeiro lugar, importa realçar que, no conjunto dos autores seleccionados entre 1964 e 1969 pela editora, já publicados ou apenas anunciados, não aparece nenhum autor português, sendo o conjunto dos autores estrangeiros traduzidos significativos das relações interliterárias e interlinguísticas dominantes na época. Numa ordem decrescente de importância, encontramos seis dramaturgos de língua francesa do séc. XVII a XIX, três autores espanhóis da época clássica, três ingleses cobrindo o período entre o séc. XVII e o século XX, três russos do século XIX-XX, um único autor da antiguidade clássica e ainda um italiano do século XVIII.

Um segundo traço relevante consiste na selecção antológica praticada. Opondo-se a uma qualquer pretensão de exaustividade, a colecção oferece de dois a três títulos por volume e por autor. Sem enunciar em termos explícitos quais foram os critérios que levaram à escolha dos títulos publicados, o discurso que sustenta a produção metatextual que os acompanha destaca com regularidade a posição canónica dos autores e a representatividade das peças seleccionadas quanto às características dramáticas da sua escrita. Quanto à tradução, realçamos o seu carácter inédito, o que permite notar uma

vontade de actualização relativamente a autores já conhecidos por traduções do passado ou, ainda, de aproximação de uma enunciação mais próxima das normas de aceitabilidade dos textos na cultura de chegada, em particular pela modernização do léxico e da sintaxe que aproximam as traduções da escrita dramática praticada nas obras originais portuguesas.¹⁶

Em terceiro lugar, importa reter que os volumes também traduzem uma preocupação de natureza pedagógica, ou pelo menos cultural, na medida em que as traduções surgem na maior parte dos casos com um enquadramento metatextual ou notas biobibliográficas sobre os autores e sobre as obras, geralmente a cargo dos tradutores.

Finalmente, deve ser assinalada a preocupação quanto à valorização do trabalho de tradução por parte do editor: a indicação dos títulos na língua original é sistemática bem como a referência ao tradutor e eventual revisor do texto final, sublinhando-se deste modo uma vontade de inovar em termos de práticas editoriais com a colecção. As traduções ou respectivas revisões são, na sua maioria, confiadas a especialistas, alguns dos quais dramaturgos. Com efeito, o tradutor e revisor Mário Braga, que assegura um número elevado de traduções elaboradas a partir das línguas inglesa e francesa, foi um contista marcado pela corrente neo-realista da qual virá a distanciar-se na década de 1960, e também escreveu para o teatro.¹⁷ Foi o caso também do poeta Orlando Neves.

Perante os elementos recolhidos de um *corpus* seleccionado como amostra provisória, propomos avançar com uma hipótese de trabalho: entre a importação de textos traduzidos pela primeira vez ou a retradução de outros por agentes especializados, a publicação de uma colecção de textos de teatro traduzidos visa (ou tende para) introduzir a inovação na vida cultural portuguesa pela importação de um *corpus* de textos que podem vir a constituir um verdadeiro repertório (no sentido do termo exposto por Even-Zohar). Avançando na nossa pesquisa, e à luz de vários *corpora* do mesmo período, será possível verificar a justeza dessa primeira hipótese de modo a progredirmos seguidamente numa análise das relações entre a edição teatral e a actividade teatral.

Nessa perspectiva, e a fim de ilustrar tal percurso, terminaremos esta primeira abordagem do nosso estudo com uma descrição do caso, para nós exem-

16 Apenas uma análise detalhada das traduções permitirá confirmar tal percepção ainda provisória.

17 *O Pedido* (1949), *A Ponte sobre a vida* (1965), *Café Amargo* (1966), in Prado Coelho, Jacinto (dir.), *Dicionário de Literatura portuguesa, brasileira, galega, africana. Estilística Literária*, actualização 1º volume, 2002.

plar nesse contexto, da constituição de uma colecção associada à produção dos espectáculos derivados dos textos importados e traduzidos.

Quadro III: Editorial Estampa – Seara Nova

Data	Nº	Autor	Título	Tradutor	Encenação
[1973] 1990	1	Molière	<i>O Misanthropo</i>	Luís Miguel Cintra (LMC)	Cornucópia (1973)
1973	2	José Daniel Rodrigues da Costa	<i>6 Entremezes de cordel</i>	recolha e fixação do texto de LMC e JSM	Bonecreiros (1972) com o título <i>A Grande Cegada dos Touros, Mulheres e Fado</i>
1973	3	Goldoni	<i>A Estalajadeira</i>	Jorge Silva Melo (JSM)	Teatro Nacional (1901); Teatro Experimental do Porto (1966)
1973	4	Marivaux	<i>A Ilba dos escravos.</i>	LMC	Cornucópia (1973)
1973	5	Beckett	<i>Dias Felizes</i>	Jaime Salazar Sampaio	Casa da Comédia (1968)
1973	6	Ruzante	<i>A Mosqueta</i>	José Oliveira Barata	Bonecreiros (1973)
1973	7	Calderón de la Barca	<i>A Vida é sonbo</i>	Manuel Gusmão	Cornucópia (2003)
1973	8	Wedekind	<i>O Despertar da Primavera</i>	Maria Adélia Silva Melo	
1973	9	Lorca	<i>Dona Rosinha a solteira</i>	Ruy Belo	
1974	10	Pirandello	<i>Esta Noite improvisa-se</i>	LMC e J.A.Osório Mateus	
1978	11	Tchekov	<i>O Tio Vânia</i>	JSM	TEP (1960) com trad. de Armando Bacelar
1970	12	Strindberg	<i>O Sonbo</i>	João da Fonseca Amaral	Luzia Maria Martins(1970); Cornucópia (1998)
1978	13*	Rafael Alberti	<i>Noite de Guerra no museu do Prado</i>	Mário Barradas	Bonecreiros (1974)

* Nesse último volume anuncia-se a publicação (não efectivada) do nº 14: Georges Feydeau, *A Dama do Maxim's*.

A colecção “Teatro” da Editorial Estampa-Seara Nova, foi dirigida por agentes culturais recém-chegados à profissão teatral à qual associam a actividade editorial na qualidade de directores de colecção. São eles os fundadores da companhia de teatro da Cornucópia na qual asseguram as funções de actores e encenadores - Luís Miguel Cintra (LMC) e Jorge Silva Melo (JSM) –. Acrescenta-se, no caso de Osório Mateus (JAOM), o trabalho de dramaturgista no sentido nascido da corrente brechtiana do teatro europeu, recentemente aplicado na prática teatral de determinadas companhias, mais atentas ao trabalho de interpretação do texto aplicado na encenação, como é o caso da jovem companhia da Cornucópia cujos fundadores possuem uma importante formação académica e cultural¹⁸.

Iniciada em 1973, data coincidente com a da criação da companhia da Cornucópia, a colecção publicou entre 1973 e 1974 um número importante de textos cuja apresentação teatral preexistiu ou coincidiu com a sua edição. A confirmá-lo, a estratégia seguida, e patente na composição dos volumes que adopta o modelo da publicação de textos com prefácio e notas, testemunha uma orientação predominantemente teatral pelo número e a tipologia das informações oferecidas ao leitor (ver exemplo do *Misanthropo* referido *infra*). No ano de 1978 ainda surgem dois títulos, mas a intensificação da actividade teatral profissional dos tradutores terá levado à interrupção definitiva da edição da colecção¹⁹.

Mais uma vez somos confrontados com uma colecção composta maioritariamente por obras traduzidas de 13 autores estrangeiros - 3 espanhóis, 2 franceses, 3 italianos, 1 alemão, 1 sueco, 1 russo, 1 irlandês -, clássicos e contemporâneos. Apenas um pertence à dramaturgia portuguesa, mais precisamente do teatro de cordel do século XVIII. Qual é o papel da tradução neste caso? Uma análise rápida da natureza desta produção e da sua evolução, da tipologia dos tradutores envolvidos e do contexto desta proposta editorial poderá fornecer elementos de resposta.

O Quadro III mostra a grande particularidade da colecção: todas as traduções são motivadas por um projecto de espectáculo, sendo novas ou inéditas. Assim, será preciso, em termos de metodologia inicial, recorrer aqui à conhe-

18 Ver no programa da peça *O Misanthropo* referido a seguir as páginas reservadas à apresentação dos actores envolvidos no espectáculo.

19 O Teatro da Cornucópia passou a publicar sistematicamente numa difusão restrita o texto de cada peça posta em cena salvo raras excepções em que o recurso à edição comercial assegurou tal tarefa. Observamos igualmente que Jorge Silva Melo promove e apoia desde a criação da companhia dos Artistas Unidos a edição de textos contemporâneos originais ou traduzidos com a colaboração da editora Cotovia. A mesma companhia edita desde 2003 a colecção Livrinhos de Teatro.

cida distinção entre as duas aplicações do termo tradução: a tradução enquanto processo e a tradução enquanto resultado desse processo. De facto, a norma inicial de selecção dos textos não revela unicamente uma coerência antológica sob o signo da recepção da dramaturgia dos autores consagrados, acompanhada de uma eventual revisão da herança europeia literária e teatral. De acordo com os paratextos de cada volume, o leitor tem acesso a informações e referências sobre os textos que associam a sua actualidade e permanência no cânone literário com uma reflexão sobre a sua realização cénica. Nesse período, o teatro português encontrava no teatro estrangeiro uma fonte cada vez mais importante para a sua transformação e emancipação. De facto, o discurso do prefácio do *Misanthropo* de Molière que inicia a colecção é disso exemplar. Por um lado, destaca a temática subjacente à obra hoje: como ler a peça tendo em conta a sequência das leituras que dela foram feitas desde a primeira apreciação por Donneau de Visée em 1667 até Pierre Dux e Marcel Bluwal nos anos 1960? E, por outro, já que é de teatro e de prática do teatro para um público de espectadores que aqui se trata, põe em destaque as implicações de tal orientação na escolha das normas para a tradução, em particular relativamente ao género no qual a peça se inscreve, ou seja, uma comédia cuja comicidade, desde Molière, permanece problemática. A resposta é dada pelo autor do prefácio, aqui igualmente tradutor, mas sobretudo jovem encenador da obra para a companhia de teatro da Cornucópia, Luís Miguel Cintra, que desenvolve assim a problemática central da leitura de tal texto enquanto peça e das respectivas consequências sobre a tradução enquanto resultado: “*O Misanthropo* parece-nos, como no prefácio desenvolvidamente se expõe, uma peça que continuamente põe o problema das regras por que se rege, de uma convenção dramática que insiste em ser óbvia. Esta tradução que apresentamos, não sendo em verso, tenta, mais que reencontrar exactas correspondências para as regras da escrita do original, lembrá-las tornando-as evidentes. (...) Pretendeu-se simplesmente fazer sentir a sua presença no texto original, importante para a compreensão do que a peça é” (1973:31).²⁰ Como é sabido, a peça foi posta em cena em 1973, data da edição da tradução. No programa do espectáculo apresentavam-se os dez títulos da Colecção Teatro da Editorial Estampa²¹ juntamente com as condições de assinaturas para os eventuais interessados. Na página ao lado figuravam os anúncios de espectáculos

20 Sublinhados nossos.

21 No mesmo programa surge uma referência à revista *Seara Nova*.

em cena propostos pelas companhias “Os Bonecreiros”²², “Comuna” e “Grupo 4”. Firmava-se desse modo a aproximação entre a edição em livro e a difusão pela representação teatral com partilha de uma idêntica estratégia de criação de repertório. O mesmo documento também reproduz os estatutos da companhia e o respectivo Plano de Actividades anunciando que “Na presente temporada conta estrear três espectáculos: *O Misanthropo* de Molière, *A Estalajadeira* de Goldoni, *A Ilha dos Escravos* de Marivaux”, ou seja, textos que também constam da colecção. Os restantes volumes da colecção reproduzem o mesmo modelo: recurso ao prefácio erudito, mas centrado na problemática do teatro representado, e às notas quando necessário; indicação das fontes para o texto original e dos problemas levantados por textos por vezes datados, e sobretudo das opções do tradutor como, por exemplo, no caso da *Estalajadeira* de Goldoni em que a tradução nasce da manipulação de uma anterior publicada “num folheto de cordel datado de 1765” (p.26). É no volume *Mosqueta* que surge uma nota à tradução reveladora da dupla função da colecção: “servir ao estudioso do teatro enquanto *literatura* (...) e transmitir o ritmo dramático de um texto que, invenção de um extraordinário actor, não podia deixar de rejeitar toda a retórica avessa ao *espectáculo* enquanto construído com a *palavra-intenção*” (p.31). “Fazer da palavra espectáculo”, como escreve Manuel Gusmão acerca da escrita de Calderón (p.21), é não apenas a orientação seguida ao longo da colecção como uma componente intrínseca do projecto teatral que a ela subjaz, tornando efectiva, com a importação dos textos, a sua aceitação ou transferência no sistema teatral e cultural português. Sintomaticamente, alguns títulos foram, aliás, objecto de reedições pela Editorial Estampa após 1978.

II

Baseada numa percepção empírica e sistémica do fenómeno tradutório, esta primeira abordagem da problemática da tradução e da edição teatral aqui apresentada procura deixar pistas de trabalho para uma futura investigação. Admitindo que, de acordo com o quadro sócio-cultural onde se produz, a tradução possa assumir uma função decisiva para determinadas sociedades e culturas, a investi-

22 O texto refere dois espectáculos dessa companhia cujos textos correspondem aos números 2 e 6 da Colecção como podemos verificar no Quadro III. O nome de Mário Barradas será de novo associado à série com a tradução da peça de Rafael Alberti publicada em 1978, sendo esse o último título da colecção.

gação visa também testar a pertinência do tema em termos históricos e culturais. Com efeito, tratando-se da edição de um tipo de textos susceptíveis de interessar à prática artística do teatro e de contribuir para o seu desenvolvimento, as relações e interacções entre a vida literária e a vida teatral deviam necessariamente ser consideradas. Por conseguinte, optámos pela selecção de algumas questões iniciais que se prendem com as estratégias editoriais na constituição de colecções de teatro, com vista a esclarecer nomeadamente se tais orientações correspondiam a um tipo de procura que diferenciase dois tipos de público leitor.

Nesse âmbito, tentámos entender qual terá sido o papel da tradução na importação de textos para o sistema cultural de recepção, em particular se funcionou como factor de inovação cultural, tendo em conta vários vectores: a selecção dos textos para o catálogo apresentado pelos editores, os agentes envolvidos na elaboração das traduções e as normas adoptadas para o próprio processo de tradução. Verificámos assim uma forma de interferência recorrente, patente na tipologia dos tradutores cujo perfil mais frequente é o do tradutor informado, ou seja, “ligado à prática do teatro”, reflectindo uma acção conjunta e concertada entre agentes especializados. Por um lado, são os próprios editores que procuram enriquecer e valorizar o seu catálogo, inovando com a selecção e tradução de autores teatrais estrangeiros, e que recorrem a tradutores ligados à actualidade teatral que, por outro lado, se associam com regularidade ao trabalho prático de tradução. As obras seleccionadas, além de serem importadas para o sistema literário português, passam a constituir uma componente importante do sistema teatral como o revela a composição da maioria dos repertórios das companhias profissionais de teatro nessa época²³. Outros elementos poderão (e deverão certamente) ser acrescentados, em particular, o modo de intervenção da crítica (literária e/ou teatral) em algumas revistas mais atentas à renovação da componente textual da vida teatral do momento²⁴, como também, no plano político, o grau de incidência da censura cuja aplicação à prática do teatro até 1974 não correspondeu sempre às normas seguidas para a edição dos próprios textos. Citemos o caso exemplar e sobejamente conhecido do teatro de Bertolt Brecht, editado em colecção pela Portugália mas não autorizado para a representação.

23 Entre outras fontes, é possível consultar as monografias sobre as principais companhias portuguesas da segunda metade do século XX bem como a historiografia disponível relativa ao teatro português da mesma época (Rebello, Barata, Picchio, Ivo Cruz, entre outros) que reflectem a presença de uma forte componente da dramaturgia do repertório universal, clássico e contemporânea, nos capítulos dedicados aos espectáculos encenados nas companhias.

24 Por exemplo, a revista *Cinefílo*.

De acordo com os dados recolhidos, foi possível constatar que, se por um lado, existe um verdadeiro interesse pela edição teatral com uma oferta sistemática de originais e de traduções no mercado livreiro por iniciativa de diversas editoras, por outro, observámos um processo paralelo que, apoiado numa renovação da arte teatral pela promoção do trabalho dramaturgico sobre o texto na encenação, fomenta um envolvimento crescente de determinados criadores na edição de textos associados à vida teatral. É o caso para a colecção da Editorial Estampa-Seara Nova que contou, como vimos aqui (Quadro III *supra*), com o contributo empenhado dos artistas fundadores do Teatro da Cornucópia. Será ainda necessário aprofundar a nossa análise da rede complexa das relações internas da cultura de recepção, bem como a natureza da actividade de transferência, saber se constitui um processo permanente ou pontual e deliberado, clarificar as relações entre detentores do poder e “donos” do mercado, de modo a entender qual o papel dos agentes que fazem o *repertoire* quando são agentes do *transfer* ao mesmo tempo.

Ao sublinhar a importância da intervenção dos tradutores, confirmámos que a sua actividade pode produzir mais do que textos (como no caso nomeadamente das obras traduzidas e publicadas pela editora Estampa - Seara Nova), e igualmente em que medida a proposta teórica e metodológica de Even-Zohar permite entender de que modo a edição teatral em tradução pode surgir como tributária da actividade dos profissionais de teatro ou de agentes ligados à vida teatral.

Finalmente, interessa-nos também questionar, numa perspectiva cultural solidamente fundamentada, o modelo binário seguido de maneira dominante na abordagem comparativa e tradicional da tradução teatral. Remetida para a oposição entre tradução para o livro e tradução para o palco, a particularidade ou “especificidade” da tradução teatral encontrar-se-ia antes na sua capacidade de importar bens não-existentes na cultura de recepção que, além de textos, representam determinados modelos culturais e acções a eles associados. O contacto com a vida teatral francesa ou europeia por parte dos agentes envolvidos na tradução, apesar de existirem resistências a esse fenómeno como a censura, introduziu na década de 1970 a modernização de que o teatro português carecia. Ao admitir a inovação num domínio, o da tradução de peças, admitia-se igualmente um modelo de práticas culturais inovadoras. Retomando Even-Zohar e a distinção por ele estabelecida entre “translating a text, and making the model of that text operative within the home system” (1997:366), podemos considerar que a transferência teve lugar de facto, tornando-se parte integrante do repertório de recepção: “When those who import texts from one culture

to another, for instance via translation, may be performing a successful act of transfer if they may have managed to make the semiotic *models* of these texts integral parts of the home repertoire” (1997:359). A rejeição ou a substituição de um repertório antigo por traduções representou um factor de mudança tanto na concepção da dramaturgia e da encenação como da função política e social do teatro que os anos seguintes a 1974 confirmarão sem equívoco.

Se bem que tenha sido realizada com um *corpus* deliberadamente restrito de textos publicados em apenas três colecções aqui analisadas, os primeiros resultados da investigação apontam para orientações e tendências estruturantes no que diz respeito à edição teatral na década de 70'. Entre uma escassez aparente, severamente avaliada pelo meio artístico,²⁵ e tentativas coerentes de divulgação sistemática de textos de autores portugueses e estrangeiros, a edição teatral, além de visar enriquecer o património literário português e estimular uma renovação da escrita dramática, foi igualmente uma das manifestações da busca – e da importação conseguida – de novas práticas culturais capazes de romper com a tradição.

Bibliografia citada

- Actes de la recherche en sciences sociales*, “Édition, éditeurs (1)”, n° 126-127, mars 1999
Actes de la recherche en sciences sociales, “Édition, éditeurs (2)”, n° 130, décembre 1999
Actes de la recherche en sciences sociales, “La Traduction: les échanges littéraires internationaux”, n° 144, septembre 2002
 Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999
 Even-Zohar, Itamar, “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”, *Target*, 9:2, 1997, pp.355-363
 Even-Zohar, Itamar, “Some Replies to Lambert and Pym”, *Target*, 10:2, 1998, pp.363-369
 Lambert, José, “Communication Societies”: Comments on Even-Zohar’s “Making of Culture Repertoire”, *Target*, 10:2, 1998, pp. 353-356
 Lotman, Juriij, “On the Semiotic Mechanism of Culture”, *New Literary History*, IX:2, 1978, pp. 211-232
 Parinet, Elizabeth, *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Seuil, 2004
 Rebello, Luíz Francisco, *História do Teatro Português*, Europa-América, 1967
 Pym, Anthony, “Note on a Repertoire for Seeing Cultures”, *Target*, 10:2, 1998, pp. 357-361
 Seruya, Teresa (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Colecção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo I*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2005

25 “A actividade editorial em Portugal é, em matéria de teatro, escassa e incompetente”: Carlos Wallenstein, “A literatura teatral nos últimos cinco anos”, *Colóquio Letras*, n° 46, nov. 1978, p.54.

II

Tradução, sociedade e vida cultural

5. Traduzir os “clássicos”: Gil Vicente em língua francesa

<i>Francês</i>	Ó Fama, por Nutra Dama Si vus avés confiança, Y vendrés comi en França, Vus portarez gran corona.
<i>Fama</i>	Avache cham! Não hei de'ir a França não, Que esta moça é Portuguesa!

Gil Vicente, *Farsa chamada Auto da Fama* (1510)

5. 1. Normas e modelos na tradução francesa do teatro de Gil Vicente

1. Elementos de um percurso

Os Estudos de Tradução inscrevem uma grande parte dos seus trabalhos no ramo dos estudos descritivos (DTS) da tradução tal como ela existe e se manifesta nas literaturas e nas culturas. Com base no conceito fundamental de norma definido por Gideon Toury desde os primórdios deste tipo de investigação, os estudos de caso multiplicaram-se e não deixaram de se consolidar no plano não só metodológico, mas também teórico. Entendida como manifestação de regularidades de comportamentos em tradução, a norma é também caracterizada pela sua especificidade sócio-cultural e pela sua instabilidade. Num estudo hoje famoso, Toury (1995: 53-69) retoma a distinção entre normas preliminares e operacionais, - os dois grandes grupos que permitem organizar a descrição da tradução respectivamente no plano da política de tradução, ou seja da existência de um repertório coerente pela selecção dos textos, e no plano das decisões tomadas durante o próprio acto de traduzir. A este aspecto acrescenta-se a relação entre essas normas e a norma inicial que opõe, colocando cada uma delas numa extremidade da relação possível entre

o texto-fonte e o texto de chegada, a escolha entre a adequação da tradução ao texto de partida ou a aceitabilidade pela qual o texto de chegada se submete às normas do sistema da cultura de chegada: “An adequate translation is a translation which realizes in the target language the textual relationships of a source text with no breach of its own [basic] linguistic system” (Even-Zohar in Toury *ibid.* 56, n.2). Na realidade, é igualmente claro que as relações entre os dois principais grupos de normas (preliminares e operacionais) não são nunca fixadas e dadas à partida e que, precisamente, é a sua clarificação que constitui uma parte inseparável de todo o estudo da tradução considerada como actividade regida por normas.

O caso da tradução do teatro de Gil Vicente para a língua francesa é, nesse aspecto, revelador da variabilidade das normas, em particular das mudanças de estratégia da parte do sistema literário francês actual no que diz respeito ao lugar e à função da tradução da literatura portuguesa e à sua importação, por um lado e, por outro lado, de um novo tipo de escolha na tradução do texto teatral, habitualmente dividida entre uma tradução para o palco e uma outra para a leitura. Numerosos casos conhecidos na história literária permitem verificá-lo: é frequente constatar que as orientações do sistema teatral e as do sistema literário seguem princípios contraditórios. Tem sido o caso da complexa importação do teatro de Shakespeare na Europa pela tradução, que já foi objecto de vários estudos aprofundados.²⁶

Assim, a publicação sistemática empreendida por um editor francês da tradução do teatro de Gil Vicente, conhecido como o primeiro dramaturgo português, não é um caso inteiramente recente da recepção contemporânea, em língua francesa, da obra deste autor. Escrito e representado durante a primeira metade do século XVI, numa língua considerada como difícil para os leitores e para os espectadores de hoje, este teatro já deu lugar à publicação de algumas traduções em época recente. Citam-se dois casos, claramente opostos quanto às normas adoptadas.

O primeiro exemplo consiste numa edição feita pela editora francesa Gallimard que publica, na sua colecção de “La Pléiade”, conhecida pelo carácter erudito e elaborado da sua selecção de autores e de textos, três peças de Gil Vicente num volume antológico consagrado ao teatro espanhol do século XVI.

26 Ver nomeadamente Dirk Delabastita & Lieven D’Hulst (1993),

A inclusão de textos de um autor português num tal conjunto reenvia claramente para uma particularidade linguística conhecida do seu teatro, ou seja o seu bilinguismo, ele mesmo derivado da prática do bilinguismo na corte portuguesa onde se falava o português, língua do país e do conjunto da população, ao lado do castelhano, língua segunda importada pelos casamentos reais com princesas espanholas e língua de prestígio. O especialista francês deste autor, Paul Teyssier, assinala que “Gil Vicente utiliza uma e outra língua: dois terços da sua obra são escritos em português, e um terço em castelhano. Frequentemente, as duas línguas misturam-se: na mesma peça, certas personagens usam o português, outras o castelhano” (2000:12), ao mesmo tempo que especifica que, na peça *La Barque du Paradis*, são personagens de condição elevada na hierarquia civil e eclesiástica que falam castelhano. Assim, a inclusão de três textos do teatro de Gil Vicente num volume que agrupa obras que pertencem à literatura espanhola, literatura tradicionalmente reconhecida na cultura francesa, parece derivada da aplicação do princípio (ou do pressuposto) da identidade língua-literatura, que conduz o leitor destinatário para interpretar este teatro num contexto literário de produção senão diferente, mas pelo menos redutor da especificidade desta dramaturgia, como o veremos adiante.

Pela via da problemática introduzida pelo factor linguístico, que define a pertença do texto de partida através da sua redução ao monolinguismo, esta opção preliminar revela aqui a importância da questão histórica das fronteiras linguísticas, literárias e culturais nas nossas pesquisas, e da própria concepção das relações entre as literaturas. Esta entrada no sistema literário francês de uma obra canónica – pelo menos no plano interno – na história do teatro português, relega para segundo plano a complexidade evidente do estatuto e da posição deste teatro, justificada pela situação histórica do Portugal da época da sua produção e, simultaneamente, é representativa da posição periférica da literatura portuguesa no conjunto das relações do sistema literário francês com as literaturas que o rodeiam.

O segundo caso apresenta um tipo oposto de processo de importação de um texto teatral desse mesmo autor no repertório francês.

Trata-se da tradução publicada em 1955 da peça intitulada em francês *La Barque d'Enfer* e apresentada nestes termos: “Auto de Gil Vicente (1518), traduit du portugais para Claude-Henri Frèches d’après l’édition critique du “premier Auto das Barcas” par I. S. Revah, composto e impresso na IMPRENSA PORUGAL-BRASIL, Lisboa, édition publiée sous les auspices

de L'INSTITUT FRANÇAIS AU PORTUGAL à l'occasion du FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART DRAMATIQUE (Paris – 1955).

Enquanto tradução associada à vida teatral, mais precisamente a um Festival de teatro e, portanto, à representação, o texto francês publicado revela que as mudanças introduzidas pela tradução correspondem em larga medida a uma escolha que vai, ao nível macroestrutural, no sentido da aceitabilidade do texto no sistema teatral em uso.

O autor é qualificado de “premier virtuose de la scène moderne”, no texto de preâmbulo, e o texto de chegada é construído segundo o modelo formal convencional de um texto dialogado em prosa, enquanto que o original é composto em versos heptassilábicos rimados e agrupados por estrofes. Do mesmo modo, aos diálogos acrescenta-se a lista dos personagens, ausente do texto de origem, e cujos nomes, todos portadores de sentido e de valor moral, são traduzidos – conotam um conjunto de posições ou de funções que recompõem a hierarquia social correspondente, representativa de um período de crise: “Ange, Diable, Gentilhomme, Usurier, Idiot, Savetier, Moine, Brisida Vaz entremetteuse, Juif, Corréidor, Avocat, Pendu, Quatre Chevaliers”.

Esses personagens que são, na realidade, “emplois de théâtre” são reenviados, segundo os comentários dados no preâmbulo, para um género, o da “moralité édifiante” (sic), um “genre (...) qui n'est pas inconnu dans la littérature dramatique du XVe siècle” – precisemos, imagino: “francesa”, mas que é aqui também classificado como uma “comédie de moeurs et de caractères, fidèle aux conventions de la satire chrétienne les plus généralement reçues à l'époque” (Hourcade 1955). A norma preliminar que leva à selecção do texto com vista ao teatro ou à cena parece determinar as escolhas do tradutor quando opta pela prosa e, igualmente, por uma sintaxe normativa da língua padrão contemporânea.

Se é o caso para a sintaxe, no plano do léxico, pelo contrário, a norma do tradutor revela a conservação do modelo medieval ou renascentista. A linguagem dos personagens, nos diálogos do texto de partida, tende para afirmar a sua particularidade funcional, dado que esta linguagem é considerada, de acordo com o texto de apresentação, como particularmente apta para a oralidade ou a dicção, como uma “langue de théâtre, qui passe la rampe, qui ne ricoche jamais sur l'oreille de l'auditeur, mais fait mouche à tout coup (...) – à quelques archaïsmes près” (ibid.). Esta última nota (a propósito do arcaísmo da língua, ao qual voltaremos mais adiante) levanta, de facto, um problema dum grande pertinência, colocado pela tradução dos textos antigos e que

tende para ser resolvido com opções contraditórias, como é o caso aqui em que a tradução mantém uma proximidade com este arcaísmo que, como acabamos de ver, é todavia interpretado como aliado a uma modernidade reconhecida. A comparação dos textos ao nível microestrutural é disso reveladora ao mostrar que a opção pela adequação ao nível lexical, o recurso ao arcaísmo, é sistemático.

2. Estatuto do texto antigo na tradução contemporânea

Os textos que constituem os prefácios da nova fase da tradução do teatro de Gil Vicente são muito esclarecedores enquanto expressão explícita (e também implícita) de uma nova tentativa para encontrar uma metodologia da tradução de uma literatura antiga para um público receptor contemporâneo, e tanto mais para um público de teatro, numa representação.

Sistematicamente apresentados sem cortes ao nível da matriz do texto, é ao nível das normas operacionais (adequação ou aceitabilidade) que os textos revelam as escolhas do tradutor em cada caso. Sabemos que quando se opta pela adequação, o texto será traduzido numa língua-modelo, ou seja uma parte do texto de partida e, no pior dos casos, “an artificial, and as such no  xistent variety” (Toury, 1995: 60).

A escolha, em nome da adequação, de um léxico antigo (o arcaísmo) e, simultaneamente, de estruturas sintáticas e gramaticais modernas – a fim de simular ou imitar a oralidade nos textos – a língua oral ou a linguagem falada – em estruturas da linguagem escrita canónica – produzir o novo no antigo – constitui a norma geralmente seguida nos textos²⁷.

Já em 1955 a tradução referida anteriormente tinha proposto, em termos de recepção, dar a conhecer “às audiências do festival”, um tipo de teatro difícil, que seria o de “un grand écrivain [qui, bien qu’] à peine connu en France de quelques érudits spécialistes” (Hourcade 1955:10 n.5), ao mesmo tempo que era reenviado para o modelo do teatro de repertório “populaire” dominante na época de recepção dessa tradução francesa, segundo os próprios termos da sua apresentação ao leitor.

A título de complemento, reenviamos para uma tradução e adaptação em

27 Toury cita um exemplo na literatura hebraica: 1995, p.60, n.5

língua inglesa, de David Jonhston, da trilogia das Barcas (Inferno, Purgatório e Paraíso). Datada de 1996 e publicada em Belfast no mesmo ano em que é posta em cena, a peça é apresentada como próxima do teatro nordestino brasileiro dos anos 1940 e 1950, portanto de um teatro fortemente comprometido politicamente e conotado com um trabalho de  rita do *auto* medieval em verso. A opção pela aceitabilidade é reforçada pelo texto intitulado “Introit”, que abre o espectáculo e no qual Gil Vicente surge como personagem apresentado à Rainha e na Corte. A encenação historicizante tende para afastar o texto num tempo histórico datado, mas simultaneamente, preexiste uma aproximação do texto com o contexto irlandês dos anos 1990: “Written between 1516 and 1519, the trilogy made a profound contribution to the development of European theatre”. [...] Vicente is a man for our times precisely *because* he was so perceptive a man of his own. [...] Vicente’s simply belief in the value of good deeds and altruism foresaw in embryo some of those concepts we struggle to preserve in the 20th century, by enshrining them as human rights. He lived through those earth shattering events which revisionist history, particularly in the wake of the 1992 celebrations, has come to regard as humanity’s worst catalogue of human wrongs” (Vicente 1997:7).

No caso da recepção mais recente da tradução das peças de Gil Vicente em francês, situada entre novembro 1995 e 2000, torna-se evidente que esta se articula com uma renovação (ou até uma descoberta?) do conhecimento da literatura portuguesa em França e junto dos leitores franceses.

A canonização operada pelo acolhimento de Portugal na qualidade de convidado do Salão do Livro de 1999 é disso um sintoma, entre outros. Mal conhecida em França até agora, salvo por alguns especialistas e pela Universidade, a literatura portuguesa manteve no entanto relações intensas com a produção literária francesa ao longo de vários séculos, sendo a literatura francesa sistematicamente posta no centro do sistema literário português ao qual forneceu modelos literários sucessivos²⁸.

No caso particular das Éditions Chandeigne em Paris, criadas em 1992, é dada uma imagem nova da recepção actual do teatro de Gil Vicente. Esta editora publica várias colecções de textos (*Magellane, Lusitane, Péninsules et*

28 Vários estudos académicos são disso testemunho, mas merecem ser citadas as Actas dos Encontros organizados (e publicadas) pela Fundação Calouste Gulbenkian em Paris em 1982, 1984 e 1988, nomeadamente, que juntaram várias dezenas de universitários e escritores portugueses e de outras nacionalidades.

Grands Formats, concebidas e compostas nos seus próprios ateliers, abertos em 1981. De acordo com os termos da apresentação pelo editor no catálogo de 2000, esta editora agrupa todas as suas actividades num lugar único, a Librairie Portugaise, aberta em 1986, perpetuando assim de maneira original a actividade tradicional dos editores-livreiros-impresores parisienses. Com um perfil bastante tradicional, a ponto de denotar uma quase excentricidade na prática editorial contemporânea, este editor corresponde também a um público restrito e provavelmente especializado ao qual propõe traduções ou edições bilingues de autores na sua maioria medievais ou renascentistas.

Na série Lusitane, que, como informa o catálogo já referido, “propose des textes concernant tous les pays et communautés de langue ou culture portugaise dans le monde”, a maior parte dos quais em edição bilingue, encontram-se cinco volumes de peças de Gil Vicente que, na sequência de escolha e de publicação, são as seguintes: em 1995, *La Plainte de Marie la Noiraude*; em 1997, *Triomphe de l’Hiver et du Printemps*; no mesmo ano: *Le Jeu de l’Âme, suivi par Le jeu de la Foire*, e ainda, no “Théâtre IV, *La Farce des muletiers*”; em 2000, *La Barque de l’Enfer*. O sexto volume, anunciado, incluirá *La Farce d’Inês Pereira*. Cada volume é apresentado na capa como uma edição crítica, com introdução, tradução e notas de um especialista, e contém, em algumas casos, a edição facsimilada das edições originais ou do século XVI.

Constata-se que todos os tradutores são simultaneamente os intérpretes críticos das obras que apresentam com comentários extensos sobre as escolhas para a tradução, por um lado e, por outro, que se trata de um grupo muito restrito de intervenientes, dado que o universitário e lusitanista Paul Teyssier²⁹ assegura três das cinco traduções.

Na medida em que se trata de uma colecção, parece claro que o destinatário privilegiado é o leitor a quem é proposto um conjunto de textos que anunciam uma intenção de edição exhaustiva da produção do autor traduzido. Pelo seu carácter antológico, o repertório traduzido indica igualmente uma orientação não cronológica, mas selectiva das obras e não surpreende verificar que o texto já publicado em 1955 e também em inglês como vimos, seja o quinto da série, numa tradução nova assegurada por Paul Teyssier.

No texto introdutório deste volume, as opções do tradutor são apresentadas em termos programáticos e explícitos. De acordo com a sua abundante

29 Paul Teyssier é autor de *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959; *Gil Vicente. O autor e a obra*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICLP, 1982

produção crítica e científica no campo dos estudos portugueses em França e em Portugal, ele parece ocupar uma função central no projecto de traduções empreendido pela editora Chandeigne e que terá as seguintes orientações: “La traduction française, conformément à la règle adoptée dans les ouvrages de la présente collection, est en octosyllabes non rimés. (...) L’octosyllabe est en français le vers le plus court le plus fréquent, et pour ainsi dire le plus naturel. Il correspond donc à l’heptasyllabe de l’original”. A esta busca da correspondência (ou de uma *equivalência*) formal corresponde, na tradução do mesmo texto em 1955, a opção pela prosa. Hourcade afirmava: “Il va de soi que la version française, malgré tous les trésors d’ingéniosité que mon ami Claude-Henri Frèches y a prodigués, ne saurait donner qu’un équivalent très approximatif des vertus de l’original, ne serait-ce que parce qu’elle ne peut restituer le mouvement allègre et sautillant du mètre court, mais plein, riche sous son apparente uniformité de subtils effets sonores et rythmiques, dans lequel celui-ci est, non pas écrit, mais, dès le premier jet, fait à plaisir pour la diction, et “tel sur le papier qu’à la bouche”.

A problemática da tradução teatral que encontramos no dilema entre verso e prosa, entre outros, é bem a da oralidade do texto escrito e destinado a ser dito, de modo a que ele seja legível, audível, e representável... Já para Hourcade, a tradução do texto teatral punha o problema da sua interpretação na representação teatral, enquanto texto para o actor no qual a palavra é ficção de linguagem falada, organizada na réplica.

A tradutora da peça *La farce des Muletiers* desenvolve a norma enunciada por Teyssier e escolhe o verso rimado: “Não ignoro os riscos a que me exponho. Mas julgo que a rima constitui frequentemente, no caso presente, um factor cuja importância não é pouca para o cómico. Acabei por preferir cometer algumas pequenas infidelidades, que não afectam nunca o espírito da peça, em vez de renunciar às virtualidades sonoras, rítmicas e divertidas que se apresentavam assim” e afirma, a seguir, que Gil Vicente era de qualquer modo “*un rimeur pressé et peu exigeant* pour reprendre les termes de Paul Teyssier”. Liberdade do poeta e liberdade do tradutor..?

O teatro de Gil Vicente levanta também o problema da tradução de peças plurilingues, escritas em línguas diferentes que convivem no mesmo texto – o português e o castelhano – como o vimos anteriormente, e também um uso diferencial do português, perceptível na variedade dos níveis de língua, popular e outros. Ainda segundo Hourcade, neste teatro, “La monotonie est son moindre défaut. Gil Vicente, auquel le portugais de son temps offrait un

clavier étendu, n'en laisse aucun registre inemployé, et passe de l'un à l'autre avec un instinct merveilleux de l'opportunité. Jargon du droit ou termes de l'art nautique, facéties ordurières ou envolées lyriques, monologues éloquents ou dialogues pédesteres, style noble ou argot des bas-fonds, rien ne lui est étranger, aucune nuance n'apparaît à contre-temps" (Hourcade 1955 :10).

Mas, se na nova tradução, é frequentemente admitido que os registos de língua devem ser respeitados na sua variedade, propondo assim personagens diferenciadas pela sua componente falada, "os arcaísmos cujo sentido nos escapa" devem, pelo contrário, ser tratados no sentido de uma clarificação dos enunciados: "Traduire, c'est comprendre, c'est donc essayer de tout élucider, vocable après vocable, idée après idée". E mais adiante, podemos ler: "Mettre Gil Vicente à la portée du public français, c'est aussi faire adopter à ses personnages la langue d'aujourd'hui". Os arcaísmos serão conservados para "resituer un tant soit peu le lecteur dans une époque, sans pour autant porter préjudice à la compréhension". Trata-se de processos como a supressão do pronome sujeito e de artigos, ou como algumas inversões, arcaísmos de vocábulos ou de grafias (para a leitura portanto) ou ainda do recurso à convenção gráfica da letra maiúscula em início de verso.

De facto, os estudos descritivos já nos ensinaram que as incoerências são frequentemente observáveis no processo e nas opções dos tradutores. Consta-se além disso que aqui, uma norma conhecida na tradução teatral francesa parece continuar a dominar o conjunto das opções feitas nas novas versões deste teatro antigo. Esta norma resume-se na designação de "língua francesa", enquanto língua de chegada que tenderia, pelas suas características – ou antes aquelas que os tradutores lhe atribuem – para tornar "natural" o diálogo teatral, aproximado da linguagem falada e de uma pseudo-oralidade corrente, e que retiraria de uma língua modelo (de contornos implícitos) os princípios de uniformidade ou de fluência da enunciação falada pelo actor.

Ficam assim em aberto os aspectos dramáticos e/ou literários que, para o tradutor do texto de teatro, estão associados à especificidade tipológica do texto que traduz, à particularidade da escrita ou da poética do seu autor. Porque, se lermos com atenção o discurso metatextual que acompanha as edições que analisamos, tratar-se-ia sempre de traduzir um autor na sua singularidade, tendo em conta o jogo complexo de práticas linguísticas, sociais e teatrais que envolvem o acto de traduzir. Tanto mais que, no caso de Gil Vicente, os tradutores revelam uma consciência invulgar de tal dificuldade. Escrevia Hourcade, a propósito do dramaturgo seiscentista: "(...) un poète qui n'eut

presque pas de précurseur dans son propre pays et qui, considéré par rapport à l'Europe de son temps, nous propose une énigme assez contradictoire: tout à la fois survivance – celle d'un genre sur le déclin – et originale anticipation: celle d'un théâtre d'auteur, qui est en même temps un théâtre populaire et une forme d'art raffinée”.

Bibliografia

- Delabastita, Dirk & Lieven D'Hulst, *European Shakespeare*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993
- Hourcade, Pierre, “Avant-propos”, *La Barque d'Enfer*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, 1955
- Teysier, Paul, “Introduction”, *La Barque de l'Enfer*, Paris, Chandeigne, 2000
- Toury, Gideon, “The nature and Role of Norms in Translation”, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995
- Vicente, Gil, *The Boat Plays*, translated and adapted by David Johnston, London, Oberon Books Limited, 1997

5.2. O discurso dos tradutores contemporâneos do teatro de Gil Vicente em língua francesa

Evocar um autor português na ocasião do aniversário do início da sua actividade teatral há 500 anos falando da sua recepção fora de Portugal é uma escolha que pode surpreender, mas que se justifica sem grande dificuldade. Do mesmo modo que uma evolução recente da perspectiva crítica sobre as obras individuais se tem esforçado, pouco a pouco, por res[er]var todo o texto isolado no conjunto coerente ao qual pertence, também as literaturas ditas nacionais são hoje repensadas de acordo com uma concepção da literatura como «espace littéraire mondial» de acordo com a designação sugerida por Pascale Casanova em *La République Mondiale des Lettres*:

«Cet espace n'est pas une construction abstraite et théorique, mais un univers concret bien qu'invisible: ce sont les vastes contrées de la littérature, l'univers où s'engendre ce qui est déclaré littéraire, ce qui est jugé digne d'être considéré comme littéraire, où l'on dispute des moyens et des voies spécifiques à l'élaboration de l'art littéraire» (1999:14).

O crítico e o historiador da literatura, que optam pela construção desta nova «história espacializada» da literatura afastada da visão da crítica convencional, ultrapassam o nível das literaturas nacionais e incluem hoje nas suas pesquisas o vasto campo das relações literárias nas quais o tradutor intervém como agente central de mediação e canonização dos autores e das obras. É nesse sentido que Casanova recorda o contributo de Goethe:

«Ainsi faut-il considérer chaque traducteur, écrit Goethe, comme un médiateur s'efforçant de promouvoir cet échange spirituel universel et se donnant pour tâche de faire progresser ce commerce généralisé. Quoi que l'on puisse dire de l'insuffisance de la traduction, cette activité n'en reste pas moins l'une des tâches les plus essentielles et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel» (ibid.:27-28).

A abordagem apresentada aqui da recepção pela tradução do teatro do dramaturgo português Gil Vicente, no quadro da evolução actual das relações entre essas duas literaturas, inscreve-se num programa específico dos estudos literários articulados com a investigação em tradução, dois campos simultaneamente distintos e complementares.

No primeiro, o investigador privilegia uma recepção crítica de um autor estrangeiro traduzido para a língua francesa, o que implica, antes de falar da tradução da obra, uma abordagem do próprio autor, da sua obra, da sua poética e das suas características principais, bem como das relações que mantém com o sistema literários a que pertence. Tal tarefa é igualmente assumida pela crítica literária tradicional. É dobrada aqui por um discurso ligado à *crítica da tradução*, que vê o texto em tradução como texto segundo, - que pertence à literatura que o acolhe e, portanto, distinto do original que o antecede e que substitui -, e como expressão da dinâmica cultural que o suscita, incluindo a política editorial do momento e os modelos de escrita que reflectem a ideia de literatura em uso – elementos que determinam e definem o tipo de *equivalência* estabelecida entre esses mesmos textos.

No segundo, a investigação parte de uma abordagem descritiva da (s) tradução(ões) enquanto processo e centrada num estudo dos discursos dos tradutores, - e de outros agentes com intervenção na comunicação literária, nomeadamente os editores – nos textos e nas normas (Toury 1995:53-69) adoptadas nas suas traduções, *no que se entende neste caso por tradução* ou *o que uma tradução deve ser*. Trata-se, na verdade, de uma questão que reenvia em primeiro lugar para a teoria da tradução, mas que também tem um grande interesse para uma compreensão das relações interliterárias e interculturais.

Esta descrição será aplicada ao conjunto da componente paratextual que acompanha a estratégia de recepção (e/ou de importação) do *corpus* das traduções francesas recentes de algumas peças de Gil Vicente publicadas a partir de 1995. Visa esclarecer alguns aspectos desta recepção, em particular a partir de uma análise da concepção de tradução adoptada pelos tradutores (em termos explícitos ou não), de modo a responder aos diferentes problemas levantados pelos textos de partida³⁰ e a produzir um tipo definido de tradução ou texto final.

30 Esta designação substitui o termo “original” geralmente usado, mas que não deixa de ser problemático se tivermos em conta as dificuldades que levanta uma edição definitiva da obra de Gil Vicente. As traduções publicadas por Chandeigne indicam e discutem o texto “original” escolhido para cada caso.

O interesse de um estudo do discurso dos tradutores não é novo em tradutologia porque, como o recorda Lieven D'hulst:

«(...) la réflexion sur la traduction a toujours épousé de près la vie des traductions elles-mêmes. De Cicéron à Klossowski, elle a été chargée de justifier, de juger ou d'expliquer ses techniques et fonctions, et s'est dès lors taillé une place de choix dans l'histoire des pratiques traductrices et de la réception des textes traduits» (1990:7).

Verifica-se, com efeito, que no nosso *corpus*, o discurso sobre a tradução atravessa o conjunto dos aspectos paratextuais da publicação das obras seleccionadas, surgindo o editor e os tradutores como responsáveis a todos os níveis pelas escolhas efectuadas na publicação das peças em língua francesa.

1. Uma política de edição programada

A recepção da literatura portuguesa fora do polissistema literário português não é um fenómeno totalmente recente, mas parece ter ganhado um novo fôlego desde a abertura do país ao resto da Europa a partir dos anos 80, como o lembra Nuno Júdice³¹:

«[...] verifica-se o fim do isolamento a que a nossa literatura esteve reduzida durante décadas. Afastada da Europa por razões políticas – a Ditadura, que fazia de Portugal um parceiro não recomendável, no plano cultural – o desenvolvimento da vida democrática e o crescente investimento na Cultura como uma das formas de afirmação nacionais teve como consequência necessária um reconhecimento internacional dos autores portugueses, acompanhando a sua tradução ou outras formas de promoção no estrangeiro (feiras do livro³², festivais literários, etc.)».

Aliás, o tema da marginalização e do isolamento não é novo, uma vez que, precisamente acerca do lugar de Gil Vicente na história do teatro, Laurence Keates (1988)³³ já tinha assinalado a sua posição menor no plano peninsular

31 in *Cadernos de Literatura Comparada*, 1, org. Maria de Fátima Outeirinho e Rosa Martelo, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Granito, Editores e Livrários, Porto, Dez.2000, p.19.

32 Portugal foi convidado de honra do Salon du Livre em Paris em 2000.

33 O estudo de Keates é citado no volume IV, p.13 da colecção das novas traduções de Gil Vicente analisadas aqui. Aparece na versão original em língua inglesa tal como foi editada em Lisboa pela Livraria Escolar Editora em 1962. A obra é traduzida depois para a língua portuguesa pelo seu autor e publicada pela Teorema em 1988 com um prefácio autógrafa que se serve da expressão *Traduttore, traditore* para intrduzir um comentário sobre a substituição do pronome “eu” por “nós” na tradução em língua portuguesa.

e universal, fechado numa gaveta durante várias décadas, e finalmente libertado, segundo este autor, no período post-salazarista (1988:121).

Durante muito tempo periférica e dependente relativamente à cultura francesa, a literatura portuguesa é hoje conhecida do público francês graças ao desenvolvimento dos estudos portugueses de nível universitário e, sobretudo, à publicação de traduções³⁴ que põem à disposição dos leitores uma escolha importante de autores contemporâneos ou clássicos/antigos como Gil Vicente. Nesta evolução das relações culturais contemporâneas, importa destacar o papel singular do que parece ser uma verdadeira «escola» de investigadores e de tradutores especializados na cultura, na língua e na literatura portuguesa construída em torno de Paul Teyssier. Tal escola aparece, aqui, em colaboração com um projecto ou um programa, o do editor-livreiro Michel Chandeigne e sua Librairie Portugaise, fundada em Paris em 1992³⁵ e que começou em 1995 a publicar a colecção intitulada «Théâtre de Gil Vicente» na Série Lusitane com cinco volumes publicados até hoje e o anúncio de outros títulos como *La Farce d'Inês Pereira*, *La Farce de l'Inde* e *As Barcas*.

O peritexto³⁶ editorial das obras já publicadas é exemplar no que respeita ao estatuto dos textos e da sua tradução na cultura de recepção, porque mostra claramente que a obra de Gil Vicente é tratada como um verdadeiro objecto literário, o que confirma a importância atribuída hoje à sua publicação e também contribui para a consagração do seu valor canónico. A composição e a tiragem dos textos, fabricados nos ateliês tipográficos de Michel Chandeigne³⁷, são, de resto, um exemplo evidente «des cas où la réalisation graphique est inséparable du propos littéraire», como o assinala Genette (1987:36). Publicados em formato de bolso, de acordo com o catálogo de 2000, esses livros ganham um significado económico e também cultural, baseado nessa categoria de livros tornados acessíveis como «instruments de culture», ou seja, como meios de constituição, e naturalmente de difusão, de um fundo relativamente estável de

34 Uma selecção das *Oeuvres poétiques* de Fernando Pessoa é publicada em 2001 pela Gallimard na sua prestigiosa colecção de La Pléiade.

35 Les Éditions Chandeigne “publicam várias colecções (*Magellane, Lusitane, Péninsules et Grands Formats*) concebidas e compostas nas suas próprias oficinas (criadas em 1981). Reunem todas as suas actividades num só espaço, o da Librairie Portugaise (aberta na rue Tournafort em 1986), perpetuando deste modo original a actividade tradicional dos editores-livreiros-tipógrafos parisienses (Cf. catálogo de 2000).

36 Seguimos as propostas de Gérard Genette (1987) acerca do paratexto da obra literária, composto pelo peritexto que inclui o título, o prefácio e as notas, e o epitexto, mensagens situados no interior do livro, mas que considera igualmente como um texto.

37 Na ocasião do Salon du Livre em 2000, um artigo do Suplemento literário do diário *Le Monde* (17 mars 2000, p.X) apresenta as edições Chandeigne como um “modèle d'édition”.

obras *ipso facto* consideradas como «classiques» (1987:24) para um mercado e um público universitário ou estudantil.

Do mesmo modo que o recurso ao formato de bolso, o agrupamento das obras numa colecção específica indica ao leitor qual o tipo ou género da obra. As peças de Gil Vicente pertencem à Série Lusitane que também oferece ao leitor uma História de Portugal, um estudo intitulado *La Littérature portugaise*, textos ou estudos críticos sobre clássicos da literatura lusófona como Camões, Pessoa, Eça de Queiroz e Aquilino Ribeiro, ao lado de um ensaio filosófico sobre a *saudade* e um outro, histórico e político, sobre Salazar e o fascismo (a lista figura no fim do V volume). O género teatral, ou antes o dramaturgo (?) completam um conjunto representativo da cultura portuguesa no qual as peças seleccionadas, entre 1995 e 2000, têm, também elas, um valor de divulgação exemplar. São, por ordem de publicação:

1995 – *La Plainte de Marie la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*, traduzida por Paul Teyssier, inaugura a colecção. Trata-se de uma nova tradução, que completa e melhora, segundo o tradutor, a das 13 primeiras estrofes por ele traduzidas para uma antologia da poesia portuguesa do séc. XII a XX, publicada em 1971 pela NRF/Gallimard. Esta primeira recepção de Gil Vicente em língua francesa não surpreende, já que, tradicionalmente, esta peça não é incluída no seu teatro.

O ano de 1997 é o da publicação de quatro textos, em três volumes: *Le Triomphe de l'Hiver et du Printemps (Triunfo do Inverno & do Verão)* traduzido por Paul Teyssier; *Le Jeu de l'Âme; Le Jeu de la Foire (Auto da Alma, Auto da Feira)* traduzidos por Anne-Marie Quint; *La Farce des Muletiers (Farsa dos Almocreves)* traduzida por Olinda Kleiman e, em Maio de 2000, é publicada *La Barque de l'Enfer (Auto da Barca do Inferno)* traduzida por Paul Teyssier. Este último texto é provavelmente o que tem sido mais traduzido. Citemos, entre outros, em língua francesa, com data de 1958, uma *Trilogie des Barques* por Andrée Crabbé Rocha, e, em 1955, *La Barque d'Enfer* por Claude-Henri Frèches que também assina *Les Indes*, de 1956.

Sabemos, graças às investigações empíricas feitas no campo da tradutologia a partir de meados dos anos 1970, que a tradução é muitas vezes o resultado de estratégias planificadas segundo princípios, explícitos ou não, por agentes com intervenção na vida cultural. Assim, constatamos que cada prefácio apresenta o texto seleccionado para ser traduzido e publicado de acordo com uma concepção de repertório organizado segundo critérios editoriais explícitos. Trata-se de uma selecção canónica, que reúne as obras «les plus souvent

rééditées» como *La Plainte* ou até «les plus célèbres» como as da *Trilogie des Barques*, portanto, as mais favoráveis para um projecto de edição inovador, destinadas a cativar um público que deverá ser conservado para este projecto a longo prazo. Acrescenta-se ainda um critério literário, o do género dos textos que, graças às explicações dadas nos prefácios, reenvia o leitor francês para tradições mais ou menos conhecidas de acordo com o seu grau de erudição teatral e literária: para o *Pranto*, a tradução por *plainte* reenvia para o género poético antigo do *planb* praticado na literatura europeia medieval (Vieira Mendes 1988); o *Triunfo* é apresentado como uma peça «conçue comme une fête de mai», «comme un triomphe (inspiré de la tradition) venue de l'Antiquité romaine et mise à la mode à l'époque de la première Renaissance», com uma referência a Petrarca; o termo *Auto* é traduzido por *Jeu*, um termo retirado da metalinguagem teatral da Idade Média francesa com o qual é comparado, mas que é suprimido no caso das «Barques» de acordo com a celebridade assumida desses textos; quanto à *Farsa*, traduzido por *Farce*, a tradução publicada desenvolve um comentário acerca do género que, «partout en Europe [...] est très prisé à cette époque».

A selecção não parece tentar seguir as orientações (de resto instáveis e variáveis) da crítica actual em matéria de classificações ou de divisões por agrupamentos tipológicos dos textos: farsas, moralidades e comédias, nem aquela proposta em 1562 na primeira edição das obras completas, a *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. A política de edição adoptaria antes um critério que respeita o interesse literário e cultural destas obras individuais que se pretende importar para o sistema literário e teatral francês contemporâneo enquanto modelo(s) do conjunto, e para cada género apresentado desta forma, valorizando as relações postas em evidência entre uma obra original (conferindo-lhe um valor de inovação) e o património literário do meio que assume a sua importação.

O tratamento dos títulos é coerente com tais critérios. São títulos impressos em maiúsculas em francês e completados por um sub-título em itálicos e em português, posto entre parêntesis, na página da capa. A edição bilingue de obras traduzidas é dirigida em geral a um público específico, para quem a tradução não é apenas uma via de acesso indispensável ao texto em língua estrangeira, mas sugere uma leitura comparativa dos textos entre duas tradições culturais distintas, o bilinguismo pondo assim em evidência o texto original.

Deste modo, como o escreve Genette: «[...] si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou si l'on préfère, un sujet de conversation» (o.c., p.73). A sua função clássica de

designação também pode ser descritiva. Por exemplo, segundo a terminologia de Hoeck (1973) citado por Genette (p.74), no caso do *Pranto*, tratar-se-ia de um título objectal (corrigido por Genette com os adjetivos «générique» ou «rhématique»), que refere o próprio texto e designa o texto enquanto objecto, com um valor conotativo «apportant au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle» (o.c., p.87) pela inclusão de uma designação genérica integrada no título. Um outro caso é o da passagem do título que começa por *Auto*, traduzido em primeiro lugar por *Jeu* no *Auto da Alma* e *Auto da Feira*, simplificado depois no caso de *La Barque de l'Enfer* em *Auto da Barca do Inferno*, com supressão da designação genérica tradicional –*Jeu* – substituída por *Barque* em sintonia com a tradição portuguesa.

A adopção do princípio recorrente da edição bilingue com fac-simile do texto-fonte, uma introdução relativamente desenvolvida e um importante aparelho de notas, põe em evidência uma estratégia homogénea dos tradutores na sua abordagem dos problemas inerentes a esses textos para um leitor francês contemporâneo. Esses tradutores privilegiam todavia uma apresentação do texto de partida a fim de preparar o leitor para uma recepção literária do autor, o que também os obriga a discutir em termos teóricos explícitos as dificuldades próprias, para o tradutor, de uma versão em língua francesa que opta por uma norma de adequação ao texto português (Toury 1995).

O prefácio – chamado aqui Introdução com uma conotação claramente didáctica da leitura proposta –, assume assim um papel da maior importância. Definida como «toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire)», segundo Genette (1987:243 n.2):

«En cas de traduction, la préface peut être (...) signée du traducteur. Le traducteur-préfacier peut éventuellement commenter, entre autres, sa propre traduction (...).»

como é o caso aqui. Os autores dos prefácios são, com efeito, os próprios tradutores, cuja erudição de nível universitário na sua qualidade de especialistas dos estudos portugueses, em literatura, história e cultura, permite explicar as opções desta edição e situar o seu público potencial.

Cada introdução é construída sobre o mesmo modelo, tendencialmente orientada para os aspectos teatrais dos textos: contexto, data e lugar de representação, síntese e análise dramática, seguidos de referências à tradução. É uma apresentação hoje familiar para o meio escolar ou estudantil contempo-

râneo desde a revisão dos anos 1970/80 da metodologia para uma abordagem crítica das obras teatrais.³⁸ Também contém informações históricas, culturais, até antropológicas, que associam as obras com circunstâncias consideradas como essenciais para a compreensão da obra. Assim nota-se, por exemplo, uma valorização do contexto no caso *La Plainte de Maria Parda*, o da fome de 1522, da importância da cultura popular, do Carnaval e da Festa dos Loucos, com um reenvio para Rabelais e Bakhtine, referências conhecidas do leitor francês, e também o anúncio da Inquisição de 1536, a descrição pitoresca de um quadro familiar ao turista contemporâneo, o da Lisboa de Alfama com as suas tabernas e tascas, seus vinhos e castas, etc. . . .

Admitindo que a função destes prefácios é a de assegurar ao texto uma leitura correcta ao dizer o *porquê* e o *como* ler este livro, deverão portanto ser lidos antes do texto e servir como guia para a leitura, incumbido de um papel informativo próprio de uma edição erudita juntamente com uma apresentação das opções editoriais e de tradução. O texto traduzido parece assim destinado a um leitor pouco ou mal informado em matéria de teatro e de cultura portuguesas, ao mesmo tempo que acautela para o leitor mais armado uma dimensão teórica parente da forma própria da crítica especializada. Para este destinatário potencial, as traduções são acompanhadas por um número elevado de notas, sistemáticas, colocadas em pé de página e baseadas numa evidente erudição nos domínios da língua, literatura, cultura e história portuguesas. A similitude da sua função com a do prefácio é clara, indo das considerações gerais a aspectos de detalhe, numa relação de continuidade e de homogeneidade com o texto traduzido, como esclarecimento linguístico e enciclopédico, e complemento documental. Com a edição do texto e dos dados sobre a sua génese, a produção deste aparelho de notas completa a função editorial acompanhada no fim do volume por uma biobibliografia sobre Gil Vicente. Esta bibliografia reenvia para várias obras da autoria de Paul Teyssier (como especialista da língua portuguesa e do teatro de Gil Vicente), mas compreende também um número elevado de obras especializadas em língua portuguesa, destinadas ao leitor bilingue que a colecção parece distinguir desta maneira.

Os problemas bem conhecidos da edição da obra vicentina são referidos de maneira sistemática nos prefácios, o que permite ao leitor situar o papel

38 Ver Maria Idalina Resina Rodrigues a propósito da *Auto da Barca do Inferno*, in *Critique textuelle portugaise* (o.c., pp.131-146) e a sua análise crítica das edições modernas da obra de Gil Vicente.

fundamental do trabalho preparatório para esta edição que, ao optar por um modelo bilingue, torna explícito um importante trabalho de edição crítica apoiado na reprodução fac-similada do texto de partida na versão original que foi adoptada com a justificação de tal escolha. O primeiro volume mostra de modo exemplar como o tradutor/editor procedeu e situa o seu trabalho num plano equiparado ao da investigação especializada, que não visa a tradução, mas é posta ao serviço da tarefa do tradutor.³⁹

Os princípios de transcrição do texto português são enunciados no primeiro volume e são sistematicamente recordados, com uma precisão: foram definidos por Teyssier num colóquio em Paris em 1981 sobre a crítica textual portuguesa cujas comunicações foram publicadas pelo Centre Culturel Portugais em 1986. O autor sublinha «la nécessité de faire une nouvelle édition des œuvres complètes de Gil Vicente» em nome dos dois princípios seguintes: abarcar «un *très large public*», lusófono e também internacional; «être facile à lire» graças a uma modernização do texto, da pontuação e da grafia (Teyssier 1986:123), «sauf lorsque la modernisation mettait en cause des traits caractéristiques de la langue et de la phonétique de l'époque de Gil Vicente» (Vicente 1997b:23). Também é referido o acrescentamento ocasional de correcções na transcrição do próprio texto português, o que confirma o estatuto privilegiado atribuído ao texto de partida nestas traduções.

2. «Traduzir Gil Vicente/uma empresa delicada»

Cada volume inclui, no fim da introdução, uma passagem com uma extensão variável reservada para um comentário explícito, dirigido ao leitor francês do teatro de Gil Vicente, sobre o que Walter Benjamin chama a *tarefa* do tradutor. A leitura dessas considerações de natureza muitas vezes bastante pragmática permite identificar uma posição unânime por parte dos tradutores no levantamento que propõem dos problemas principais levantados pela tradução da obra, e entre os quais se encontram dois conjuntos de dificuldades, postas ou pela língua, ou pela versificação dos textos de partida. Também

39 Basta consultar as obras sobre a bibliografia das edições críticas vicentinas para constatar que esta questão central é tratada a um nível internacional por números investigadores. Cf. por exemplo, a bibliografia que completa o artigo “Vicente, Gil” in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. A. M. Machado, Lisboa, Presença, 1996.

aparece a exposição das escolhas explícitas para as soluções propostas de modo a «rester fidèles, dans des limites acceptables, et malgré d'inévitables distorsions, au contenu sémantique et stylistique de l'original», como afirma um dos tradutores (Teyssier, in Vicente 1997^a:19).

A convergência e a unanimidade das orientações confirmam que estamos perante um projecto editorial coerente, regulado por normas de adequação ao texto de partida.

Não surpreende, portanto, constatar que, de maneira sistemática, os autores-tradutores insistem no problema central desta obra – o de «la langue vicentine» como o recorda Olinda Kleiman: «En dépit des importants travaux dont elle a fait l'objet, et notamment la thèse de Paul Teyssier, qui demeure, aujourd'hui encore, l'ouvrage de référence dans ce domaine, la langue vicentine reste d'un abord difficile, y compris pour les spécialistes» (Vicente 1997c:21) que, como o leitor desprevenido, ficam surpreendidos perante o arcaísmo dos textos, o recurso ao bilinguismo e ao saiguês, a uma grande variedade dos registos conforme as personagens e a uma sistemática carnavalização cômica da linguagem. Coerentes com a sua intenção de produzir uma tradução próxima do original, vejamos quais foram as escolhas explícitas dos tradutores confrontados com esses problemas.

1. Arcaísmos v/s língua actual.

Se, como o afirma Olinda Kleiman (ibid.), «Mettre Gil Vicente à la portée du public français, c'est aussi faire adopter à ses personnages la langue d'aujourd'hui», logo no primeiro volume publicado em 1995, Paul Teyssier enuncia a hipótese segundo a qual «le lecteur portugais d'aujourd'hui est sensible à la langue savoureuse, pour lui souvent archaïque,⁴⁰ de maître Gil», mas reconhecendo igualmente que este «bute parfois sur des difficultés que seules des explications érudites permettent de résoudre» (ibid., p.11). Com efeito, são resolvidas aqui com a ajuda de notas e da bibliografia: «Pour le reste, le lecteur curieux pourra trouver dans les notes et dans les ouvrages cités en bibliographie de quoi satisfaire sa soif de savoir» (Vicente 1997c:22). Assim, a opção inicial dos tradutores implica também que mantenham arcaísmos que são necessários para «resituer un tant soi peu le lecteur dans une époque, sans pour autant porter préjudice à la compréhension»; nesse caso, a tradução

40 Sublinhado nosso.

recorre a um modelo conhecido pelo leitor das edições modernas de textos medievais franceses onde encontramos, por exemplo, a supressão de pronomes sujeitos ou de artigos, inversões e arcaísmos gráficos (ibid.:22-23).

2. Bilinguismo do teatro de Gil Vicente

Teatro senza frontiere: Gil Vicente e la corte portoghese. Este título dado à passagem reservada ao dramaturgo português na nova História do Teatro da editora italiana Einaudi é revelador da posição que o particulariza e que explica o seu bilinguismo. Mas, se o dramaturgo é fruto de uma situação política que invade a vida quotidiana da época como o faz notar Paul Teyssier (1997:17) a propósito da tradução do *Triunfo*, segundo Picchio, o bilinguismo castelhanoportuguês «devra toujours être considéré comme un fait stylistique», e o discurso de que é objecto como «une des constantes de la pratique populaire (du) théâtre portugais» (1982:53). Assim, Paul Teyssier na introdução do *Triomphe* por exemplo, analisa demoradamente esta particularidade da obra, que explica por razões dramáticas ligadas à tipologia das personagens, pondo em relevo as variantes em cada uma das duas línguas. Mas como o texto francês é desprovido das marcas distintivas entre as personagens que se exprimem na mesma língua, «(t)outes ces particularités [sont] signalées en notes dans [l']édition».

3. O caso particular do saiaguês.

O saiaguês é uma língua parcialmente artificial, herdada de Juan del Encina e que podemos considerar como uma marca posta intencionalmente pelo autor nos seus textos. As edições modernas tenderam, desde o século XIX, para apagá-lo apesar da sua função dramática fundamental, a de constituir uma escolha estilística, uma intenção estilística mais do que de língua. Luciana Stegagno Picchio, a propósito dos textos saiagueses do dramaturgo, conclui que «Tenus hors de la bipartition castillan-portugais, les textes sayagais devront être considérés dans une nouvelle perspective et apparentés à ces autres pièces du répertoire vicentin qui introduisent des personnages rustiques nationaux en les caractérisant linguistiquement et en misant sur le ridicule de cette exagération» (1982:107). Trata-se de uma «stylisation littéraire en forme de langue rustique comique, d'un léonais de convention que Gil Vicente adopte non parce que c'est un paysan, mais dans la mesure où il s'adresse à un public cultivé capable de se retrouver dans une fiction poétique qui a déjà cours» (ibid.:115). Uma das obras traduzidas para a qual

o problema se põs – *Le Triomphe de l'hiver & du Printemps* – expõe nas notas do texto português os traços particulares dessa componente linguística, nomeadamente o fenómeno da palatalização (quatro casos apenas), mas não introduz nenhum traço distintivo no texto em língua francesa.

4. Registos e sua variedade segundo as personagens

Este aspecto é visto por todos os tradutores deste projecto como fundamental no plano dramático, dado que se trata de meios postos ao serviço do sentido a produzir, segundo os tipos e a origem social das personagens e, contrariamente às soluções adoptadas para o bilinguismo e o saiguês, os registos populares são recriados nas intervenções de algumas personagens. É o caso para o Pagem de *La Farce des muletiers* que se exprime num registo rústico e popular de modo a fazer ler/ouvir os traços linguísticos que traduzem a sua origem social camponesa e, portanto, a sua ridícula ambição de entrar na Corte. Os versos 270-340, por exemplo, são reveladores de uma preocupação de coerência dramática por parte da tradutora que afirma, numa nota:

«Lavisée est claire: ils'agit de situer socialement le Page et de ridiculiser ses ambitions d'ascension à la cour. Son discours est donc émaillé de termes d'un registre populaire que je me suis efforcée de rendre dans la traduction» (Vicente, 1997c:62).

Igual tratamento é seguido para os nomes próprios, por exemplo, na *Farce des Muletiers* onde as opções da tradutora são acompanhadas por notas explicativas como, por exemplo, na tradução dos nomes Labaredas, Cotão e Azedas (ibid.:71).

5. O Carnaval da linguagem: o duplo sentido

Criações verbais, metáforas, trocadilhos, equívocos eróticos ou «carnaval da linguagem» e efeitos cómicos produzidos pelo discurso são uma das chaves deste teatro que privilegia a sátira e a farsa, e também é a questão mais problemática para os tradutores que se interrogam sobre os limites da explicitação dos jogos de linguagem que sustentam o conjunto da dramaturgia vicentina, tanto mais que os comentários dos tradutores dão conta de uma perplexidade actualmente comum a todo o leitor deste teatro. Para responder às *obscuridades* do texto, Kleiman apresenta o acto de traduzir como um acto hermenêutico: «[...] traduire, c'est comprendre, c'est donc essayer de tout élucider, vocable après vocable, idée après idée» (Vicente 1997c:21-22), mas a tradutora exclui

qualquer modernização do texto neste processo de reescrita, do mesmo modo que não poderia ser encarado para um autor como Rabelais que cita como exemplo. A opção ou a norma mantém-se coerente: é a relação com o texto de partida que deve ser privilegiada.

O segundo problema é o que é posto ao tradutor pelos textos em verso, ou seja a versificação no sentido etimológico de «fabrication des vers», que inclui o trabalho da rima ou das assonâncias, e do ritmo. No teatro, onde o texto privilegia a oralidade na forma mais corrente da sua enunciação, o verso é simultaneamente ritmo e sonoridade. Mas, para um leitor contemporâneo, também corresponde a uma imagem textual que pertence ao escrito e ao género lírico tradicional. O modelo original é descrito pelos tradutores como dotado de uma versificação frequentemente irregular⁴¹, e este fenómeno, mais do que corresponder a eventuais negligências dos editores, é interpretado e justificado como um traço que seria próprio da tradição popular à qual a obra de Gil Vicente está vinculada e também à sua busca do natural: «(...) peut-être faudrait-il aussi envisager la possibilité que le dramaturge Gil Vicente n'ait pas considéré l'isométrie comme un impératif majeur: le naturel avant toute chose, comme il se doit dans sa conception de théâtre» (Vicente 1997c:122).

Segundo o mesmo princípio, a tradução francesa dos textos é elaborada com a ajuda de uma opção sistemática pela manutenção do verso, com o recurso ao octossílabo não-rimado – que substitui a *redondilha*, o heptassilábico rimado e organizado em estrofe como no original, frequente na poesia lírica cortesã –. Trata-se do verso francês mais antigo, sem cesura fixa e, por conseguinte, mais flexível; por outro lado, é uma escolha que corresponde à norma seguida para os fabliaux e no teatro francês medieval em que o octossílabo reina, aproximando a métrica do texto dialogado do que denomina, seguindo e citando André Tossier nos seus estudos dedicados à farsa francesa, «le rythme naturel de la langue» (1986:24). Notemos que o modelo métrico utilizado para responder aos problemas levantados pela versificação do texto português, é francês, ainda que seja referido explicitamente apenas neste volume.

As imposições da rima são nitidamente rejeitadas, «incompatibles avec la fidélité de la traduction» segundo Teyssier (2000:13). Uma única tradução é rimada, no caso de *La farce des Muletiers*, e esta opção é justificada por um

41 Esta irregularidade é apresentada como uma característica tradicional, segundo selon I.S.Révah (1951), citado in Vicente 1997c, p.122.

princípio dramaturgico, o da exploração das «virtualités sonores, rythmiques et plaisantes [offertes]» pela rima, uma característica assinalada por vários tradutores do *corpus* e apresentada como própria da poética do autor.

Chegados ao termo da descrição do discurso prefacial e editorial no qual Gil Vicente é cuidadosamente (e afectuosamente) envolvido, como concluir?

Chandeigne não é um editor escolar no sentido tradicional, apesar da particularidade do trabalho efectuado em apoio para esta edição, abundantemente comentada e acompanhada por cuidados redobrados de modo a facilitar a excelência da comunicação e a qualidade da recepção de um autor pouco conhecido do grande público francófono. Destaca-se a coerência do discurso e da prática dos tradutores envolvidos neste projecto, cientes da importância do seu papel na recepção internacional de uma obra decisiva para uma compreensão do teatro europeu. Neste caso, a tradução contribui visivelmente – ou seja de maneira “visível” contrariamente à sua tradicional “invisibilidade” (Venuti 1995) - para uma recepção crítica da obra de Gil Vicente, garantindo-lhe um estatuto canónico no universo mais amplo das relações interliterárias. Publicar essas traduções é um projecto aliciante. Nascido da vontade de um editor, soube reunir especialistas dos estudos portugueses, simultaneamente universitários e tradutores literários, movidos por uma idêntica paixão por textos antigos, canónicos, considerados como clássicos nacionais, mas merecedores de um reconhecimento internacional numa desejável revisão da tradição académica que os acompanhou até hoje.

Tal percepção é próxima da situação nacional da obra do dramaturgo que uma nova crítica vicentina (Bernardes 2003; 2006) procura salvar de um destino escolar algo cinzento e visitar enquanto património teatral universal cuja originalidade, uma vez reconhecida, permitirá identificar importantes filiações do teatro português em outras literaturas e culturas. Nessa tarefa, à luz do caso que acabámos de descrever, são evidentes as vantagens que poderão ser retiradas de uma cooperação entre os trabalhos da crítica e os dos tradutores no plano da investigação literária e teatral em termos internacionais. E Gil Vicente já não é um caso único: Antonio José da Silva foi traduzido e publicado recentemente pela Maison Vitez. Nesse caso também a tradução é acompanhada por um trabalho introdutor e crítico confiado a José Oliveira Barata enquanto especialista da dramaturgia do séc. XVIII português e deste dramaturgo. E no contexto onde nos situamos, também não surpreenderá o texto da contracapa onde podemos ler: «António José da Silva s’inscrit avec bonheur dans une tradition de grands auteurs de théâtre ibérique, et pour la France, entre Molière et Beaumarchais».

Bibliographie

- Bernardes, José Augusto (coord.), *Ensaio Vicentinos*, Coimbra, Escola da Noite, 2003
- _____, *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 2006
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999
- D'hulst, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses Universitaires de Lille, 1990
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- Keates, Laurence, *O Teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Teorema, 1988
- Pedro Ferré, «Gil Vicente», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. A. M. Machado, Editorial Presença, 1996, pp. 497-499
- Reckert, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983
- Stegagno Picchio, Luciana, *La Méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise*, vol.II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1982
- Teyssier, Paul, «Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente», in *Critique textuelle portugaise*, Actes du Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1981, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, pp.123-130
- _____, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959
- Tissier, Paul, *Recueil de farces (1450-1550)*, textos anotados e comentados, Genève, Droz, 1986
- Toury, Gideon, «The Nature and Role of Norms in Translation», *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995
- Vicente, Gil, *La Plainte de Maria la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*, trad. Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1995, Théâtre de Gil Vicente I
- _____, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps (Triunfo do Inverno & do Verão)*, trad. Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1997a, Théâtre de Gil Vicente II
- _____, Gil, *Le Jeu de l'Âme. Le Jeu de la Foire (Auto da Alma – Auto da Feira)*, trad. Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997b, Théâtre de Gil Vicente III
- Vicente, Gil, *La Farce des Muletiers (Farsa dos Almocreves)*, trad. Olinda Kleiman, Paris, Éditions Chandeigne, 1997c, Théâtre de Gil Vicente IV
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, London & New York, Routledge, 1995
- Vicente, Gil, *La Barque de l'Enfer (Auto da Barca do Inferno)*, trad. Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 2000, Théâtre de Gil Vicente V
- Vieira Mendes, Margarida, *Maria Parda*, in *Vicente*, coleção dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1988

6. Molière traduzido para a língua portuguesa: da comédia para a comedia

I

Abordaremos aqui a questão do papel e do funcionamento da tradução na recepção pela literatura e pelo teatro português, no século XVIII, de textos representativos de um género canónico, o da comédia tal como tinha sido definida e representada por Molière, um século antes, para o público francês do seu tempo e que volta a surgir, após várias décadas, num palco e numa edição estrangeiros com a denominação générica de *comedia*.

Tradicionalmente, o dossiê português do teatro de Molière é tratado pela investigação histórica – literária e/ou cultural – dentro de limites nacionais, como o revelam os estudos sobejamente conhecidos de várias gerações de especialistas portugueses ou estrangeiros⁴². No entanto, se for observada na perspectiva da investigação tradutológica, a recepção desse autor deixa de representar um caso apenas nacional, que somente pertenceria a uma historiografia particular ou local. Na verdade, devido ao seu estatuto ambíguo na vida literária, a importância das traduções nem sempre foi reconhecida pelos especialistas, historiógrafos ou críticos literários que durante muito tempo subestimaram ou até ignoraram a sua função na evolução das literaturas nacionais. Esta perspectiva poderia ser enriquecida por abordagens teóricas e metodológicas recentes, baseadas nas investigações de orientação polissistémica as quais defendem que a tradução pode ser um factor decisivo de transformação dos sistemas literários com que interferem, quer confirmando, quer modificando as poéticas dominantes no contexto literário e cultural de chegada. A perspectiva sistémica permite ao investigador avaliar, neste período de crise interna da literatura, o peso respectivo entre, por um

⁴² A bibliografia é importante tanto em obras portuguesas como francesas. Ver um estudo recente de Marie-Noëlle CICCIA, *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003.

lado, uma falta reconhecida de autores nacionais - que explica a necessidade sentida localmente de importar e traduzir textos estrangeiros -, daí o número elevado de traduções nessa época, e, por outro lado, as dificuldades vividas pelos autores e os textos importados e traduzidos apesar da abertura do meio de recepção quanto ao prestígio das literaturas-fonte. De facto, se a censura oficial teve um papel fundamental⁴³ no plano ideológico, político e religioso, não devemos subestimar as críticas, muitas vezes bastante severas, que foram feitas às traduções de teatro dessa época pelas academias, defensoras da promoção de uma literatura nacional original.

A época atravessa um período de transformação da literatura e da arte dramáticas ilustrada, nomeadamente, por uma inflação na designação dos géneros e subgéneros em circulação e uso. Os exemplares das edições das peças, originais ou traduzidas, que foram conservados até hoje testemunham a importância dada à nomenclatura que permite a identificação genérica dos textos. De maneira geral, é posta em evidência nas páginas de rosto de modo a tornar explícita a relação entre uma obra particular e um grupo. Mas, sobretudo, revela uma grande instabilidade das designações. Assim, as traduções tendem para misturar as codificações genéricas ao introduzir denominações inovadoras: por exemplo, para Molière, encontramos *comedia franceza*, ou *Comedia do Senhor Molière traduzida em vulgar*, *Comedia Nova*. É uma terminologia que resulta da importação de um género proveniente de uma literatura estrangeira e, por definição, novo na literatura de chegada na qual convive com denominações mais antigas como *Entremez*, *Novo Entremez*, *Entremez em um acto*, *Farsa* que também encontramos associadas a traduções de textos de Molière.

Se é verdade que a problemática dos géneros é um debate essencial nos estudos literários, também está frequentemente no cerne dos problemas da literatura em tradução. A comédia clássica de Molière é traduzida para a edição e a cena portuguesas, ao mesmo tempo que é alvo de um processo de interacção com a herança de uma comédia barroca proveniente do teatro espanhol – ainda activo neste período apesar de ser já contestado pelas elites em nome do gosto – e de que conserva traços mais especificamente espectaculares. Essas interacções arrastam uma adaptação mútua e progressiva das convenções próprias de cada género, em prejuízo da inovação introduzida pelo novo modelo. Se bem que toda a época exprima uma verdadeira necessidade de uma nova

43 A renovação actual da investigação nesse domínio deveria permitir avaliar melhor o papel da censura e corrigir percepções por vezes pouco matizadas sobre a questão.

estética literária e teatral, o sector das traduções indica que o peso das convenções herdadas do passado ainda se faz sentir. Aliás, essas adaptações que acusavam de desfigurar os originais reclamavam-se elas próprias do princípio da adaptação «ao gosto português», o do público, e acabaram por levar à criação de um género híbrido, que se intitulava a si mesmo sem grande rigor ora *comedia* ora *entremez* ou *teatro de cordel*.

A nossa hipótese de trabalho para este estudo considera a tradução como um dos principais modos de interferência entre as literaturas e propõe uma abordagem do fenómeno tradutológico segundo uma perspectiva sistémica que integra a dinâmica dos géneros. Tal metodologia reenvia-nos também para a história literária e teatral ao dar-nos conta da evolução da literatura, tendo em conta os modelos poéticos que fixam o cânone literário, gerem os conflitos e estabelecem a hierarquia dos géneros. Do mesmo modo, a perspectiva comparativa que propõe uma história literária construída sobre o estudo comparado «des interactions, relations et chevauchements entre les pratiques littéraires, leurs fonctions sociales et leurs rapports de force» (D'hulst, Moura 2003:290), assenta na análise das estratégias de tradução, abrindo novos campos de pesquisa e lançando novas perguntas. Enquanto documento inscrito na cultura portuguesa do séc. XVIII, será que o texto traduzido deste tipo de *comedia* identificada com o género da comédia de fonte francesa (omitindo frequentemente citar o nome do autor) permite efectivamente reconhecer um modelo comum do género que reencontraríamos nas culturas nacionais da mesma época? A terminologia poderia ser enganosa, porque o paralelismo dos termos não implica necessariamente um paralelismo dos códigos e das regras dramáticas que são efectivamente seguidos. Para a comédia/*comedia*, os sistemas literários envolvidos (francês e português) parecem ser aparentados, mas quais são os limites das afinidades entre eles? As marcas genéricas convencionais e muito codificadas do texto-fonte não parecem ter sido um constrangimento para o adaptador português que produziu o seu trabalho de rescrita no contexto de um sistema literário e teatral de recepção muito aberto onde se podem encontrar igualmente indícios da presença do teatro espanhol e italiano. A aproximação que a tradução portuguesa estabelece com modelos provenientes da tradição cômica europeia não era um fenómeno desconhecido dos palcos franceses do tempo de Molière.⁴⁴ E será preciso acrescentar que a

⁴⁴ A comédia *L'École des Femmes* de MOLIÈRE é próxima da literatura espanhola, traduzida e adaptada por Scarron na sua *Précaution inutile*, por exemplo.

cultura receptora é herdeira de uma sólida tradição da farsa. Nascida no séc. XVI por inspiração na *sottie*, é praticada – como é sabido – pelo dramaturgo da Corte quinhentista, Gil Vicente.

Esta breve abordagem dos problemas levantados por um estudo dos géneros articulado com os da tradução será ilustrada pelo estudo de caso escolhido no *corpus* do dossiê Molière, da versão impressa de *L'École des Femmes* (EF), publicada em língua portuguesa em 1782, em Lisboa, pelo editor Francisco Borges de Sousa, e acerca da qual sabemos que tinha sido representada em 1768, no *Teatro do Bairro Alto*.⁴⁵ Esta representação é próxima no tempo das de *L'Avare* (1768), *Le malade imaginaire* (1768), *Le mariage forcé* (1769), *Le Médecin malgré lui* (1769), *L'Amour médecin* (1769), *Le Bourgeois Gentilhomme* (1769), um primeiro *Dom Juan* intitulado *O Dissoluto* e proibido pela censura (1771), *Monsieur de Pourceaugnac* (1770), *Les Précieuses ridicules* (177 ?), *Sganarelle* (1771).

Nessa data, Molière já não era um desconhecido para o público português. De acordo com os historiadores do teatro e da literatura, a primeira tradução do seu teatro de que temos conhecimento é de 1737. Trata-se de uma adaptação de *Georges Dandin*, intitulada *O Marido confundido*, que só será publicada em 1841 sem referência ao nome do autor. Sabe-se que foi representada em Lisboa para o diplomata inglês Lord Tirawley, «que desejava ver representada uma comédia em português» porque lamentava a forte influência da cultura espanhola em Portugal e os seus efeitos negativos na produção original dos autores nacionais. O texto é profundamente alterado, a tal ponto que «semble être un original»⁴⁶, e suscita uma polémica sobre os valores comparados do teatro espanhol e francês⁴⁷. Será preciso esperar trinta anos até à introdução de novos textos através da tradução, como a célebre adaptação, em 1768, por Manuel de Sousa de um *Tartuffe* posto ao serviço dos interesses da propaganda hostil aos Jesuítas na qual se apoiava o Marquês de Pombal. Este momento corresponde ao período dito de reconhecimento do dramaturgo francês

45 Cf. edição manuscrita, BNL, cod. C1 4566, do texto que foi levado à cena em 1768 ; edição impressa, 1782.

46 “É versão do Francês, mas o Autor de tal modo a transformou, e a alterou introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso país, que se pode dizer que mais parece um original”, in *Colecção de Vários Escritos Inéditos, Políticos e Literários de Alexandre de Gusmão*, Porto, Tipografia Faria Guimarães, 1841, p.252.

47 O Marquês de Valença publica em 1739 o seu *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* em reacção contra os progressos do gosto pelo teatro francês; em 1747-48 uma polémica rebenta acerca da tragédia *Le Cid* de CORNEILLE entre Alexandre de Gusmão e o Marquês. Mas foi a adaptação da obra polémica de Molière que foi recebida com maior reserva.

cujos textos são traduzidos a um ritmo acelerado até ao final do século para serem postos em cena e impressos, na maior parte das vezes com a indicação «traduzido do francês», mas sem os nomes nem do autor nem do tradutor. Finalmente, uma última fase de recepção, na viragem do século, será marcada pela produção original de uma série de obras-imitações, consagradas no género do *entremes* ou do teatro de *cordel* que confirmam o papel do modelo francês no enriquecimento da cena e da edição portuguesas.

Na verdade, as estratégias dos tradutores da maioria desses textos parecem ter visado sistematicamente a produção de adaptações, e a divisão das peças, a apresentação das personagens, a organização da intriga, a opção entre o verso e a prosa, a escolha dos registos e dos níveis de língua são prova disso como vamos poder constatar-lo na descrição que segue da tradução de *L'École des Femmes*.

1782 - *Comedia franceza intitulado A Escola das mulheres traduzida, e posta ao gosto portuguez*. – Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa.

Apesar de não indicar o nome do autor e de apresentá-la como uma *Comedia franceza (...) traduzida, e posta ao gosto portuguez*, esta edição impressa é a da primeira tradução conhecida da famosa comédia de Molière cujas características revelam uma convergência entre dois géneros literários e teatrais: um, francês e inovador, é o da comédia em verso, e o outro, local, é o herdeiro conservador da tradição cômica luso-espanhola, um « gosto » teatral do qual sabemos que correspondia ao do período da anexação de Portugal pela Espanha (1580-1640). Terá sido feita em 1768 para a companhia de teatro dita «do Bairro Alto» e tudo leva a crer que o texto de partida foi o da edição francesa de 1734 das *Œuvres* de Molière, uma nova edição feita em Paris pela *Compagnie des Libraires*, em seis volumes, que seguiu a de 1682. Com efeito, nesta edição, algumas modificações foram introduzidas no texto impresso em 1663; dizem respeito às didascálias iniciais da lista das personagens, - reorganizada segundo a hierarquia social e as relações de parentesco como era usual no teatro francês do século XVIII -, bem como ao lugar da acção:

Edição de 1663:

ARNOLPHE, autrement M. DE LA SOUCHE.

AGNÈS, jeune fille innocente, élevée par Arnolphe.

HORACE, amant d'Agnès.

ALAIN, paysan, valet d'Arnolphe.

GEORGETTE, paysanne, servante d'Arnolphe.

CHRYSALDE, ami d'Arnolphe.

ENRIQUE, beau-frère de Chrysalde.

ORONTE, père d'Horace et grand ami d'Arnolphe.

Edição de 1734:

ARNOLPHE *ou* LA SOUCHE.

AGNÉS, fille d'Enrique.

HORACE, amant d'Agnés, fils d'Oronte.

CHRISALDE, ami d'Arnolphe.

ENRIQUE, beau-frère de Chrisalde et père d'Agnés.

ORONTE, père d'Horace, et ami d'Arnolphe.

UN NOTAIRE.

ALAIN, paysan, valet d'Arnolphe.

GEORGETTE, paysanne, servante d'Arnolphe.

Tradução de 1768/82:

Arnolfe, que tambem se apelida Tronco

Crisaldi

Henrique

Ignez.

Oronte.

Oracio.

André Rustico.

Domingas rustica.

Hum Tabelião.

A tradução dos nomes por naturalização recorre a conotações linguísticas complexas, porque reenvia para a língua portuguesa na maioria deles, mas propõe *Ignez* e *Crisaldi* com conotações espanhola e italiana respectivamente. A familiaridade do público com os espectáculos em língua espanhola apresentados por companhias itinerantes e a popularidade das traduções das obras dos italianos Goldoni e Metastásio na mesma época poderiam justificá-lo ao mesmo tempo que ilustra a realidade dos cruzamentos culturais assinalados anteriormente na vida teatral portuguesa. Quanto ao segundo nome de Arnolphe, «dit de la Souche», é privado da sua partícula e reduzido a *tronco* com uma conotação grotesca.

Todavia, a didascália do lugar sublinha o carácter inovador do texto ao especificar que se trata de Paris:

1663: *La scène est dans une place de ville.*

1734: *La scène est à Paris, dans une place d'un faubourg.*

1768/82: *A Scena se representa em hum lugar nos arrabaldes de Pariz.*

Quanto às outras didascálias, inseridas ao longo do texto, a edição francesa das *Œuvres complètes* de Molière de 1971 assinala também, para a edição de 1734, duas variantes de didascálias que são acrescentos no texto de 1663 sobre o jogo de Arnolphe, mas que não são retomadas no texto traduzido⁴⁸. Instata-se, no entanto, pela comparação dos textos, que as didascálias expressivas aumentam na tradução para o conjunto das cenas entre Arnolfo e os criados. Esse traço assinala o facto que o texto impresso representa o texto tal como foi posto em cena, do mesmo modo que os apartes, introduzidos com a ajuda de parênteses, mas que não constam na edição de 1663, pondo em relevo a representação e o jogo cómico dos actores para este tipo de personagens em vez de realçar as características literárias do texto. Tais aspectos, coerentes com a estética dos actores de Molière nas cenas de farsa, reabilitam o modelo dos *graciosos* oriundos da comédia de influência espanhola que continuavam a gozar de um bom acolhimento nos palcos portugueses dessa época.

Tal hipótese é igualmente confirmada por duas opções complementares que podemos interpretar como normas próprias desse tipo de modelo teatral: a divisão do texto em três actos, e não em cinco como é o caso no original francês, em conformidade com a convenção das três *jornadas da comédia*:

a) 1663

Acto I	4 cenas
Acto II	5 cenas
Acto III	5 cenas
Acto IV	9 cenas
Acto V	9 cenas

b) 1768/82

<i>Acto primeiro</i> – <i>Scena unica</i>	(corresponde às cenas I,1 até ao fim do Acto II)
<i>Acto segundo</i>	(corresponde às cenas III,1 até ao fim do Acto IV)
<i>Acto terceiro</i>	(corresponde ao Acto V).

A tradução conserva a denominação acto em uso no original (*acte*), mas ignora a sub-divisão em cenas que corresponde a uma convenção corrente nos textos impressos na época. É substituída pela indicação escrita das entradas e saídas das personagens que nos reenvia para o estatuto híbrido do texto português publicado em 1782 e fundado na transcrição de uma tradução para o palco.

48 a) II, 2 – vers 677 - *Là, regardez-moi là durant cet entretien - Mettant son doigt sur son front.*

b) V, 2 – vers 1457 - *Répare tous les maux que m'a faits ton caprice! – Il s'enveloppe le nez de son manteau.*

Acrescentemos que os actos são separados por intermédios cómicos acrescentados à peça e imitados da *comedia* espanhola. Trata-se de duas cenas dos criados que, no início do Acto II, cansados de correr atrás do notário, adormecem em vez de vigiar a porta e, surpreendidos por Arnolfo, são sovados e expulsos fora de cena. O mesmo processo é retomado entre o Acto II e o Acto III, antes da entrada de Horácio. São passagens destinadas a reforçar o tom de farsa dado ao texto por tais tipos sociais, os do criado e da criada, responsáveis por malentendidos ou quiproquós, ou ainda por reviravoltas na intriga. Essas personagens são naturalizadas pela tradução do seu nome e, naturalmente, apesar da acção ser situada em Paris, são conotadas nesse sentido, não só com a realidade cultural local se considerarmos os efeitos cómicos suscitados pela sua pronúncia regional e defeituosa⁴⁹, mas também com os tipos teatrais de criados tolos provenientes da comédia espanhola, os *graciosos*, bem conhecidos do público e chamados André e Domingas, *rústicos*.

Uma outra norma diz respeito à escolha da prosa. Contrariamente ao original, em versos alexandrinos, o texto de chegada é em prosa, o que confirma a não-adopção de uma das opções dramáticas essenciais da batalha de Molière no sentido de elevar a comédia ao estatuto de género nobre. Optando pela prosa, o tradutor desta versão da EF ignora o significado da introdução da versificação no género cómico, e da reforma teatral empreendida por Molière, modificando assim a posição da comédia na hierarquia dos géneros. A tradução reenvia a peça para uma tipologia cómica próxima da farsa do século XVII, mais conservadora no plano literário, mas de que o próprio Molière se tinha lembrado em nome do equilíbrio entre as orientações estéticas dominantes e as do jogo cómico onde, enquanto actor e comediante, encontrava uma energia verdadeiramente teatral, posta ao serviço do seu projecto crítico.

A esta orientação vêm acrescentar-se os cortes importantes nos monólogos de Arnolfo ou nas longas tiradas do jovem apaixonado Horácio, cópia dos monólogos de tragédia que Molière reutilizava de maneira caricatural. Comparemos o número e a extensão dos principais monólogos do protagonista Arnolfo:

49 Esses aspectos são transcritos de modo a sublinhar este tipo de afastamentos. Por exemplo, Domingas queixa-se nestes termos do seu cansaço: “Que levará a breca o escrivão ó o *Trambalhão* (Tabelião) ó o que *diáxo* (diabo) he; eu *tarrenego* (te renego) mofino! Primeiro que o casace fui lá mais vezes *cà fortuna* que a fortuna); já fica chamado, agora venha quando *quijer* (quiser); André, que fazes ahí á porta *acentado* (sentado)?

a) edição francesa de 1663

I, 4 – v. 357-370

II, 1 – v. 371-385; II, 4 – v. 447-458

III, 3 – v. 808-843; III, 5 – v. 977-1007

IV, 1 – v. 1008-1038; IV, 5 – v. 1132-1142; IV, 7 – v. 1182-1215

b) edição do texto traduzido 1768/82

«Acto primeiro»: condensação dos dois monólogos de I, 4 e II, 1, com supressão dos versos com um conteúdo auto-reflexivo importante, como os cinco versos nos quais são expostos os motivos que levam Arnolfo a não revelar a sua dupla identidade (v. 362-366), e manutenção do conteúdo discursivo do texto de II, 4, anunciando o projecto de Arnolfo e o seu passeio com a pupila.

«Acto segundo»: o conteúdo temático sobre as mulheres cultas, e portanto perigosas aos olhos de Arnolfo, é retirado do conjunto do discurso nomeadamente pela não-tradução dos versos 821 a 832; trata-se no entanto de uma referência sociocultural contemporânea decisiva para a dramaturgia de Molière e dos seus combates – aliás, sobre o mesmo tema, seria interessante analisar a tradução portuguesa da peça *Les Femmes Savantes* com data de 1755. A cena III, 5 é composta por trinta versos no original. Parodiando os monólogos de debate interior, típico do herói de tragédia, e desenvolvendo de maneira mítica o tema do desespero do herói trágico reduzido ao papel de marido enganado, esta passagem não deixa de revelar uma certa ambiguidade porque permite ao espectador tomar consciência de um verdadeiro sofrimento de Arnolfo, tirano, é certo, mas infeliz como qualquer amante preterido. A tradução condensa esses trinta versos num texto curto, coerente com o modelo da queixa do amante enganado herdado da farsa ou da comédia espanhola, e que apenas se enfurece com os receios quanto à sua honra. O Acto IV contém três monólogos, o primeiro dos quais com trinta versos, segue o anterior que terminava o acto e dava conta da impotência de Arnolfo perante a resistência de Agnès e da sua vontade de dominá-la a qualquer preço (v. 1008-1038). Este monólogo é muito condensado e totalmente desprovido do tom queixoso que o caracteriza no original, além de ser retardado por uma cena cômica dos criados. Depois do quiproquo cômico entre Arnolfo e o notário, seguido da cena do ensaio com os criados, surge o segundo monólogo de que foram retiradas todas as alusões culturais, as dos códigos sociais das estratégias do amor, do recurso aos intermediários dos «mystères de l'amour (mistérios do amor)» (v. 1136 à 1139). O último monólogo, um texto longo com 34 versos, apenas conserva, na tradução, após a condensação dos versos 1188 a 1205 numa frase

curta, o anúncio de um projecto de vingança da parte de Arnolfo para a mesma noite.

As modificações introduzidas privilegiam a progressão rápida da acção e permitem tornar o protagonista mais conforme com um ideal masculino da sociedade portuguesa, o do *homem bon*, que defende a sua honra dos famosos costumes evocados textualmente por Arnolfo, mas traduzido aqui por *malignas influencias*. Os aspectos que uma determinada franja do público tinha considerado escandalosos em 1662 e que tinham sido citados ou comentados abundantemente nas obras da querela em torno da peça em França são igualmente objecto de transformações. Censurada pela *Real Meza Censoria*, como indica a capa da edição, a tradução foi privada de duas passagens ainda antes da representação em 1769. Uma comparação com o original permite situar um dos cortes na cena entre os criados em que surge a famosa metáfora sobre a mulher como «sopas do homem» usada pelo criado para explicar o ciúme, nos versos 435 a 439, que tinha sido considerada como obscena. A segunda poderia corresponder à passagem que contém a referência à igualmente famosa «tarte à la crème (tarte com creme)», inexistente na tradução e tão fortemente atacada na estreia francesa da peça. Uma outra hipótese seria as máximas do casamento. Aqui, uma série de versos resulta num longinquo reflexo do texto original em que as marcas do erotismo e da sensualidade são evidentes, mas que são substituídos pelo elogio da virtude fundada no temor a Deus, contrariamente ao original em que a dimensão religiosa do texto é muito reduzida, se excluirmos as imagens supersticiosas do Inferno usadas por Arnolfo para amedrontar Agnès. Pelo contrário, a passagem conhecida sobre o *le...* no interrogatório da jovem pelo seu amo foi traduzido de modo a manter o carácter equívoco da expressão cujo efeito cómico é garantido.

Esta tradução não é um caso isolado. Pertence a um vasto conjunto documental – o da tradução teatral do período neo-clássico – que corresponde à produção textual destinada a desenvolver, paralelamente, as actividades da edição e dos palcos portugueses do século XVIII. São, na verdade, um testemunho da vitalidade da vida cultural da época. Sob o efeito de uma aproximação inevitável de um novo horizonte cultural de tipo europeu nascido das Luzes, o século XVIII português é caracterizado pela transformação do gosto e dos saberes que deu lugar a reações opostas, partilhadas entre a aceitação e a recusa de autores e de textos importados que suscitavam tanto a curiosidade das elites cultas como verdadeiras polémicas, representativas de um país em situação periférica, receptor e defensor da inovação. Na vida social, os sectores da cultura escrita e oral mais ou menos próximos

dos círculos intelectuais e dos circuitos tradicionais do saber, como é o caso do meio literário e teatral, foram os mais sensíveis à disseminação do pensamento e dos combates das Luzes, bem patente na diversificação dos discursos, das práticas, das iniciativas e das instituições culturais que atingem o mercado do livro e a actividade das companhias teatrais. Mas, se é verdade que o sistema literário e teatral português do século XVIII, procurava, pela tradução de Molière, responder a um desejo de inovação no repertório destinado ao público culto, o exemplo desta tradução da peça *L'École des Femmes* tem as marcas da interferência, na cultura local ou nacional, entre tradição e importação. De facto, os ataques feitos às traduções como indignas representantes de modelos que as opções dos tradutores modificavam no plano textual e genológico, sublinham que estas ocupavam um espaço importante no campo literário onde eram apoiadas pelos interesses da actividade liderada pelos editores-livreiros, frequentemente também tradutores e/ou autores anónimos dos textos postos em circulação.

Nesta abordagem da recepção do género cómico clássico pela via da tradução, a nossa análise recorreu a uma definição tradicional do género, percebido como um conjunto de códigos, uma «forme de codification interne au système littéraire, au gré des normes et des modèles dominants (...) un classement désigné dans et par le système même» (Lambert, 1985 :128). Mas as manipulações pela tradução – e o caso estudado aqui é disso um exemplo – permitem afirmar que a categoria genérica não corresponde apenas a princípios de classificação, muitas vezes nitidamente codificados, mas também de valores e de selecção. A literatura portuguesa está em busca de uma poética que lhe permita estabelecer as regras necessárias para a fixação do gosto e das “bienséances”, mas mais do que uma mera questão de formas, o problema dos géneros é também um problema de valores morais, políticas, sociais ou religiosos. Assim, o quadro geral da recepção do teatro estrangeiro em Portugal instiga o investigador a ultrapassar o quadro de um inquérito que apenas se interessasse pelos aspectos formais dos textos e que deverá, por conseguinte, ser reenviado para questões complementares, centradas numa eventual oposição entre literatura «baixa» ou literatura popular (para um público e um circuito populares) e literatura «elevada», reconhecida como tal, para e por um destinatário cultivado ou erudito. A terminologia genérica usada no caso da EF inova e assinala a origem elevada do texto, mas se a EF é efectivamente atribuída a uma fonte estrangeira, sendo une *comedia franceza*, a ambiguidade do recurso ao adjectivo *franceza* torna-se evidente porque assinala tanto um modelo textual e estético destinado a ser reconhecido pela literatura de che-

gada como um género novo, o qual, na verdade, é o resultado de um processo de adaptação e de uma série de interacções, traduzidas pelas manipulações descritas anteriormente, e que não parece excluir a literatura tradicional, destinada a um público mais vasto, contribuindo até para revivificá-la.

Como responder, neste contexto, à pergunta acerca do valor da tradução para a literatura portuguesa da época em causa, à do seu papel, se é inovador ou tradicional. As traduções portuguesas do teatro estrangeiro no século XVIII parecem antes conformes às convenções teatrais existentes, mais enraizadas no teatro representado, de acordo e em função do gosto do seu público de espectadores. No entanto, a denominação do género *comedia franceza* indica um subgénero e designa uma arte teatral nova, e é verdade que o teatro clássico francês é traduzido e imitado em toda a Europa graças ao prestígio do seu sistema literário e cultural de origem, o da França de Luís XIV. A observação empírica revela frequentemente situações incoerentes como é aqui o caso, mas o recurso à adaptação, ao favorecer a entrada de um género no repertório de chegada, permitiu ao teatro português evoluir. Na ausência de codificações restritas ditadas pelos autores e pela crítica, e conotadas pelas hesitações próprias de uma época de transição, as traduções-adaptações de Molière produzidas nos anos 30-40 a 60 do século devem ter funcionado, graças ao seu êxito, como modelos convincentes para o futuro. O novo entusiasmo patente na produção autóctone na segunda metade do século parece indicar que a evolução de um género depende menos de acções ou de reacções no plano formal do que da conjugação de normas estéticas (de codificações genéricas) e não-estéticas (sociais, económicas, políticas e eventualmente religiosas). O dossiê Molière aponta caminhos: pertence à historiografia literária aprofundá-las, sem esquecer na sua metodologia as achegas da nova disciplina de Estudos de Tradução.

Bibliografia

- Barata, José de Oliveira, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)*, Lisboa, Difel, 1998
- Ciccia, Marie-Noëlle, *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003.
- D'hulst, Lieven et Jean-Marc Moura (éds.), *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Université Charles-de Gaulle – Lille3, UL3 Travaux et Recherches, 2002
- Lambert, José, « La traduction, les genres et l'évolution de la littérature : propositions méthodologiques », Actes du X Congrès AILC, New York, Garland, 1985
- Molière, *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, 2 volumes, Paris, Éditions Gallimard, 1971, collection Bibliothèque de la Pléiade

7. A tradução indirecta: uma norma consentida

É hoje reconhecido que qualquer tentativa para definir o que se entende por tradução já não pode assentar numa compreensão restrita deste fenómeno complexo, que não se reduz a um mero processo inter-linguístico ou de passagem do texto escrito na língua original A para a língua de chegada B, a fim de ser compreendido por destinatários desprovidos do conhecimento da língua A... Pertence aos Estudos de Tradução que, desde os anos 1970, se têm afirmado progressivamente como disciplina autónoma com essa designação no campo dos estudos literários (Holmes 1988), terem iniciado uma renovação do estudo das relações estabelecidas pela tradução entre as literaturas e as culturas. Essencialmente apoiados em estudos descritivos e históricos, produziram também um salutar questionamento teórico de alguns conceitos relacionados com a tradução e, até à data, menos cientificamente estabelecidos.

Assim, a problemática da “tradução indirecta” anunciada no título deste estudo ocupa hoje um lugar importante nos debates suscitados em torno da tradução. Por ser duma relativa complexidade, o processo assim designado será tratado apenas numa perspectiva metodológica, propondo uma descrição deste tipo de prática - e de texto - a partir do caso de uma tradução recente (1985) para a língua portuguesa da comédia *The Alchemist* (1610) do dramaturgo isabelino Ben Jonson (1572-1637). Além dos dados empíricos relacionados com este caso específico, procurar-se-á delinear em termos sistémicos em que medida o processo da tradução indirecta é revelador de um tipo de estratégia da tradução teatral em Portugal num determinado contexto histórico-literário, com base num estudo descritivo e comparativo dos textos, que visa também pôr em relevo alguns problemas na investigação em tradução.

Convém assinalar que o que torna o estudo desta tradução um caso representativo (Hermans 1999:69-70) da importante dimensão cultural da prática da tradução é o carácter recorrente deste procedimento no âmbito do repertório em que é incluída. A comédia de Ben Jonson *The Alchemist*, surgiu em tradução para a língua portuguesa em Évora, em 1985, para ser encenada pela companhia profissional de teatro aí residente. Desde a sua criação em

1975, nota-se que, no conjunto das peças anualmente escolhidas para a temporada e para a candidatura ao financiamento estatal, a componente de peças estrangeiras, clássicas ou contemporâneas, dessa companhia é muito importante e que de acordo com o modo de produção dos espectáculos, o recurso à tradução indirecta é frequente, em particular com obras de língua alemã (Brecht, Weiss, Dorst) ou russa (Gogol, Tchekov), ou ainda nórdica (Ibsen, Strindberg), cuja leitura requer competências linguísticas pouco comuns na cultura portuguesa. Na prática da companhia, o trabalho da tradução é geralmente assumido pelos intervenientes mais envolvidos na selecção e na produção do espectáculo, ou seja pelos encenadores, cuja formação e cultura teatral é em grande parte de influência francesa. Tal circunstância tende para privilegiar nas opções de tradução escolhidas uma orientação de tipo teatral, e não literário, que costuma ser preferida no caso da tradução teatral para a edição e a leitura. Assim, o trabalho em torno do texto de chegada pode surgir em vários momentos do processo de construção do texto/espectáculo final, ou seja desde a selecção do texto, o primeiro esboço da tradução, a tradução pronta para ser entregue aos actores, a passagem pelo trabalho de dramaturgia à mesa e pelos ensaios no palco até à estreia.

Ao consultar o cartaz e o programa do espectáculo, ou seja elementos do paratexto (Genette, 1987), constata-se que o recurso à tradução intermédia não é referido, o que revela uma tolerância perante a tradução intermédia, provavelmente entendida como um processo indispensável para aceder aos textos e produzir um texto português. Assim, o texto-fonte utilizado, ou seja a tradução intermédia em língua francesa, poderá assim ser entendido como equiparado a qualquer texto susceptível de entrar, pela sua selecção e tradução, para o repertório teatral da companhia, reforçando a posição central deste texto intermédio e da cultura do sistema intermédio – o francês, relativamente ao outro sistema envolvido: o inglês. Em termos funcionais, a tradução indirecta é produzida aparentemente como uma tradução directa que funciona apenas com um único par de línguas.

Antes de entrarmos no estudo propriamente dito da tradução de *The Alchemist*, voltemos à tradução intermédia. Também denominada por vezes “retradução”, ou ainda “tradução em segunda mão” ou tradução directa, ela é geralmente considerada, por parte da crítica ou dos próprios tradutores, como um dos processos menos aceitáveis e, por essa razão, até no âmbito da tradutologia, ainda é um dos menos compreendidos, ou mesmo conhecidos. Todavia sabe-se que corresponde a um tipo de tradução frequentemente

adoptado e praticado, se bem que, ao mesmo tempo, silenciado ou raramente referido nos textos de chegada. O não-reconhecimento deste tipo de opção deve-se, em grande parte, à persistência da percepção e concepção da tradução ainda dominante que privilegia o conceito problemático de “original” com base em premissas teóricas que desenvolvem uma determinada concepção da tradução, considerada como inferior ao texto de partida evidentemente consagrado pelo seu valor de “autenticidade”, ao qual se associa a “originalidade”. A diversidade do modo de a ela se referir é, de resto, reveladora da dificuldade objectiva que até hoje acompanha toda a tentativa de clarificação do seu estatuto e da sua especificidade entre as diversas normas adoptadas no processo de produção textual que se costuma designar pelo termo “traduzir”.

De acordo com uma definição de tipo enciclopédico, a tradução indirecta é, para o *Dictionary of Translation Studies* a cargo de Mark Shuttleworth e Moira Cowie: “A term used to denote the procedure whereby a text is not translated directly from an original ST, but via an intermediate translation in another language” (1999:76). Mais precisamente, o termo aplicar-se-ia não tanto e somente a um tipo de textos assim denominados, mas preferencialmente aos processos e às relações envolvidos na produção de tais textos de chegada. Segundo a teoria polisistémica na qual se apoia este tipo de investigação, baseada no estudo da tradução tal como existe em determinados contextos (ver nomeadamente as teses de Even Zohar, Toury, Lambert, Hermans), a tradução indirecta é um processo que existe, por exemplo, em polissistemas fracos que dependem de outros sistemas mais fortes enquanto modelos literários, em particular onde a língua do sistema dominante é bem conhecida.

Na tradução indirecta, os textos assim produzidos são mais frequentemente do tipo aceitável ou próximos de um texto original da literatura de chegada, não sendo o texto de partida muitas vezes sequer acessível para consulta. Uma consequência do recurso a este tipo de tradução é a de desenvolver uma maior disposição do tradutor para introduzir modificações no texto de chegada, dado que os parâmetros de um texto-fonte que em si é considerado (diríamos “apenas...”) como uma tradução se afiguram como menos invioláveis.

Tratando-se da língua inglesa, para o caso analisado aqui, o da tradução para a língua portuguesa da comédia de Ben Jonson *The Alchemist*, a língua do texto fonte não representa um verdadeiro obstáculo, apesar do evidente envelhecimento da componente linguística da peça, reflectida na linguagem datada das personagens. Com efeito, como o veremos a seguir, o texto inglês de partida também foi utilizado para a produção do texto de chegada.

Acrescente-se que o uso paralelo do texto fonte e do texto intermédio em tradução é também uma característica da maior parte das traduções que compõem o repertório teatral no qual a tradução desta comédia de Ben Jonson se insere.

Todavia, e como procurarei mostrar, o que interessou aos autores da tradução e da encenação da peça que recorreram à tradução indirecta, neste caso à adaptação francesa, foi sobretudo o acesso e a aplicação de um determinado modelo de teatro e de política teatral de origem cultural francesa.

A importância do estudo da tradução intermédia, até na especificidade de alguns dos traços apresentados no caso considerado, é justificada pelos investigadores em tradutologia que a ela se dedicam, como é o caso de G. Toury que definiu a tradução intermédia como uma das normas⁵⁰ que regem o processo da tradução e o texto daí resultante. É, para ele, um dado objectivo que o recurso a uma tradução já existente numa outra ou terceira língua e utilizada como texto de partida, é geralmente tolerado por numerosos sistemas literários, se bem que em grau diverso de aceitação de acordo com as épocas e as culturas. E a pertinência do estudo da tradução intermédia é reafirmada recentemente por ele: “I would go so far as to argue that no *historically* oriented study of a culture where indirect translation was practiced with any regularity can afford to ignore this phenomenon and fail to examine what it stands for” (1995:130). Enquanto fenómeno histórico e variável: “(It) should be approached (...) not as an issue in itself, but as a juncture where systemic relationships and historically determined norms intersect and correlate” (1985). Assim, os textos traduzidos deverão ser considerados, em qualquer circunstância da sua elaboração ou produção, fontes privilegiadas para o estudo das implicações culturais da tradução, enquanto sintomas para uma

50 A noção de normas, que passou a ser fundamental para a investigação em Estudos de Tradução, foi introduzida por Toury para designar regularidades de comportamentos em tradução dentro duma situação sociocultural específica. Enquanto factor intersubjectivo, a norma situa-se entre a regra e a idiosincrasia, entre a “competence” e a “performance”. Toury distingue três categorias de normas. As normas preliminares intervêm na escolha do repertório ou na política adoptada para a importação dos textos, assim como na decisão de recorrer ao processo de tradução directa ou não (1995, p.58). O segundo tipo, designado por normas iniciais, consiste na segunda opção geral a ser seguida e designada pela alternativa entre adequação ou aceitabilidade, ou seja, coloca o problema da naturalização ou “*domestication*” do texto. Finalmente, as normas operacionais reenviam ao nível de intervenção do tradutor na matriz do texto fonte ou na sua componente linguística.

Assim, a descrição e a análise, no texto de chegada, das diversas manifestações de superfície dos “*constraints*” que pesam na tradução na sua dimensão cultural e social, devem levar a explicar a diversidade efectiva dos objectos de chegada e das estratégias adoptadas para os produzir.

série de fenómenos menos aparentes mas que, em profundidade, constroem o campo literário onde se processa a sua inclusão⁵¹.

No caso em análise, a tradução indirecta aparece-nos como uma chave para a compreensão da posição da literatura portuguesa em relação a outras línguas ou literaturas como a francesa, enquanto mediada e mediadora respectivamente. A tradução da comédia *O Alquimista* de Ben Jonson de que nos ocupamos aqui, situa-se num período de mudança política e cultural acentuada, responsável em parte pelo enfraquecimento da produção literária nacional em língua portuguesa e/ou de autores portugueses para o teatro. Simultaneamente, é um momento histórico que representa uma fase de dinamismo e de inovação no conjunto da vida cultural. São os anos 1970/80, durante os quais o teatro, na sua dupla vertente textual (de repertório) e formal (de criação artística), teve um papel de grande relevo. Num contexto em que a produção nacional é fraca ou inapta para responder à procura dos agentes e das instituições existentes ou criadas no novo contexto, ou ainda pouco adequada quanto ao repertório existente para se ajustar à nova situação histórica, social e cultural, a tradução surge como uma necessidade, não só para a importação de textos isolados, mas também para introduzir repertórios coerentes associados a práticas teatrais programáticas.

Assim, é pela tradução que é implementada no campo teatral, no caso concreto no trabalho da companhia profissional de Évora, uma estratégia teatral definida em termos inovadores e concebida em articulação com um conjunto de obras na sua maioria desconhecidas do repertório teatral português, ou seja o repertório do chamado “théâtre populaire”, modelo já consagrado em alguns países da Europa no pós-guerra como em França, sendo assim associado a uma cultura prestigiada.

É importante notar que a conhecida tradição de importação da cultura francesa e de língua francesa pela tradução, um processo historicamente consagrado na e pela cultura de recepção, a portuguesa neste caso, é confirmada num contexto novo, a contemporaneidade. Um estudo histórico mais completo da tradução teatral em língua portuguesa deveria permitir medir as consequências no sistema teatral e literário de tais relações inter-literárias. Um dos casos históricos mais representativos da função central que pode ser assumida pelos textos traduzidos é o conhecido repertório dito *ao gosto português*, produzido no século XVIII, e que permitiu realizar na cultura portu-

51 Ver as investigações realizadas até hoje nesse campo desde os já históricos estudos feitos em Göttingen nos anos 1980 por Jürgen von Stackelberg ou Harald Kittel.

sa clássica e moderna as transformações históricas pretendidas pela importação de repertórios e de modelos estrangeiros.

O dossier *O Alquimista* de Ben Jonson.

O teatro de Ben Jonson é um caso particularmente interessante no grupo das peças do repertório do CCE traduzidas “em segunda mão”. Com efeito, na dramaturgia isabelina, a linguagem é, mais do que a acção, um elemento constitutivo da obra e é tanto mais fundamental quanto o uso do verso materializa um gesto verbal, fundamento do prazer estético dado pela representação⁵².

Foi a Guerra dos Teatros que revelou Ben Jonson, contemporâneo – e cordial adversário e rival – de Shakespeare. Os seus começos no teatro são os de um escritor de encomenda do director Henslowe para a companhia do Lorde Almirante. O classicismo – em relação ao qual manterá uma certa distância – e de que apenas o poeta é o garante, parecia-lhe dever permitir reformar o gosto do público através da fidelidade aos princípios e à forma retirados da *Arte poética* de Horácio e da *Poética* de Aristóteles que traduz. Os seus modelos são Plauto e Terêncio para a unidade de acção e a boa composição, mas admite a arte da variedade, indispensável ao sucesso teatral, donde o recurso à língua inglesa tal como ela é falada. É assim que dá à sua gramática o subtítulo de: *Composée par Ben Jonson pour le bénéfice de tous les étrangers à l'aide de ce qu'il a observé de la langue anglaise qui se parle maintenant* (apud Jones-Davies 1980:49). “Deeds and language such as men do use were Jonson’s materials» (Bradbrook, s/d:105), ao lado do uso dos termos técnicos e dos jargões como o da alquimia⁵³, no caso da sua comédia *O Alquimista* escrita em 1610, ou ainda do emprego abundante das hipérboles a fim de agradar ao público contemporâneo como é afirmado no prefácio destinado aos leitores da peça *Séjan*: “Il n’est ni nécessaire, ni possible aujourd’hui, étant donné notre auditoire, de respecter la tenue et l’éclat des poèmes dramatiques de l’Antiquité, tout

52 . A reflexão crítica actual sobre a tradução de textos teatrais escritos na época isabelina aborda de preferência os problemas levantados pelo drama shakespeareano pondo em primeiro plano a qualidade gestual da sua versificação (ver Jean-Michel Déprats, “Traduire Shakespeare pour le théâtre?”, in *Palimpsestes*, nº1, Service des Publications. Paris III, 1987, pp.53-65). Se bem que mais conforme com o cânone literário da imitação e da sobriedade clássicas, a obra de Ben Jonson pode ser encarada segundo os mesmos princípios, e por maioria de razão quando a tradução é concebida para o palco.

53 A edição Penguin de 1983, utilizada para a tradução portuguesa do CCE, contém um glossário (p.182-184) de todos os termos de alquimia utilizados na comédia *O Alquimista*.

en préservant quelque charme populaire” (apud Jones-Davies 1980:160). A sua definição deste novo tipo de comédia, impressa no início de *Every Man out of his Humour*, assenta não em princípios académicos, mas numa experiência prática do teatro da época, profundamente satírico e crítico.

Se bem que retome a definição atribuída a Cícero segundo a qual “Comedy is an imitation of life, a mirror of manners and an image of truth”, será seguramente necessário reinterpretar essa perspectiva: “In modern terms, comedy was an interpretation of life, a criticism of society and an embodiment of values” (Bradbook o.c.,108). Assim se explicam de resto as dificuldades pessoais de Ben Jonson que nem sempre foi capaz de evitar as interpretações políticas ou religiosas das suas peças e que sofreu as consequências disso.

Representada no teatro do Globo em Londres em 1610 e publicada em 1612, a peça seleccionada pelo CCE, *O Alquimista*, é típica da era de Jaime I. Será retomada no período da Restauração e é ainda muito apreciada no século XVIII. É escrita numa época de grande criatividade da língua inglesa, o que explica o uso pelo dramaturgo de “so many special slangs and jargons, within his lively and supple blank verse”⁵⁴, com o risco de muitas vezes ser obscuro.

Esta peça coloca também o interessante problema do género adoptado por Ben Jonson, que designa as suas obras dramática de “poemas” ao passo que a tradição pretende que ele escreveu comédias porque tinha uma teoria sobre a comédia.

De facto, para a crítica actual, ele surge mais como um autor de farsas satíricas que de comédias clássicas. Se ele se esforça por respeitar a unidade de lugar e de tempo, multiplica as acções e os personagens, cada um dos quais se caracteriza por uma obsessão ou uma mania, muitas vezes traduzidas num ritmo e numa dicção pessoal que os individualizam.

Quando em finais de 1984, o CCE traduz e encena *O Alquimista* de Ben Jonson que será estreado em Janeiro de 1985, a primeira leitura do texto que está na origem da sua selecção para o repertório da temporada 1984-85, ao lado de Tchekov e de Corneille, é feita a partir da versão francesa da peça.

Trata-se duma adaptação de Marcel Moussy, publicada pela L’Arche em 1957, na colecção “Répertoire pour un théâtre populaire”⁵⁵, que será utiliza-

54 cf. “Introduction”, in Ben Jonson, *Three Comedies*, Michael Jamieson (ed.), Penguin Books, 1983, p.21.

55 A colecção junta várias dezenas de textos e autores estrangeiros em tradução, clássicos ou contemporâneos, de Sófocles a Pirandello, Brecht e alguns autores naturalistas do século XIX.

da para a tradução acompanhada por uma edição corrente do texto em língua inglesa, em livro de bolso⁵⁶.

A descrição desta tradução supõe portanto que se considerem as interferências entre três textos.

Consideremos em primeiro lugar a adaptação em língua francesa e a inserção no repertório teatral em França da obra de Ben Jonson. Segundo M. TH. Jones-Davies (1980), este contemporâneo de Shakespeare é bastante bem conhecido do público francês, se bem que através dum número restrito de obras. São as peças *O Alquimista* e *Volpone* que são mais representadas a partir dos anos 1950. O segundo texto citado representa, de resto, um caso particular, pois *Volpone*, que Jules Romain adaptou com Stefan Zweig, conferindo ao autor Ben Jonson um estatuto muito secundário⁵⁷, é exemplar do fenómeno de aculturação a que os textos traduzidos são submetidos assim como à sua manipulação. Paul Valéry felicita Jules Romain por ter “amené un grand sujet à sa maturité classique” (apud Jones-Davies 1980: 153), ou, por outras palavras, por o ter polido e transformado num texto conforme com o modelo francês da comédia de Molière.

Sabe-se igualmente que *The Alchemist* foi traduzido em francês pela primeira vez em 1863, depois com uma certa regularidade entre 1932 e 1957. Mas o conjunto da sua recepção é bastante característico do estatuto de autor e texto marginais em relação ao teatro isabelino canonizado. Existem traduções, completas ou fragmentárias quando se trata de antologias, uma adaptação radiofónica que continua inédita tal como as traduções de 1947 e 1948, assim como uma versão sob a forma de farsa em três actos, não impressa⁵⁸.

A adaptação de Marcel Moussy é representada em Beaune em 1961 no Teatro da Borgonha, numa encenação de André Steiger. Encontramos aqui um aspecto contextual na política de repertório do CCE que é a proximidade com modelos característicos da intervenção teatral do pós-guerra em França e que prefigura a implantação duma política oficial de descentralização em Portugal.

Não existe nenhuma tradução em língua portuguesa conhecida no momento da selecção. Em contrapartida *Volpone* tinha sido representado, numa encenação de António Pedro no Teatro Experimental do Porto em 1958. Jorge de Sena

56 cf. *Three Comedies. Ben Jonson*, “Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair”, edited by Michael Jamieson, Penguin Books, [1966], 1983.

57 cf. Jules Romain et Stefan Zweig, *Volpone*, Paris, Gallimard, 1950; a página de título não faz nenhuma alusão ao autor inglês e só na contra-capa se pode ler “Volpone, d’après Ben Jonson”.

58 Fontes in M.Th. Jones-Davies, «Bibliographie; Traductions et Adaptations françaises», 1980, p.179.

publica uma crítica do espectáculo na qual se pronuncia sobre a tradução, demasiado literal, “com prejuízo de uma elegante fluência formal que só as alusões pedantemente eruditas engranitam e que poderia, sem recorrer ao artifício da metrificacão, ter sido talvez obtida” (Sena 1989:218). Trata-se, de facto, duma adaptaçãõ de Ant3nio Pedro a partir duma traduçãõ integral de Paulo Quintela.

O texto 3 igualmente representado sob a direcçãõ de Adolfo Gutkin pelo Grupo de Teatro universit3rio “C3nico de Direito” em 1969, como uma “refrescante farsa po3tica”⁵⁹, cuja intriga 3 sustentada e acompanhada por um coro de criados. Segundo as palavras do encenador, o objectivo da adaptaçãõ 3 actualizar um cl3ssico, com uma finalidade mais ambiciosa do que a da simples recriaçãõ est3tica. A leitura do texto 3 constru3da a partir da dimensãõ pol3tica desta com3dia que representa de maneira cr3tica o in3cio da ascensãõ da burguesia, mas 3 igualmente um olhar l3cido sobre o nascimento do Estado moderno e do exerc3cio desse novo poder sobre o indiv3duo. Um factor determinante para esta leitura 3 o contexto pol3tico de recepçãõ do espect3culo, o fim dos anos 1960 marcado por um vasto movimento de contestaçãõ do regime, conduzido pelos estudantes e pela Universidade em geral.

A comparaçãõ ao n3vel macrostrutural dos textos em franc3s e portugu3s de *O Alquimista* 3 uma etapa indispens3vel uma vez que o texto franc3s se apresenta a si pr3prio como uma adaptaçãõ.

A traduçãõ francesa 3 apresentada pelo adaptador, numa nota final, como um texto incompleto. M. Moussy descreve o tipo de traduçãõ escolhida como uma versãõ c3nica, que deve tornar a peçã “jouable aujourd’hui sur notre sc3ne tout en s’efforçant de ne pas trahir le grand satirique 3lisab3thain. Cela implique, plus que des coupures, des all3gements et des condensations” (Moussy 1980: 87-90), imput3veis portanto sobretudo ao tamanho excessivo do texto para a duraçãõ actual duma representaçãõ. Se h3 um esforçõ de reduçãõ do texto, o adaptador sublinha no entanto a solidez da estrutura da intriga e da construçãõ da peçã, em que cada cena 3 indispens3vel: “Et pourtant l’articulation de l’intrigue est si parfaite qu’aucune sc3ne n’est de trop. On a donc 3lagu3 surtout dans le d3tail les allusions contemporaines dont la compr3hension exigerait un appareil critique, et on a supprim3 certaines redites” (ibid.). Trata-se portanto de uma com3dia estruturalmente “bem feita”, de acordo com a tradiçãõ cl3ssica.

59 cf. Adolfo Gutkin, programa de *Volpone* de Ben Jonson, Abril de 1969.

É também uma tradução que troca o verso pela prosa. Com efeito, é anunciada como uma adaptação cuja finalidade é de “être jouable aujourd’hui sur notre scène tout en s’efforçant de ne pas trahir le grand satirique élisabéthain”; o texto pretende interessar destinatários bem definidos: “les gens de théâtre et le public”, e não o leitor. A obra é deste modo canonizada na literatura francesa através do modelo teatral e não literário.

A questão do género escolhido por Ben Jonson não é estranha a esta nota. Com efeito, o modelo de comédia que será o de Molière com a comédia em verso e em cinco actos, está de acordo com a construção formal da intriga de *The Alchemist*, e esta é facilmente aceite por um receptor francês graças ao peso da tradição teatral que define os seus gostos.

Os três textos optam pela divisão em cinco actos. Ela não é explicitamente indicada na página de título do texto inglês nem do documento policopiado do CCE, mas aparece em subtítulo na edição da L’Arche: “L’ALCHIMISTE *Comédie en cinq actes*”. A referência explícita, tanto como a sua ausência, é característica da importância atribuída aos modelos literários subjacentes à aceitação do texto no sistema de recepção.

Quanto à sinalização tipográfica das divisões secundárias da peça, os textos francês e português são rigorosamente idênticos: I Acto, 3 cenas; II Acto, 5 cenas; III Acto, 5 cenas; IV Acto, 7 cenas; V Acto, 5 cenas – correspondendo cada interrupção à entrada em cena  novo personagem. Diferem nesse ponto do texto-fonte inglês, na versão estabelecida pelo autor e na que foi modernizada pelo editor.

A edição Penguin em língua inglesa retoma a edição original do “First Folio *Workes* (1616)” (Jamieson 1983:26). O dramaturgo tinha adoptado um sistema padrão para a impressão das suas peças, com uma divisão entre os actos e as cenas segundo um princípio semelhante àquele que será sistematicamente usado em França a partir de 1630 e que remete para a entrada ou a saída do  personagem (Schérer 1977). Na edição actual, esta estrutura é indicada na margem numa forma abreviada: “I, i” ou “I, ii”, etc. para facilitar uma localização comparativa com a edição de Oxford. Mas esta norma didascálica é citada ao lado do sistema moderno que é seguido aqui e cujas designações são “ACT TWO, SCENE ONE”, por exemplo, segundo outro princípio que é o das mudanças de lugar da acção: a rua, diante da casa de Lovewitt ou o interior desta.

As divisões segundo Ben Jonson são as seguintes na edição Folio: 4 cenas no I Acto, 6 cenas no II Acto, 5 cenas no III Acto, 7 cenas no IV Acto e 5 cenas no V Acto. O texto modernizado da edição inglesa de bolso apresenta-se do seguinte

modo: o I Acto não é dividido uma vez que não há mudanças de lugar; o II Acto tem duas cenas, como o III Acto; depois, 4 cenas no IV Acto e, finalmente, duas cenas no V Acto. A mudança do critério adoptado determina uma fragmentação diferente do texto e apercebemo-nos que a norma seguida pelas traduções está mais de acordo com a escolha original do autor. Isto explica-se pela identidade dos modelos textuais, o da dramaturgia clássica, que é inovador para o texto de 1612, mas também conservador para a adaptação de M. Moussy que é retomada em termos de estrutura do texto traduzido pela versão do CCE.

O texto francês não contém nem o argumento, nem o prólogo da peça, enquanto o programa da tradução portuguesa reproduz o argumento numa tradução directa em prosa, que funciona como um resumo da acção, tanto mais eficaz quanto está situado na mesma página que uma dedicatória que faz referência em tom humorístico a dois casos de burlas contemporâneas da encenação: “Este espectáculo é dedicado, com especial ternura, à Banqueira do Povo e ao Capitão Roby”⁶⁰.

A lista das personagens, que figura na edição francesa, é omitida na tradução portuguesa e apresenta uma consequência da condensação do texto sobre o número de personagens: as personagens do pastor e dos figurantes não são citados, e o primeiro é suprimido na tradução portuguesa. A sua intervenção, que se situa no desenlace, só é dada por uma alusão textual. Por outro lado, o número elevado de figurantes e de vizinhos que acompanham o desenlace é reduzido pela encenação portuguesa a três actores. Os meios de produção que não podem comportar um elenco muito numeroso, estão, em geral, na origem deste tipo de redução que desnatura neste ponto o género da comédia.

Sobre a tradução das didascálias situadas antes do texto dialogado, é necessário acrescentar uma última observação relativa aos nomes das personagens.

A sua designação original é concebida segundo uma tipologia semântica que constrói o mundo da ficção em *O Alquimista*, tornando explícita e deixando prever uma parte da informação contida no texto. Assim, o teatro de Ben Jonson caracteriza ora “humores” ora tipos, classificando e nomeando as personagens segundo os sinais que convencionalmente os exprimem. Trata-se aqui sobretudo de marginais e de indivíduos ridículos.

A adaptação e a tradução portuguesa optaram por uma tradução dos nomes que colabora na recepção da interpretação dramática e da função moralista

60 Centro Cultural de Évora, programa de *O Alquimista*, Jan. 1980

da comédia. Constatamos-se que a versão do CCE é muito próxima da da L'Arche e apresenta os mesmos casos de não-tradução. Assim, encontra-se:

Edição Penguin:

SUBTLE, the Alchemist

FACE, the House-keeper

DOL COMMON, their Colleague

DAPPER, a Clerk

DRUGGER, a Tobacco-man

LOVEWIT, Master of the House

{SIR} EPICURE MAMMON, a Knight

{PERTINAX} SURLY, a Gamester

TRIBULATION {WHOLESOM}, a Pastor of Amsterdam

ANANIAS, a Deacon there

KASTRIL, the Angry Boy

DAME PLIANT, his sister, a Widow

Edição de L'Arche:

SUBTIL, l'alchimiste

TOUPET, le valet chargé de garder la maison

DOL TOULEMONDE, leur associée

PIMPANT, clerc d'avocat

DROGUEUR, marchand de tabac

LOVEWIT, le maître de la maison

SIR EPICURE MAMMON, un chevalier

PERTINAX, un joueur

TRIBULATION, un pasteur d'Amsterdam

ANANIAS, son diacre

KASTRIL, «enfant terrible»

DAME PLIANT, sa soeur, une veuve

Só os cinco primeiros nomes são traduzidos segundo o seu semantismo. A proximidade ou a semelhança dos termos escolhidos nas duas línguas acarreta ou uma maioria de casos de não-tradução ou então de simples aproximação pela naturalização dos nomes. Notar-se-á a perda dum efeito cómico, aquele que está ligado ao nome de “Dame Pliant”, quer dizer “Dócil”.

A versão do CCE é mais explícita quanto ao sentido original atribuído ao comportamento ou às acções das personagens. O modelo cómico que sustenta a comédia de Ben Jonson é, de facto, próximo da farsa cuja tradição está solidamente enraizada desde o século XVI em Portugal. Encontramos assim:

Texto do CCE:

SUBTIL – adjectivo português com o mesmo sentido que em francês, designando uma qualidade intelectual ou física

LATA – substantivo da linguagem familiar, que significa descaramento, topete, e descreve a personagem no plano moral.

GERALDINA – pronome e diminutivo que faz alusão à ligeireza dos costumes  personagem

PIMPÃO – adjectivo designativo de fanfarrão

ABEL DROGA – o substantivo reenvia para a farmácia e também para os estupefacientes, por afinidade para o tabaco

LOVEWIT - não-tradução; de resto, o nome não é pronunciado na peça

EPICURO MAMONA – naturalização que permite ridicularizar  personagem através  substantivo feminino, conotado com um certo erotismo vulgar

PERTINAX – o adjectivo “pertinaz” significa obstinado

TRIBULAÇÃO – a naturalização do nome permite conservar a conotação religiosa contida no original, significando sobretudo um tormento moral

ANANIAS – o nome próprio é mantido com os seus efeitos sonoros, evocadores dum universo bíblico.

CASTRIL – uma naturalização do nome: a ortografia é modificada porque a letra /k/ não existe no alfabeto português

DONA DULCE – o texto português propõe uma tradução do nome, evocador da qualidade moral da personagem, citada por Ben Jonson por ironia.

Por outro lado, a tradução portuguesa segue com grande rigor as escolhas macrostruturais da adaptação, nomeadamente na redução do texto que preconiza. Só a supressão da personagem do pastor que procede ao casamento de Lovewitt no desenlace implica o corte de algumas falas na cena V, 4.

O texto português acrescenta, em comparação com a adaptação de Moussy, um epílogo que no original inglês é pronunciado por Lovewitt e Face. O objectivo moralizador de Ben Jonson é substituído aqui por uma moral flexível e epicurista: o criado fez a felicidade do seu amo ao aumentar os seus bens e ao dar-lhe uma jovem esposa, e é assim digno de perdão. Quanto a uma lição prática a retirar desta comédia, o criado afirma simplesmente: “LATA- Pois bem, digamos, senhor que o mundo não vai assim tão mal já que pelo menos um vigarista em cada três é sempre recompensado”.

Esta distância crítica em relação aos aspectos conclusivos tradicionais da comédia clássica surge, mais uma vez, como um procedimento que remete

para outro tipo de valores, já não devedores duma moral dominante, mas ligados ao exercício lúcido duma outra concepção da dicotomia ente Bem e Mal, relativista e derivada de circunstâncias sociais e históricas concretas.

Parece, portanto, que esta versão está muito próxima duma adequação à tradução de passagem pela manutenção da estrutura da comédia em cinco actos que faz parte dos modelos literários clássicos do cânone da tradição teatral europeia.

No entanto, uma comparação dos textos ao nível microestrutural indica divergências com este tipo de princípio inicial e mostra que a adaptação assim como a versão do CCE resultam dum trabalho que transforma o texto mais profundamente.

Pode-se constatar pela comparação dum extracto do sonho de volúpia de Sir Epicuro Mamona, na cena II, 2 (p.219-220) no original e II, 1 (20-21) na adaptação de M. Moussy com a tradução do CCE (p.14).

A dimensão do texto, em termos comparativos, passa de cerca de 60 versos, distribuídos entre 5 falas de Mammon e 5 de Face, a uma quarentena de linhas em francês, ou seja 7 falas do primeiro e 6 de Toupet, assim como um aparte de Pertinax. O texto português é muito condensado e a cena corresponde a um total de 35 linhas.

A diferença entre o texto inglês e os dois outros é devida à redução das tiradas de Mammon, que não só passam do verso à prosa e são privadas da sua componente retórica, como são também interrompidas por duas vezes pelo acrescento de curtas falas:

inglês:

MAMMON.- [...] And roll us dry in gossamer and roses. -
Is it arrived at ruby? - Where I spy
A wealthy citizen, or rich lawyer [...]

francês:

MAMMON.- [...] d'où nous sortirons pour nous sécher dans des fils
de la Vierge et des roses... Est-on arrivé au rubis?

TOUPET.- Ça va venir, monsieur.

MAMMON.- Lorsque je découvrirai un citoyen aisé ou un riche
avocat dont la femme [...]

português:

MAMONA [...] donde sairemos para nos secarmos nos fios da
Virgem e rosas... Já chegamos ao rubi?

LATA Está quase, senhor.

MAMONA Quando encontrar um cidadão ou um advogado rico
cuja mulher [...]

O efeito produzido é a valorização da acção e do ritmo cénico, não só por um retalhamento do texto mas também pela importância atribuída à técnica do diálogo construída sobre a sequência de réplicas.

Como a adaptação francesa, a versão portuguesa é em prosa, ora que Ben Jonson utilizou o verso, servindo-se da variedade dos ritmos em uso, assim como da aplicação quase sistemática da distribuição dum único verso por vários personagens, a fim de acelerar o diálogo, contrastando com a amplitude do decassílabo para as arengas mais longas, como neste extracto:

MAMMON: Lungs, I will set a period
To all thy labours; thou shalt be the master
Of my seraglio.
FACE: Good, sir.
MAMMON: But do you hear?
I'll geld you, Lungs.
FACE: Yes, sir.
MAMMON: For do I mean
To have a list of wives and concubines
Equal with Solomon, who had the stone
Alike with me; and I will make me a back
With the elixir, that shall be as tough
As Hercules, to encounter fifty a night. [...]

A adaptação francesa e o texto português propõem:

MAMMON. - Mon cher Soufflet, je mettrai un terme à tous tes travaux:
tu seras le maître de mon sérail.

TOUPET.- Je veux bien, monsieur.

MAMMON, à *Pertinax*. - Il veut bien se faire châtrer!

TOUPET.- À votre service, monsieur.

MAMMON.- Car je veux avoir autant de concubines que Salomon, et avec l'élixir, je me ferai des reins forts comme ceux d'Hercule pour en assaillir cinquante chaque nuit [...].

Em português:

MAMONA Meu caro Fole, vou pôr termo aos teus trabalhos:
serás o Mordomo-mor do meu harém.

LATA Obrigado, senhor.

MAMONA (a *Pertinax*) Está com vontade de ser capado!

LATA Às suas ordens, senhor.

MAMONA Porque eu quero tantas concubinas como Salomão e, com o elixir, hei-de ter os rins fortes como Hércules para servir cinquenta por noite [...].

O verso deslocado é substituído por uma série de falas curtas que, além disso, são interrompidas por um aparte de Mamona a Pertinax.

A valorização da intriga e o papel atribuído ao ritmo do diálogo são uma norma explícita para o adaptador que procedeu à supressão de “certaines redites” (Moussy o.c., 89), como por exemplo, no caso acima de “wives and concubines” substituído por “concubines”.

Poder-se-á destacar o efeito produzido por esta condensação no plano dos pressupostos morais que guiam a adaptação.

Mas esta tendência é também acompanhada, de maneira aparentemente contraditória, por interrupções nas falas sentidas como alongamentos, o que obriga a acrescentos e ao emprego de apartes ou de curtas falas introduzidas no texto, como a de Pertinax já citada. No exemplo precedente, uma fala dirigida a Face, torna-se um aparte e aparece como um comentário cômico.

Este procedimento provém de tendências populares nas formas teatrais pré-clássicas em França e será conservado na época clássica em virtude dos seus efeitos sobretudo cômicos, como sublinha J. Schérer: “Rupture du dialogue véritable, il prête à des effets amusants [...]. Il arrive aussi que des séries d’apartés coupent à intervalles de longues scènes ou de grandes scènes, les éclairant en quelque sorte de profil” (Schérer 1977 :262).

A fim de reforçar a dimensão cômica e até farsesca do texto, corrigindo pela ironia o emprego da hipérbole por Sir Mammon, a adaptação serviu-se de normas clássicas do teatro tradicional francês. Foi imitada nisso pela versão portuguesa.

Finalmente, constata-se que a língua de *The Alchemist* oferece dois tipos de dificuldades, ligadas à distância temporal entre a época de produção do texto e a da recepção: uma é a mudança de sentido de expressões e dum vocabulário típicos do período jacobino e a outra é constituída pela abundância de referências e de alusões literárias, socioculturais ou históricas que compõem e suportam o humor dos diálogos.

O adaptador francês enuncia, no texto situado depois da tradução, uma escolha inicial que é frequente perante um texto tão rico em referências clássicas, contemporâneas, topográficas ou de outra ordem, e que deve tornar-se uma versão cénica: “on a donc élagué surtout dans le détail les allusions contemporaines dont la compréhension exigerait un appareil critique”. Os

comentários do editor Michael Jamieson vão no mesmo sentido e preconizam uma redução do número de notas a fim de se adaptar ao leitor: “most readers will prefer, first time through, being carried forward by the pace of the developing action and by the rythm and buoyancy of the dialogue” (1983:29).

A versão portuguesa segue o mesmo tipo de norma.

Uma justaposição das três versões de outro extracto do sonho de volúpia de Sir Epicure Mammon, que é enriquecido com numerosos elementos culturais como estes, pode ser um exemplo dessa supressão de elementos lexicais cujo sentido ou referências culturais são ignorados por um receptor actual:

MAMMON.- [...] and then, mine oval room
Filled with such pictures as Tiberius took
From Elephantis, and dull Aretine
But coldly imitated. [...]

A tradução francesa, e a versão portuguesa também, conservam apenas a alusão a Tibério, personagem histórico conhecido duma parte do público:

MAMMON.- [...] Et ma chambre ovale sera remplie de tableaux dignes de ceux de Tibère.

e, em português:

MAMONA [...] E o meu quarto oval será forrado com quadros dignos dos de Tibério [...].

Concebida para o palco, a tradução do CCE esforça-se sobretudo por atingir uma grande eficácia teatral, e isto a dois níveis. O primeiro é em parte resolvido por uma tradução adequada da adaptação francesa, que seguiu um princípio idêntico para os mesmos objectivos ao nível das grandes estruturas do texto. O segundo é antes constituído por um trabalho de rescrita, no qual os elementos verbais susceptíveis de sublinharem o cómico ou o tom burlesco da obra são valorizados graças a uma condensação do texto e à aceleração do ritmo. Passando pela escolha da supressão ou da não-tradução de elementos anacrónicos ou não interpretáveis por um público pouco cultivado, assim como pela exploração das ambiguidades e das expressões de duplo sentido, como nesta fala de Subtil, a propósito do pretendente espanhol que acaba de travar conhecimento com Dame Pliant e a levou até ao jardim:

KASTRIL. - D'accord... Cet espagnol me plaît. Croyez-vous que ce soit une fine lame?

SUBTIL. - Une lame de Tolède, monsieur. Elles vont **droit au but**.

tradução:

CASTRIL Está bem... Este espanhol agrada-me. Acha que ele é boa lâmina?

SUBTIL Uma lâmina de Toledo, meu senhor. Vai **direito ao fundo**.

Ao lado das numerosas imagens ou metáforas de conotação sexual, tornadas explícitas ou intensificadas, constata-se que o mesmo se passa para todas as que-elas e discussões entre o trio que faz avançar a intriga e cujos insultos e formas agressivas a tradução actualiza. O texto português revela assim a importância dos procedimentos cômicos, assentes na caricatura de personagens marginais, mas indispensáveis numa sociedade em crise, como um dos meios consagrados pela prática teatral do CCE a fim de provocar a reflexão crítica do espectador, ele próprio inserido na complexidade do universo social representado no palco.

É nisso que a tradução do CCE se afasta da adaptação francesa, mais próxima dum modelo cômico convencional, mais distante no tempo.

Uma outra vertente desta tradução deve ser comentada finalmente. Trata-se da interferência de dois textos complementares no processo da tradução: o texto inglês e uma tradução espanhola.

A consulta do texto inglês é visível ao nível da matriz do texto e ao nível textual e linguístico, indicando que podia ter sido traduzido directamente da língua inglesa e dando conta da importância atribuída ao modelo teatral francês e à canonização pela cultura francesa da obra e do seu autor.

A tradução espanhola datado de 1983, portanto próxima da encenação feita em Portugal, é um texto publicado, inserido numa colecção intitulada “ICARIA Literaria” onde a editora Bosch de Barcelona reúne traduções de obras da literatura universal nos três grandes géneros: poesia, narrativa e teatro. A peça de Ben Jonson aparece em vigésimo segundo lugar após Christopher Marlowe e *La trágica historia del Dr. Fausto*.

É uma tradução feita para a leitura, como se pode deduzir pela presença de notas de roda pé ao longo da tradução (trata-se de uma tradução completa da obra) e pela referência directa ao leitor na nota sobre as opções do tradutor: “Para el lector español no sería fácil sin recurrir de continuo a notas al pie del *dramatis personae*” (1983:20).

A peça apresenta-se com o título traduzido de *El Alquimista*, e é acompanhada de textos diversos para a sua contextualização e de uma bibliografia básica sobre a obra e seu autor. Tais referências aparecem no programa do espectáculo do CCE, escolhidos em torno da obra e da época de Ben Jonson. A editora assinala na capa que se trata de uma “traducción del inglés” por Marcelo Cohen, igualmente autor da introdução.

A “Nota sobre el texto y la traducción” esclarece a questão do recurso ao verso, o verso branco, ao contrário da tradução francesa e da portuguesa em

prosa, particularidade que pertence à tradução para a leitura. Os nomes  personagens são traduzidos⁶¹ por serem portadores de sentido quanto às características  personagens e de acordo com “el implícito y explícito moralismo de Jonson, así como su sarcasmo”. Idêntica opção foi tomada na tradução portuguesa, reforçando as opções dramatúrgicas que valorizam a importância da componente crítica e moral da peça para a realidade equivalente nos nossos dias.

Contrariamente à percepção corrente da tradução como processo linguística entre duas línguas, o caso analisado revela a complexidade do processo chamado “tradução”. Envolvendo mais do que dois sistemas literários e teatrais, ela corresponde aqui a uma “*compilative translation*”, na terminologia de Toury (1995:134), ou seja uma tradução que utiliza vários textos intermédios e envolve relações inter-sistémicas bastante complexas em torno da recepção contemporânea da dramaturgia isabelina.

De facto, a tradução do teatro de Ben Jonson para a língua portuguesa reduz-se actualmente a apenas uma obra publicada⁶². Trata-se da peça *Volpone ou a raposa: comédia em 5 actos*, por Newton Belleza, Rio de Janeiro: Emebê, 1977, na colecção “Teatro Clássico”. A mesma obra será encenada por Adolfo Gutkin em Lisboa no Teatro Politeama em 1969⁶³, com uma actualização do texto, com vista a reforçar o discurso crítico do autor, o “valor de denúncia e depuração moral das suas obras”, ligadas ao investimento político (*vide* a data da sua criação) do grupo de actores envolvidos no espectáculo (Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa). A opção escolhida procura actualizar o texto clássico “para fins mais ambiciosos que os da mera recriação estética”, afirma-se no texto da apresentação do projecto. Além da introdução de um coro, a transformação mais decisiva produz-se ao nível do género: “Decidimo-nos por um tom ritual de marcado criticismo, que nos permitia destacar a ironia conceptual que nos impulsiona. Para isso foi preciso pressionar o género original da clássica comédia de Ben Jonson, convertendo-o em refrescante farsa poética”.

Voltando à tradução indirecta: se para uma crítica do tipo normativo, ela é um processo discutível pelo menos, uma abordagem descritiva permitiu

61 Subtle>Sutil; Face>Cara; Dol Common>Dol Ramplona; Dapper>Gallardo; Drugger>Droguis; Love-Wit>Don Agudo; Pertinax Surly>Pertinax Ceñudo; Tribulation Wholesome>Tribulación Salubre; Kastril>Mochete; Dame Pliant>Dócil Dama. Não são traduzidos Epicuro Mammon e Anaías.

62 Uma tradução de *O Alquimista* encontra-se na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Inédita, representa uma parte de uma dissertação para Licenciatura em Filologia Germânica de Maria Emeletina Zagalo.

63 O Novo Grupo encenou, mais recentemente, essa mesma peça.

constatar o interesse da sua investigação em termos interliterários e interculturais. Verifica-se que, no caso deste autor, antigo/clássico, de língua inglesa, a sua recepção num determinado quadro de prática sociocultural – um repertório teatral estruturado em função de uma orientação programada – foi operada pela via de outras culturas com papel relevante na história teatral nacional, cujo prestígio pode ser considerado como determinante na aceitação da obra. Por outro lado, constata-se igualmente a tolerância do sistema de chegada relativamente às duas línguas intermédias. Tal atitude é reveladora da concepção de tradução da cultura receptora, neste caso particular onde ela é uma actividade não só linguística e literária, mas também de veículo para textos destinados a assumir uma determinada função na cultura de recepção, em particular no domínio do repertório de um teatro vivo e actuante.

Bibliografia

- BAKER, Mona (ed), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge, 2000.
- BRADBROOK, M.C., *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, s/d.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- HERMANS, Theo, *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St Jerome Publishing, 1999
- HOLMES, James, “The Name and nature of Translated Studies”, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Ben Jonson*, Paris, Aubier, nouvelle edition, revue et augmentée, 1980
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Victimes et rebelles. L'écrivain dans la société élisabéthaine*, Paris, Aubier, 1980
- JONSON, Ben, *L'Alchimiste*, Paris, L'Arche, coll. répertoire pour un théâtre populaire, 1957
- JONSON, Ben, *Three Comedies*, London, Penguin Books, 1965
- JONSON, Ben, *El Alquimista*, Barcelona, Bosch, 1983
- JONSON, Ben, *O Alquimista*, Évora, Centro Cultural de Évora, policop., 1984.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1977
- SHUTTLEWORTH, Mark & Moira Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St Jerome Publishing, 2^a ed., 1999
- TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980
- TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995

III

Tradução, história e recepção teatral

8. A prática da *retradução* na tradução para o teatro

Centrados na abordagem da tradução como um fenómeno predominantemente associado a uma problemática de recepção literária, os Estudos de Tradução visam analisar a osição e a função da(s) tradução(ões) no jogo complexo das forças em interação e/ou em conflito que estruturam o campo. Seguindo nesse ponto o modelo teórico baseado na perspectiva polisistémica (Even-Zohar 1978), esses estudos interrogam a globalidade do processo da tradução, ultrapassando assim a relação unilateral entre os textos de origem e de chegada que resituam no conjunto das relações observáveis na cultura de chegada. Tal abordagem dos textos, completada por uma análise das condições que orientam a sua produção e a sua recepção mostra que esta é, segundo o lugar que ocupa no meio da sua recepção, um factor histórico decisivo na conservação ou na evolução da vida literária e cultural:

«Translation [...] could now be seen as one of the instruments which individuals and collectives could make use of to consolidate or undermine positions in a given hierarchy» (Hermans 1999:42).

Também para Even-Zohar, a posição dos textos traduzidos no polisistema é determinante tanto para o estatuto dos textos como para a prática da tradução:

«[...] not only is the socio-literary status of translation dependent upon its position within the polysystem, but the very practice of translation is strongly subordinated to it» (1976:125).

Os trabalhos de Lefevere representam, nesse campo, uma tentativa para a definição dos mecanismos que comandam a prática da tradução, pondo em relevo as manipulações dos textos que derivam do controlo exercido pelo que ele designa com os termos-chaves de «poetics, patronage, ideology» (1992:87). São, quanto a ele, mais importantes do que os aspectos puramente

linguísticos envolvidos na tradução. Isto implica que a tradução, enquanto objecto de estudo, seja entendida como um elemento que pertence ao conjunto do sistema dos textos, incluindo os agentes que intervêm na totalidade do processo, ou seja:

«[...] the people who produce, support, propagate, oppose, censor them» (1985:237).

Assim, não surpreende que o estudo descritivo da tradução tenha levado a constatar a existência de uma grande diversidade tipológica de textos assim como uma variabilidade histórica constante dos traços que lhes são associados. Daí o interesse dos estudos de caso que estimulam e desenvolvem não somente a reflexão teórica, mas também a fundamentação metodológica da pesquisa, indispensáveis para qualquer tentativa de compreensão e de definição do fenómeno complexo vulgarmente designado por tradução. No estudo histórico da tradução, que torna evidente a multiplicidade das práticas da tradução assim como a dos textos que dela resultam, o investigador encontra frequentemente designações destinadas a classificar e/ou caracterizar esses textos, pressupondo uma relação mais ou menos clara ou explícita com o termo, mais genérico, de *tradução*, das quais as mais recorrentes são a *imitação*, a *versão* ou a *adaptação*, ou ainda, a *nova tradução*, ou ainda, a *versão revista e corrigida*, que revelam simultaneamente a confirmação, mais ou menos explícita, da diversidade do processo de produção dos textos. Actualmente, a terminologia usada nesse domínio aumentou consideravelmente graças à atenção dada às designações usadas e ao estudo das operações de passagem de um texto de partida para um texto de chegada através de transformações cuja diversidade começa a ser tida em consideração e, também, melhor definida. Nessa metalinguagem, verificamos que a classificação dos processos observáveis, e que são postos em prática no próprio acto de traduzir, contribui também para designar ou nomear as categorias de textos correspondentes, como no caso da *tradução indirecta*, igualmente chamada *tradução em segunda mão*, aparentado à categoria da *retradução*. Todavia, contrariamente, por exemplo, ao conceito e ao termo *adaptação* cuja definição proposta por Popovic (1975)⁶⁴ pode também ser completada por uma abordagem

⁶⁴ *Adaptation of translation*: The translator's modifications of the text concerning the topic and its elements, heroes, cultural particularities. The adaptation takes into account the communicative demands of the receivers or those of the literary canon of the receiving milieu", in Popovic, Anton, 1975. A categoria designada pelo termo *actualisation* de um texto traduzido designa especificamente as modificações relativas à época da acção ou do assunto tratado.

histórica já existente na cultura tradutológica da antiguidade romana, ou da *tradução indirecta* que representa um processo recorrente num grande número de culturas e em diversas épocas, a categoria da *retradução* é relativamente ambígua e exige uma clarificação prévia no sentido de fixar os limites da sua aplicação.

Do mesmo modo que o termo *tradução*, o de *retradução* designa tanto um processo como o seu resultado, mas o prefixo iterativo introduz de facto uma particularidade. Com efeito, se ele sugere uma sequência de intervenções recorrentes ao longo do processo de transferência de um texto, geralmente de uma língua para outra língua, ele pode designar ou o resultado da prática de *tradução de segunda mão* ou uma tradução feita a partir de um texto já traduzido numa língua intermédia - e não do texto original -, ou uma *nova tradução* de um texto já traduzido anteriormente na mesma língua de chegada. No estudo do caso da tradução e da recepção da obra de Molière apresentado a seguir, optámos pela acepção restrita do termo, retendo a sua segunda aplicação porque, longe de considerar que se trata apenas de uma questão de terminologia, esta hipótese de trabalho parece susceptível de contribuir para desenvolver a reflexão histórica e sistémica em torno da função da tradução, literária neste caso, enquanto prática socio-cultural estreitamente ligada à sociedade que a ela recorre. O interesse da distinção entre os dois tipos de processo de tradução, que leva a sistematizar os problemas levantados por uma investigação comparativa das traduções sucessivas do mesmo texto na mesma língua, poderá contribuir também para a identificação das características da *retradução* enquanto estratégia dependente de normas que será necessário descrever e identificar tendo em conta factores que condicionam a prática da tradução em diferentes épocas. Acrescente-se que, enquanto designação de uma estratégia de tradução determinada pelas relações ente a tradição e a inovação no contexto de recepção dos textos, a *retradução* surge como uma categoria que pode interessar a investigação histórica e teórica nos estudos da literatura e da tradução na medida em que ela aponta para uma evidente variabilidade da função das traduções nas literaturas e nas culturas, assim como do próprio conceito de *tradução*.

Molière em tradução portuguesa

Se o *corpus* das obras de Molière traduzidas para a língua portuguesa comporta provavelmente ainda algumas incertezas, podemos considerar que estará próximo da exaustividade graças à investigação acumulada desde Teófilo

Braga, Jorge de Faria, Luís Francisco Rebello, Costa Pimpão, Claude-Henri Frêches, Stegagno Picchio, entre outros, até Oliveira Barata (1991), Costa Miranda (1990) ou Coimbra Martins (1983), nesses últimos casos, com base numa abordagem comparatista que privilegia o contexto de recepção das obras, quer literário e teatral, quer religioso e político, sublinhando a função dos textos na vida cultural de cada época.

As primeiras traduções da obra de Molière surgiram entre 1730 e 1740, um período que assistiu ao declínio do teatro espanhol em Portugal e anunciava o debate académico no qual se envolverão os defensores de uma renovação do teatro nacional a partir dos modelos dramáticos franceses e italianos, os quais os teóricos da Arcádia Lusitana do fim do século (1756-1774) receberão favoravelmente. Se, por um lado, a perda da independência nacional entre 1580 e 1640 tinha suscitado uma abertura do teatro português para o modelo espanhol da comédia e se, por outro lado, beneficiando da vitalidade da produção dramática local, uma certa heterogeneidade das obras procurava afirmar uma literatura verdadeiramente nacional, a viragem do século apareceu, a seguir, como um momento-charneira no plano cultural, ideológico e político para o teatro cómico, lido e representado. Este encontrava-se dividido entre a tradição da farsa, vinda da escola vicentina e prolongada na sátira de época, e uma vontade de inovar a partir das influências estrangeiras que revelavam uma certa circularidade dos modelos e dos *topoi* dramáticos constitutivos de um autêntico intertexto cultural da Europa neoclássica no qual se enraizavam valores estéticos e literários comuns a diversas literaturas nacionais⁶⁵. Durante o século XVIII, o contraste acentuou-se entre manifestações retrógradas da vida cultural, ainda muito marcada pelo peso da dita *comédia nova* espanhola que estimulam o bilinguismo do público e a presença frequente de companhias espanholas nos teatros portugueses e, no outro extremo, um progresso cultural de influência cosmopolita e europeu apoiado por uma elite culta. A ruptura tornou-se evidente no episódio da querela suscitada pela publicação em 1739 do *Discurso Apologético em Defesa do Teatro Espanhol* pelo Marquês de Valença, que reagia à importância crescente dos modelos italianos e franceses e que se prolongou até 1747 (Barata 1991). Após a importação da ópera, um género novo vindo de Itália no fim do século XVII,

65 O caso da peça de Francisco Manuel de Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, de 1646, reeditado em 1676 e 1718 sucessivamente, revela uma fonte italiana que será retomada por Molière, entre outros. Com uma estrutura formal clássica e conforme às regras pseudo-aristotélicas, a peça é dividido todavia em *jornadas* que assinalam uma contaminação espanhola.

largamente apoiado pela Corte a partir de 1712, o teatro português abriu as suas portas aos actores italianos, como a companhia de Alessandro Paghetti instalada em Lisboa a partir de 1735, e ao repertório das obras de Metastasio, de Goldoni e Alfieri. A introdução do teatro francês, do qual as peças traduzidas de Molière, Racine, e mais tarde Voltaire, dominarão o repertório português desde meados do século até ao período romântico, será acompanhada não só pela defesa dos princípios do classicismo, a julgar pela tradução da *Arte poética* de Boileau por D. Francisco Xavier de Meneses, mas também por uma abundante produção de teoria poética, ao mesmo tempo doutrinária e crítica, que opunha duas posições radicalmente distintas, uma baseada no natural e outra na afectação:

«Neste contexto, não surpreende que não só se escrevesse muito sobre teoria poética, como se criasse também na dependência de funções primordialmente doutrinárias e de tese» (Alves 1994).

A primeira importação registada do repertório francês – em particular de Molière – é assegurada pela elite culta da sociedade, nomeadamente por Alexandre de Gusmão (1695-1753), diplomata e tradutor, autor da versão portuguesa datada de 1737 – se bem que impressa apenas em 1841⁶⁶ –, da comédia *Georges Dandin*, uma data central na recepção teatral de Molière em Portugal:

«Assim, a representação, em Lisboa, no ano de 1737, de *O Marido confundido* coincidiria com um instante fulcral da vida literária e teatral portuguesa, um instante de modo algum contemporizador para com os modelos teatrais até aí dominantes na cena portuguesa» (Costa Miranda 1983:174).

Destinada a um público restrito e feita a pedido do embaixador da Inglaterra Lord Tirawley que teria manifestado a vontade de assistir a uma peça em língua portuguesa, a representação recorreu ao processo da adaptação pela actualização/naturalização do texto oriundo da cultura mais prestigiada da época, mas cuja acção situa-se agora no Porto na atmosfera do Portugal do século XVIII.

66 1841 –(1737) *O marido confundido. Comedia em tres Actos*. Trad. de Alexandre de Gusmão, in *Collecção de vários escritos ineditos politicos e litterarios de Alexandre de Gusmão*: «He versão do francez, mas o Autor de tal modo a transformou, e a alterou introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso paiz, que se pode dizer que mais parece um original. Foi posta em scena no Theatro de Lisboa no anno de 1737 por um actor desse tempo Nicolau Felix Feris para comprazer a Lord Tirawley...», in A.A. Gonçalves Rodrigues, vol.II, 1992

Trata-se de um caso isolado, mas que veio a suscitar uma outra forma de recepção da comédia inventada por Molière, como o revelará a produção ulterior, cerca de vinte a trinta anos depois, de traduções de outras peças do mesmo autor, levadas à cena nos teatros da capital (Teatro do Bairro Alto, do Salitre, fundado em 1770, da Rua dos Condes) para um público diversificado. Trata-se das peças *Doente de Cisma*, *O Avarento*, *Escola de Casados* e *O Amor Médico* -, e ainda da primeira tradução conhecida de *L'École des femmes: Comedia franceza intitulado A Escola das mulheres traduzida, e posta ao gosto portuguez*⁶⁷, representada em 1769 no Teatro do Bairro Alto como o confirmam as contas da companhia. Será aparentemente publicada mais tarde, numa colecção de cordel, em 1782.

Confirmando o interesse manifestado pelas elites no sentido da renovação do repertório teatral e da relevância da sua função ideológica e/ou política, o ano de 1768 surge como mais uma data significativa para a introdução do repertório de Molière em tradução portuguesa. É o da produção da adaptação da comédia *Le Tartuffe* pelo Árcade Manuel de Sousa, com o título *Tartuffo ou o Hypocrita. Comedia do Senhor Molière, trad. em vulgar pelo Capitão Manoel de Sousa p. s. r. no Theatro do Bairro Alto*, em sintonia com as orientações ideológicas do momento, ditadas pelo Marquês de Pombal e sua campanha anti-jesuítica, transformando o falso devoto num jesuíta hipócrita. A recepção positiva da obra assim manipulada será seguida por três peças de continuação: duas anónimas, *A Segunda Parte do Tartufo*, *O Tartufo Lusitano ou O Disfarçado Hipocrita*, e *A Ambição dos Tartufos Invasora* de Leonardo José Pimenta. O mesmo tradutor traduzirá, um ano depois, *Le Bourgeois gentilhomme* com o título *O Peão Fidalgo {Entremez...} Comedia do Senhor Moliere. Trad. em vulgar pelo Capitão Manoel de Sousa p. s. r. no Theatro do Bairro Alto*, um texto que reencontramos em 1773 numa adaptação livre intitulada *O Saloyo cidadão*, contemporânea de *O Amor Pintor. Entremez de Monsieur Molière. Trad. do Cap. Manoel de Sousa*. No mesmo ano ainda, traduz-se *Le Mariage forcé*, intitulado *O Cazamento por força do Senhor Moliere. {Entremez...} Trad. em vulgar por Antonio Duarte Serpa* que será objecto de doze edições sucessivas, também intitulada *Esganarelo ou o cazamento por força {Entremez...}*, um título que anuncia uma orientação dramaturgicamente dominante, centrada na personagem cómica por excelência do teatro de Molière, ou seja Esganarelo. Esta personagem, que consiste numa caricatura ridícula do marido enganado é o resultado do cruzamento ou da

67 Consultar os arquivos do Teatro D. Maria e da Torre do Tombo.

síntese das tradições da farsa francesa e italiana que Molière integrou no seu projecto reformador em finais do século XVII, à revelia dos puristas como Boileau, entre outros, que lamentavam a criação de Scapin no auge da carreira do dramaturgo. Assim, constatamos uma permanência e um predomínio deste modelo também no repertório português do século seguinte que podemos considerar como significativa quanto às vertentes do género da comédia de Molière que melhor se afirmaram em Portugal se tivermos em conta a recorrência de tal personagem central.⁶⁸

Assim, após uma primeira recepção de uso restrito, a tradução do teatro de Molière passará a representar um fenómeno central da vida cultural portuguesa, que revela tanto uma efectiva renovação do repertório dos teatros como o alargamento conseguinte do seu público destinatário.⁶⁹

Em 1835, volta a ser publicada a tradução de *O Tartuffo ou o hypocrita. Comedia de Mr. Molière*, do século anterior, que já tinha sido publicada no «Jornal de Comedias» e voltará a sê-lo em 1843 e 1850. Verificamos que o século XIX publica as traduções de Molière, postas em cena no século XVIII, como as de Manuel de Figueiredo: em 1805 – *A Sciencia das Damas e a pedantaria dos homens*, traduzida em 1755 e já publicada em 1775; em 1841, o *Georges Dandin* de Manuel de Sousa, traduzido em 1737 com o título *O Marido confundido*; em 1837, *O Convidado de Pedra ou D. João Tenorio o Dissoluto*, num folhete de cordel que precisa «comédia nova», e provavelmente traduzido



785. Alceste, uma personagem-chave da dramaturgia de Molière, é intro-

68 1800 – *Astucias de Escapim*; trad. de Molière; 1807 – *As astucias de Escapim. {Comedia...} Trad. do insigne Molière*; Para Esganarello, a lista é significativa: 1816 – *Entremez do Enganado, ou o casamento por força*, na *Collecção de entremezes escolhidos*; 1824 – *Entremez do Esganarello ou o casamento por força*, reeditado em 1852 e 1853 com a *Farsa intitulada o Esganarello ou o casamento por força*; 1876 – *Duas curas de Sganarello*; 1880 – *O Esganarello ou o casamento por força. Entremez em um acto* com *O Médico à força* e *A Velhice Namorada. Entremez em um acto*.

69 Veja-se o seguinte registo de peças traduzidas entre 1771 e 1794:

1771 – *Os amantes zelosos. Entremez de Monsieur Molière trad. por...; As preciosas ridiculas. Obras do Senbor Molière trad. em port. por Mauricio... & c. {Novo entremez...}*

1774 – *O Doente Imaginativo. Comedia de Monsieur Molière; Esganarello ou o casamento por força*.

1778 – *As Astucias de Escapim. Comedia...}. Trad. do Insigne Molière*.

1784 – *As preciosas ridiculas. {Novo entremez...}*

1785 – *O Convidado de pedra ou D. João Tenorio o Dissoluto. {Comedia nova...}* cuja carga aparentemente herética foi aliviada e que será reeditado em 1837

1786 – *Esganarello ou o casamento por força*

1787 – *O Avaro. Comedia de Molière*, pelo editor Francisco Rolland, na colecção *Theatro Estrangeiro*, 7 volumes, nºII

1789 – *O medico por força. {Comedia...}*

1792 – *O Esganarello ou o casamento por força {Novo entremez...}*

1794 – *Entremez do Esganarello ou o casamento por força* que terá mais duas edições no mesmo ano.

duzido no repertório pela tradução em 1853, e será reeditado em 1859. Mas *Le Misanthrope* transformou-se, à contra-corrente da tradição romântica, numa farsa em um acto, «*Imitada do fr. por Paulo Midosi Junior*», género na moda na época. A história da tradução teatral no século XIX comporta um caso conhecido de tradutor-teórico, o de António Feliciano de Castilho, que produziu entre 1869-78, de maneira muito livre, segundo a norma da adaptação e da naturalização, seis peças de Molière, publicadas em 6 volumes que compõem o *Theatro de Molière*, designadas como *Tentativas*. Trata-se de I. *Tartufo*. II. *O Médico à Força*. III. *As sabichonas*. IV. *O Avarento*. V. *O Misanthropo*. VI. *A última tentativa: O Doente de Scisma*. Finalmente, constatamos que a partir das duas últimas décadas do século XIX, Molière perdeu progressivamente a sua importância perante Shakespeare e Victor Hugo ou, mais tarde, a partir de 1904, Ibsen como representante da inovação e da vanguarda naturalista.

L'École des Femmes em tradução portuguesa

O caso da comédia *L'École des Femmes* apresenta-se como exemplar desse processo da *retradução teatral*.

Após a sua primeira recepção em língua portuguesa em 1769, a obra deixa de figurar no repertório e é novamente traduzida apenas em 1907, com o título *Escola de Mulheres*, «comédia em 5 actos, em verso. Versão liberrima», por Joaquim José Coelho de Carvalho (1852-1934). Segue-se em 1928, uma nova tradução - anónima, «revista» por Guedes de Oliveira -, publicada no Porto pelo editor Lello & Irmão. Finalmente, na segunda metade do século XX, a peça é retraduzida para a edição e para o teatro sucessivamente em 1974, 1986 e 1993, sendo os dois últimos casos textos inéditos.

Verificamos que, se esta comédia suscita um interesse evidente e repetido dos encenadores e dos actores na época contemporânea, mesmo se verifica em relação a outros textos de Molière, já traduzidos no passado, seleccionados novamente para figurar nos repertórios de companhias que recorrem em cada caso à sua retradução e, por vezes, à sua publicação. Indicamos, a título de exemplo, alguns como *L'Avare* que, Paulo Quintela, universitário e teatrólogo, traduz em 1949 no âmbito do seu trabalho de tradução sistemática dos autores do teatro clássico, antigo ou moderno e publica na série da colecção «O grande teatro do mundo» da editora Atlântida, em 1968. Outro caso é o de *Tartuffe* que, após 1963 e o *O Tartufo* de Costa Ferreira, em 1972, é ence-

nado de novo, em Lisboa, por Carlos Wallenstein numa versão portuguesa - ou tradução “indirecta” - da adaptação do autor espanhol Llovet que transformou o protagonista num quadro da nova tecnocracia internacional; será seguido, em Cascais, por uma versão em verso - imitação do original - por Manuel João Gomes; e finalmente, em 1998, a mais recente tradução é a de Regina Guimarães para a companhia de teatro de Braga. Em 1973, a fim de encenar o texto com a sua novíssima companhia do Teatro da Cornucópia, Luís Miguel Cintra traduz *Le Misanthrope*, cuja publicação inaugura uma colecção de teatro no editor Estampa. Scapin permanece também no repertório com, em 1956, *As Velhacarias de Scapin*, e depois, em 1971, pelos Serviços de Teatro da Mocidade Portuguesa Feminina, uma tradução acompanhada de notas de encenação de Copeau e uma apresentação por Jouvet intitulada *As Artimanhas de Scapin*. Em 1979, *Jorge Dandin* é encenado em Évora, numa estética retomada da experimentação em torno da actualidade de Molière proposta por Planchon, em 1958 em França, que acentuava as implicações sociais do texto e da intriga. Finalmente, é o próprio Teatro Nacional que, em Lisboa, reata com uma tradição dos séculos anteriores e convida o encenador francês Jean-Pierre Villégier para montar *Dom João ou o Convidado de Pedra* a partir de uma tradução de António Coimbra Martins.

No caso da peça *L'École des Femmes*, o *corpus* das traduções publicadas e inéditas que conseguimos identificar até agora reúne seis documentos impressos, ou entregues a editores comerciais ou apenas policopiados para serem utilizados nos ensaios dos espectáculos. Apresentam-se como seis textos de chegada distintos entre eles no que respeita às opções dos tradutores e nos quais os elementos seleccionados sucessivamente e postos em relevo em cada caso podem contribuir para esclarecer o fenómeno da retradução na sua especificidade. Mostram, com efeito, que constitui uma prática sistemática, fortemente dependente da variabilidade do cânone literário e teatral do meio de recepção dos textos. Simultaneamente, observámos a presença nos textos de elementos de estabilidade que podemos considerar como devedores da consolidação de modelos literários ou teatrais considerados relevantes pelos agentes – tradutores ou encenadores - envolvidos no processo de produção das traduções e dos espectáculos, quando é o caso.

A tradução com data de 1782 apresenta-se como uma *Comedia franceza intitulada A Escola das mulheres traduzida, e posta ao gosto portuguez*. Publicada em Lisboa pela Officina de Francisco Borges de Sousa, omite o nome do autor se bem que um subtítulo aqui acrescentado confirme uma origem linguística

e local do texto, com uma precisão: se é, com efeito, uma *Comedia franceza* {...}, também é *traduzida, e posta ao gosto portuguez*. A referência ao “gosto português” não surpreende o historiador da tradução que reconhece aqui um procedimento dominante no período neo-clássico, por vezes designado por “Belles Infidèles” (Zuber 1968).

No caso desta primeira tradução da conhecida e polémica comédia de Molière, o subtítulo assinala um facto cultural de grande importância no contexto da época, ou seja, a convergência de dois modelos literários e teatrais, materializada pela via da tradução, contraditórios entre si: um, francês, inovador, que propõe uma reforma do género da comédia inaugurado cerca de um século antes pelo dramaturgo e actor Molière, e outro, nacional, mas nitidamente devedor da permanência da tradição cômica luso-espanhola importada no século anterior, mas largamente contestada nesse período pelas academias e pela crítica.

Alguns aspectos da tradução (cf. análise comparativa apresentada no cap. 6 da presente obra) revelam que a obra terá sido traduzida a partir da edição francesa de 1734 das *Oeuvres* de Molière, uma nova edição feita em Paris pela Compagnie des Libraires, em seis volumes, que se seguiu à primeira de 1682. Mas o texto impresso poderá corresponder à versão levada à cena em 1769 pelos actores do Teatro do Bairro Alto.

De facto, pela comparação dos textos, constatamos que as didascálias expressivas aumentam na tradução para o conjunto das cenas entre o protagonista e os criados. Este traço conota o texto impresso com o texto utilizado para a representação, que assinala os numerosos apartes, introduzidos entre parênteses e ausentes da edição francesa de 1663, que valorizam o jogo cômico dos actores neste tipo de personagem cômica em detrimento de componentes literárias do texto.

Estes aspectos, coerentes com a estética de Molière, são associados – e ao mesmo tempo valorizados - nesta crítica pela sua aproximação com um fenómeno recorrente na dramaturgia das peças apresentadas nos palcos portugueses desse período, o da “recuperação” de determinados traços próprios do modelo de *comedia* de influência espanhola.

Do mesmo modo, a redução do texto de cinco para três actos mantém a convenção da divisão em três *jornadas* dessa mesma *comedia* apesar de recorrer à designação didascálica de «acto», como acontece no original. A subdivisão em cenas, bastante corrente nos textos impressos da época, apenas é assinalada pela indicação das entradas e das personagens, um sinal claro do estatuto híbrido do texto português publicado: impresso para a leitura (o caso não é raro

para as obras bem sucedidas nos palcos), parece ter derivado da prática teatral dos actores e assumir-se como uma transcrição de uma tradução para a cena. As interrupções pelos números dos criados – Alain e Georgette no original – representam intermédios cómicos com uma certa extensão, acrescentados ao texto de acordo com a tradição da comédia espanhola. Tal estrutura dramática reforça o tom farsesco dado ao texto por esses dois tipos teatrais cujos nomes são naturalizados em André e Domingas – que, se bem que a acção seja situada em Paris, são identificados com uma tipologia do criado de teatro inventada para o contexto cultural local (com os respectivos efeitos cómicos derivados de uma pronúncia regional e defeituosa⁷⁰), miscigenado com o tipo teatral da comédia espanhola, o *gracioso*, bem conhecido do público.

Mas se o recurso à prosa e o abandono do verso alexandrino, uma das armas dramáticas essenciais da batalha de Molière para elevar a comédia ao nível do grande género, o da tragédia, reforçam uma preferência aparentemente conservadora no plano literário ao privilegiar o modelo da farsa, também reflete o peso das normas teatrais na produção do texto traduzido, e é sabido que, no seu projecto reformador, era enquanto comediante e actor cómico que o próprio Molière tinha procurado um equilíbrio entre as normas literárias dominantes e os imperativos do jogo cénico no qual encontrava a sua energia verdadeiramente teatral.

A esta orientação juntam-se os cortes importantes que incidem nos monólogos de Arnolfo ou as longas tiradas do jovem apaixonado Horácio. A intervenção da censura, obrigatória na época como é sabido, também configura uma recepção local peculiar da obra. A fama escandalosa da obra, eventualmente ainda presente mais de um século após a sua criação, tinha sido comentada pelo próprio Molière da sua *Critique de l'École des Femmes* em que as personagens comentam tanto as passagens tidas como obscenas como os desvios patentes na obra relativamente ao modelo dramático dominante. No caso desta tradução, sabemos que foi censurada pela *Real Meza Censoria*, como indica a página de rosto, e que duas passagens terão sido retiradas do texto antes da sua representação em 1769. Na ausência de referência precisa aos cortes efectuados, é permitido todavia deduzir que, entre as várias passagens omitidas, terão sido aquelas conotadas com alusões à sexualidade e ao casamento, incluindo a posição de marido enganado, que foram retiradas.

70 Por exemplo, Domingas queixa-se do seu cansaço nos seguintes termos: “Que levará a breca o escrivão ó o *Trambalião* ó o que *diixo* he; eu *tarrenego* mofino! Primeiro que o casace fui lá mais vezes *cà fortuna*; já fica chamado, agora venha quando *quier*; André, que fazes ahi á porta *acentado*?”

O sistema literário e teatral português do século XVIII procurava, traduzindo Molière, responder a um desejo de inovação no repertório dirigido a um público cultivado, se bem que esta tradução da comédia *L'École des Femmes* seja acomodada ao gosto da época, revelando assim interferências evidentes ao nível local entre tradição e importação. Mas, a aproximação estabelecida pela tradução portuguesa com outros modelos provenientes, entre outros, da tradição cômica importada de Espanha, não era um fenómeno ausente das cenas francesas do tempo de Molière. É conhecida, em particular, nas traduções-ritas de Scarron, uma certa *Précaution inutile*, publicada em 1655-56, que não é senão a tradução de uma novela espanhola cuja temática é a da peça de Molière. Deste modo, a cultura receptora parece ter importado, na realidade, um modelo cômico europeu tradicional, se considerarmos as modificações que foram introduzidas assim como as afinidades entre os modelos, que condenavam o debate literário em torno da renovação do gosto a permanecer, aparentemente, longe dos palcos e das salas que apenas retiveram, nesta primeira recepção de Molière, os elementos tradicionais do cômico de farsa, privilegiado na tradução cuja função acabou por ser profundamente conservadora do gosto teatral vigente.

Em 1907 surge uma *Escola de Mulheres*, «comédia em 5 actos, em verso. Versão liberrima», por Joaquim José Coelho de Carvalho, poeta e dramaturgo, que teorizou a sua concepção dramática num longo prefácio à peça *Casamento de Conveniência* em torno da crítica social e de costumes. Inspirada do naturalismo e influenciada por Ibsen, é uma dramaturgia que privilegia a personagem em prejuízo da acção. Esta tradução de *L'École des Femmes* foi representada em Maio de 1907 no Teatro Nacional, o que permite supor que Molière encontrou, no quadro contextual da modernidade, uma consagração equivalente àquela que lhe era reservada em França na Comédie Française, inscrita na tradição teatral de um grande género par um público culto e restrito que encontra nos clássicos uma consagração simbólica. A publicação surge no mesmo ano, numa brochura que contém uma outra peça, *A Condessa de Vilar*, «comedia original portugueza, em trez actos», do português Florêncio J.L. Sarmiento, em Lisboa por Arnaldo Bordalo⁷¹. A edição retoma a lista das «figuras», organizada segundo a hierarquia da importância dos papeis na acção de acordo com o critério de 1663, seguidos dos nomes dos intérpretes,

71 Cf. 6.621 B.N.

naturalizados, de acordo com a norma que consiste em adoptar os nomes usados na comédia burguesa da época ao mesmo tempo que é conservada uma proximidade fonética com os originais. O tratamento dado a Arnolfo põe em relevo o título de Visconde apagando o efeito cómico produzido pelo acrescento irreverente de “De la Souche”, suprimido aqui. Do mesmo modo, Horácio é qualificado por um estatuto social elevado, até nobre, que lhe dá igualmente uma dignidade e uma respeitabilidade esperadas pelo público destinatário potencial. Esta marginalização da dimensão cómica tradicional do texto confirma a evolução da recepção do teatro de Molière no início do século, tendencialmente atirado para o drama ou o patético, indo até o pessimismo mais sombrio em certos casos. A didascalia indicando o género é posta por baixo do título: «comédia em 5 actos, em verso». A instituição e o seu significado simbólico na vida social e cultural – trata-se do Teatro Nacional -, estão em harmonia com este tipo de opções, garante de uma fidelidade desejada ao modelo canónico da comédia elevada, assim como a adopção da forma versificada que traduz, pela função ornamental, a formação académica do tradutor-adaptador. Acrescentou-se, todavia, uma indicação contraditória: «versão libérrima» que revela um recurso à adaptação, processo de manipulação do texto recorrente na tradução teatral. A divisão do texto é, nas suas grandes linhas, próxima do original, mas se a estrutura da intriga construída sobre o engano amoroso levando a um desfecho previsível é conservada, algumas transformações mais profundas são bem visíveis no tratamento dos monólogos de Arnolfo, dos quais os dois mais extensos são cortados a fim de permitir um encadeamento rápido da acção em cena.

De novo, a concepção teatral do texto, traduzido (ou escrito?) para a cena, domina a abordagem convencional de um modelo estritamente consagrado na literatura, manipulado pela tradução para responder ao gosto teatral da sociedade da época. Vinte anos mais tarde, pelo contrário, as duas traduções cuja breve descrição farei a seguir, parecem assegurar uma função pedagógica e de formação cultural pelo recurso à edição e à leitura, para um público escolar ou relativamente informado, mais do que para um público de espectadores. Inscrito no paradigma conhecido da nossa contemporaneidade, a dos autores de referência obrigatória, conferindo a “distinção” (Bourdieu), Molière tornou-se um clássico, consagrado pela instituição literária e académica, mas cuja eficácia cénica é aparentemente questionada até os anos 1970, data da primeira encenação moderna do texto.

Em 1928, uma nova tradução é proposta ao destinatário português: *A Escola das Mulheres*, «comédia em cinco actos», traduction anonyme,

«revista» par Guedes de Oliveira, editada no Porto pela editora e livraria Lello & Irmão.

Esta tradução, anónima, «revista» por Guedes de Oliveira -, faz parte de um projecto de edição que decorreu entre 1921 e 1929 das obras completas de Molière, «um dos mais extraordinários espíritos franceses do século XVII» segundo o texto posto na contracapa do volume 6 da colecção que inclui também a tradução de *A Crítica da Escola de Mulheres*. Significativamente, este projecto editorial e antológico segue a publicação em 38 volumes da obra de Shakespeare assumida pelo mesmo editor.

O texto é em prosa e a página de rosto indica os nomes, adaptados para português, e qualidades das personagens assim como o lugar da acção: «A acção passa-se na praça de uma cidade». As transformações nos nomes são feitas pela adopção da norma de transposição linguística: Arnolphe-Arnolfo, Agnès-Inês, Horace-Horácio, Chrysalde-Crisaldo, Enrique-Henrique. Os criados são denominados Hilário e Georgina, enquanto Oronte é conservado, sendo já próximo das conotações exóticas dos nomes de chegada. Com a substituição dos nomes mais claramente conotados com a tradição francesa – os dos criados substituídos pela tradição local da farsa -, a intenção de conservar uma proximidade com o texto-fonte é explícita. De maneira significativa, a publicação inclui também um importante aparelho para textual composto pela tradução da dedicatória, por notas explicativas e informativas diversas, que reenviam para o texto original a fim de clarificar opções do tradutor perante as eventuais dificuldades do texto, como por exemplo, a nota 12: «Da pena de Molière, esta fala de Crisaldo saiu nos quarenta e oito intraduzíveis versos que começam: *C'est un étrange fait, qu'avec tant de lumières*, etc.». O facto de se explicar sobre as suas opções revela que o tradutor precisa de legitimar no plano literário as soluções estilísticas propostas para certas características do texto, como a tirada de Crisaldo, de 48 versos, considerada como «intraduzível» pela sua extensão e densidade semântica e retórica. Por outro lado, os efeitos cómicos estão visivelmente no centro das opções do tradutor, indo no sentido da adequação, que comenta uma outra passagem conhecida, a da «tarte à la crème» e do jogo do “corbillon”, para o qual propõe um jogo português de substituição cujo efeito seria igualmente cómico:

ARNOLFO: «[...] e que se um dia numa sala tiver de jogar ao jôgo do *rei da rainha* pague prenda por dizer que vão num *pastel de nata*».

Esta tradução é acompanhada pela nota 7 que explica, sem esclarecer completamente o jogo de rimas que supõe em francês, plique, que o jogo cahamado «o *corbillon* era um jôgo de prendas que consistia em responder à

pergunta «*Qu'y met-on?*» com uma palavra que terminasse em *on*. No jogo português do *rei e da rainha*, tinha de responder com palavra terminada em *ão* à pergunta *o rei e a rainha vão?* Num *carrão*, num *cavalão*, num *mangericão*, etc., se respondia». Do mesmo modo, as passagens consideradas tradicionalmente como escandalosas e que a censura do século XVIII tinha cortado, s~so traduzidos sem supressões – a metáfora do ciúme e da mulher-sopas do homem, o equívoco sobre o «le» de Agnès s máximas do casamento.

Tendo em conta esta tradução, se ela já não é problemática no plano dos costumes, a peça de Molière começa a suscitar um outro tipo de problemas derivados da sua especificidade formal; percebida como inadequada no campo teatral, a comédia clássica conserva o seu poder cómico, mas perde o que a constituía como grande género, rival da tragédia no seu tempo.

Na época contemporânea, surgem novas traduções, próximas no tempo, mas com motivações distintas.

A primeira é publicada em 1974 com o título *Escola de Mulheres*. Esta retradução por Maria Valentina Trigo de Sousa é publicada pela editora Publicações Europa-América numa colecção de bolso vendida a um preço acessível. Destinada a um grande público, escolar ou não-especializado na matéria, o volume que inclui também uma tradução de *Dom João*, é antecedido por um prefácio da tradutora que propõe, com fins didácticos, uma introdução ao teatro de Molière, nos limites destas duas obras novamente traduzidas e emblemáticas no cânone. Apenas se trata de contextualizar os textos na sua época de produção e de fazer notar que, próximas no tempo, elas representam momentos considerados decisivos na carreira do autor. Propõe a seguir uma análise literária dos dois textos e acrescenta a tradução da dedicatória e do prefácio escritos por Molière para a edição de 1663, notas explicativas e informativas que permitem situar o quadro político de produção e recepção das obras, valorizando uma imagem do dramaturgo-militante. A tradução, completa e em prosa, retoma a divisão em actos e cenas do original e a didascália de 1663: “A acção passa-se na praça de uma cidade», e adapta parcialmente alguns nomes como o de Arnolphe > ARNOLFO, também Sr. DE LA SOUCHE. A não-tradução funciona assim como uma opção que contraria a natureza cómica do nome criado por Molière, do mesmo modo que os nomes ALAIN e GEORGETTE não são modificados, nem HENRIQUE e ORONTE. Apenas Horace e Agnès são adaptados em HORÁCIO e INÊS.

As duas traduções seguintes, destinadas a representações teatrais e distantes entre elas de apenas sete anos, assinalam um novo período de recepção dos

textos, mais sensíveis à problemática do modelo estrutural da comédia clássica que põem no centro das normas para traduzir, ora modificando-o, ora transformando-o. São traduções que revelam também opções contraditórias quanto à integração no texto da evolução das práticas de linguagem no contexto de recepção, se tivermos em conta as marcas estilísticas que se afastam ou se aproximam dos usos e das variantes da língua portuguesa contemporânea. O lugar de um tal tipo de textos, em relação aos textos produzidos na língua portuguesa tende para manter-se na periferia e confirma uma consciência actual da separação entre cena e «literatura», introduzida e defendida pelos herdeiros da idade dos encenadores.

Em 1986, uma versão de *A Escola das Mulheres* é inscrita no repertório da companhia de teatro do Centro Cultural de Évora. Criado em janeiro de 1975, esse projecto representa a única tentativa de criação de um programa de descentralização teatral após a mudança de 1974 e cujo trabalho programático coerente privilegiava uma política de releitura crítica da tradição passando pela tradução sistemática da herança clássica, ou seja dos grandes autores do património teatral no qual Molière e o teatro francês em geral ocupam um lugar importante por razões histórico-cultural conhecidas. Esta estratégia de repertório tinha as suas raízes numa orientação política inspirada da experiência do pós-guerra e cujo princípio assentava na opção para um teatro de serviço público, subsidiado pelo Estado, e que alguns criadores defenderam em Portugal nos anos 1970-90. Em termos de normas preliminares, a selecção de *L'École des Femmes* para o repertório impõe alguns comentários. Por um lado, o texto inscreve-se, assim, numa série, a das traduções feitas, para a cena, de textos clássicos que formam o núcleo central do repertório. Por outro lado, a tradução é antecedida por um trabalho de leitura do texto articulado com as novas leituras de Molière que todo o século XX tentou produzir, tanto nos estudos académicos como nas produções teatrais. São duas condições que orientam o trabalho de tradução, assegurado pelos profissionais de teatro - encenador e dramaturgista – que constroem o espectáculo a partir de uma interrogação sobre o modelo teatral da comédia, género muito codificado na tradição académica e que se pretende reformular em função das exigências da vida teatral contemporânea.

Esta tradução distingue-se, assim, pelas suas características que aparentam-na a uma adaptação deliberadamente elaborada em articulação com a encenação que lhe dá a sua plena consistência, ao situar-se em relação à tradição como um texto novo para um espectador novo. Não ignora, todavia, a tradução publicada, de 1974, de que se serve parcialmente, mas que abandona

durante o trabalho de ensaio como o provam as numerosas variantes do texto, visíveis no documento policopiado utilizado pelos actores no seu trabalho. Se o texto é completo e retoma a divisão original em actos e cenas, encontramos pontos de convergência entre este texto e a tradição anterior de tradução e recepção do texto. Privilegiando a escolha de princípios teatrais mais do que literários, as orientações para a encenação são patentes na tradução que evidencia o debate estético actual em torno da recepção de um género convencional cuja eficácia será submetida a um debate com o espectador. Para tal, o princípio estético brechtiano da “distanciação ou distanciamento”, frequentemente utilizado no trabalho artística desta companhia, é visível em vários aspectos. Os nomes das personagens são parcialmente mantidos em francês a fim de reenviar o texto para a sua origem cultural, salvo para Crisaldo, Horácio et Arnolfo, cuja naturalização acompanha o grupo dos nomes masculinos com conotação luso-espanhola, Enrique et Oronte. A didascália do espaço da acção é suprimida para responder à opção cenográfica que propõe um cenário de *théâtre dans le théâtre* e de *mise en abîme* da ilusão teatral: a casa de Arnolfo é um estrado fechado por uma cortina vermelha clássica, posto no centro do palco. No texto, as normas operacionais que tratam as formas de tratamento privilegiam uma modernização: os apaixonados tratam-se por tu, o nível de língua das personagens é adaptado às características dominantes do universo linguístico de recepção, tendo em conta a idade e a condição dos interlocutores. As componentes formais as mais datadas como as tiradas e os monólogos são retrabalhadas com vista à obtenção de um ritmo para a encenação privilegiando a acção mais do que as reflexões amargas de Arnolfo e essas opções apontam claramente para um retorno à leitura da peça como farsa assim como uma permanência do género na cultura de chegada, solidamente inscrito na história do teatro português desde Gil Vicente. Os exemplos os mais pertinentes são os monólogos de Arnolfo que são objecto de reformulações sucessivas levando ora a cortes, ora a uma rescrita no sentido da conversão do verso em verso livre e por vezes rimados, destinado a criar um efeito de estranheza numa tradução em prosa. As duas longas cenas de debate ideológico com Crisaldo (I,1 et IV,8) são nitidamente condensadas a fim de evitar o estatismo que impõem, e privilegiam o discurso libertino de Crisaldo em desfavor das considerações conservadoras de Arnolfo. Os aspectos problemáticos do cómico – a metáfora do criado sobre o ciúme, a passagem do «le...» de Agnès ou as máximas do casamento – são conservados assim como o recurso ao vocábulo «corno/cornudo», tão frequente como no original com um efeito

cómico garantido, articulado com o jogo do actor-Arnolfo próximo do tom burlesco. No entanto, a tradução sugere também o recurso a normas opostas como diferentes casos de não-tradução, entre outros, o do jogo do “corbillon” ou  Alusões culturais como aquela referindo Pantagrue, e pelo contrário, escolhas de sobre-tradução ou de sobre-significação nas réplicas onde existe ironia ou paródia, como no caso da linguagem de Horácio apresentado como um galanteador pouco escrupuloso ou no desfecho, *happy end* muito teatralizado com o regresso dos pais e a reconciliação final que exhibe o seu carácter artificial e estereotipado.

O objectivo das orientações desta tradução e desta encenação é essencialmente dramaturgicamente e teatral, porque procura essencialmente submeter a uma prova artística um modelo mais literário do que teatral hoje e que é suposto ser conhecido, e por outro lado, a sua capacidade comunicativa para um público contemporâneo, conservando-o e modificando-o. As hesitações da tradução resultam deste duplo intento e o texto de chegada é, por esta razão, um elemento decisivo na estratégia socio-cultural que orienta o conjunto do projecto no qual se inscreve.

Produzida em 1993 - *A Escola das Mulheres*, é também uma tradução inédita, encomendada pela companhia de teatro CDIAG/Teatro Malaposta criada pela Associação de Municípios para a Área Sociocultural das Câmaras de Amadora, Loures, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira situadas na periferia de Lisboa. O tradutor é um dramaturgo português contemporâneo, Augusto Sobral. Nessa tradução, todos os nomes das personagens são naturalizados: Arnolfo, Crisaldo, Georgina, Alonso, Inês, Horácio, Orontio, Henrique, mas a norma inicial é claramente a da adequação: o texto é completo, sem corte nem condensação; as opções gramaticais recorrem aos arcaísmos para as formas verbais em combinação com o recurso ao pronome *vós*, hoje fora de uso na comunicação corrente do português padrão; as réplicas são construídas na forma de versos livres, copiando a extensão dos versos originais e procurando a aliteração ou a assonância em substituição da rima, com vista à obtenção de um efeito rítmico semelhante ao do alexandrino; as passagens ditas escandalosas são mantidas, mas nota-se que o recurso ao «jogo das prendas» para substituir a anedota sobre a rima do jogo do “corbillon” retira ao texto a sua eventual leitura brejeira já que a resposta «Tarte à la crème» do original, muito criticada pela sua obscenidade, é enfraquecida pela pergunta «Quem faz anos hoje?» que responde à pergunta «O que irá fazer o dono desta prenda?» (I,1).

Parece portanto que, contrariamente ao texto de 1986 que acabámos de ver, o texto de chegada tende para conservar um modelo literário hoje datado, sem distanciamento crítico da forma, mas que imita os elementos formais, hoje estereótipos do género. Este tipo de opção poderá pretender corresponder a um quadro cultural de recepção particular, mais representativo de valores culturais consensuais e tradicionais que dominam o centro do polisistema e implicam uma estratégia de repertório diferente daquela que podemos observar na periferia – nomeadamente no projecto inovador de descentralização teatral -. Visando um público mais sensível a valores conservadores e que o trabalho experimental e crítico de re-leitura dos textos clássicos interessaria pouco, o tradutor colabora no plano formal e discursivo para a recepção do texto apresentando um texto significativo incluído no texto-programa e centrado na problemática – implícita aqui – do que Brecht chamou a intimidação pelos clássicos.

Neste *corpus*, exemplar a vários títulos para uma pesquisa sobre a *retradução*, a descrição dos princípios adoptados para traduzir, os modelos textuais e genéricos para os quais os textos traduzidos reenviam, quando encaramos as traduções em termos de séries, e não enquanto textos isolados – como ficou exemplificado aqui nesta sequência de retraduições de *L'École des Femmes* em língua portuguesa -, e se considerarmos alguns aspectos circunstanciais e históricos da importação de um autor canónico, permite concluir que estamos perante um verdadeiro «dossier Molière», comparável ao de Shakespeare, já abundantemente estudado (Delabastita/D'hulst 1993; Delabastita 1993). As formas múltiplas do trabalho de tradução – quer se trate de *rescrita*, de *adaptação*, de *actuação* ou de *modernização* das formas ou da linguagem das peças analisadas aqui -, parecem indicar que a escolha dos tradutores foi encomendada pela adopção de uma norma dominante na tradução teatral até aos nossos dias, a da aceitabilidade. Este traço é explicável parcialmente pelas exigências do tipo de comunicação próprias da enunciação e da recepção teatral dos textos e, igualmente, pelo conflito entre a tradição dramática portuguesa com a tradição literária. Esta contradição interna evidencia o peso institucional do sistema teatral perante a herança clássica que tende para dominar o do meio literário na cultura receptora, em qualquer uma das épocas consideradas aqui. Porque, se é verdade que o investigador pode identificar uma concepção da tradução particular para cada período cultural, a adaptação afirma-se como uma constante nas práticas sucessivas dos tradutores. Presente ao longo das retraduições da obra descrita aqui, esta norma permite confirmar o interesse de uma concepção da tradução

teatral como actividade socio-cultural cuja função é orientada para a cultura de recepção, o que nos é confirmado pela dinâmica específica da tradução para o palco ou para a representação. Não esqueçamos, finalmente, que contra as orientações ainda dominantes no século XIX, dadas por uma censura atenta aos bons costumes e que impunha aos tradutores uma *suavização* da linguagem de Molière, um autor considerado como excessivamente livre e até libertino, o século XX procurou restituir e até acentuar, não apenas os efeitos cómicos pretendidos por este tipo de comédia, mas sobretudo a sua vertente ideológica e crítica até então desvalorizada na tradução. A variabilidade das retraduições, a substituição progressiva dos textos permite afirmar que a tradução é o lugar de expressão da variabilidade das leituras e das funções atribuídas aos textos, ou antes, postas ao serviço da evolução da vida cultural da sociedade de recepção, e neste caso, do “gosto português”....

Bibliografia

- Alves, Hélio, «A meio no tempo e no pensamento: aspectos do séc. XVIII literário em Portugal», in *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora (II série), nº12, Janeiro/Março 1994, pp.14-15
- Barata, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991
- Delabastita, Dirk and Lieven D'hulst (eds.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993
- Gonçalves Rodrigues, A.A., *A Tradução em Portugal*, vol. I à V, 1994 à 1999, Lisboa, INCM
- Hermans, Theo, *Translation in Systems*, Manchester, St Jerome Publishing, 1999
- Martins, António Coimbra, «Rayonnement de Molière au Portugal (1666-1768)», in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983
- Miranda, José da Costa, «Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal», in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983,
- Popovic, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature, Edmonton, University of Alberta, 1975-76
- Ribeiro, Cristina Almeida, «Molière», in *Biblos*, vol.3, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999, pp. 865-868
- Zuber, Roger, *Les “Belles Infidèles” et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968

9. Texto, fragmentos, materiais: Brecht traduzido hoje

Podemos constatar hoje, pelo volume dos trabalhos realizados ou em curso nesta área, que o estudo da tradução, fenómeno tido tradicionalmente como componente marginal no conhecimento das literaturas e das culturas, já beneficiou amplamente das mudanças operadas no seio dos estudos literários, graças à uma transformação da própria concepção da literatura. Emancipados dos modelos tradicionais ou normativos que os dominavam, os estudos literários incluem hoje uma tipologia de textos diversificada nos quais também figuram problemáticas como a da tradução, que passou a ser ela também considerada como objecto de estudo pertinente. Novas perspectivas encontram-se assim abertas no domínio do conhecimento das literaturas, das relações que mantêm entre elas, e da sua dinâmica, em particular, na sua componente histórica.

Com efeito, se considerarmos os resultados retirados da descrição e análise de corpus alargados ou de séries de textos, e não de textos isolados, a tradução revela-se também como um objecto variável segundo as épocas. No caso de Bertolt Brecht que nos ocupa aqui, parece-nos exemplar o papel representado pela tradução na recepção faseada da sua obra: bastará citar o trabalho realizado no domínio francês, de crítica e produção de novas traduções das peças, situado entre o período dos anos 50/60 e o dos anos 80/90, com o lançamento de traduções que se propuseram substituir as primeiras abordagens, menos informadas quanto à especificidade da poética e da escrita brechtianas e visivelmente dependentes de modelos teatrais de tradição francesa (na linguagem, na estrutura da peça, entre outros). A descrição das normas adoptadas, diferentes em momentos diferentes da recepção dos textos brechtianos, dá ao investigador um acesso particularmente eficiente, não só à própria concepção de tradução posta em prática, como também ao tipo de acolhimento da obra de Brecht no contexto cultural de recepção. Os princípios adoptados pelo tradutor, deliberadamente ou não, em articulação com modelos teatrais ou textuais dominantes, são, com efeito, detectáveis na totalidade do processo tradutivo, desde a selecção do texto até a produção do texto de chegada e sua difusão.

Em termos de normas iniciais, isto é, ligadas a políticas de tradução, nota-se uma particularidade no processo de importação da obra brechtiana, - a de não isolar as diversas componentes do seu trabalho teatral. Este quase imperativo é frequentemente sublinhado e até exigido logo na fase da primeira recepção de Brecht em França, como o mostra um escrito crítico de Roland Barthes e Bernard Dort, publicado na revista *Théâtre populaire* (nº23), a propósito de “Brecht “traduit””: “(...) la réalisation scénique du théâtre de Brecht est un fait capital, décisif quant au sens même de l’oeuvre. Le pouvoir de responsabilité du spectacle est ici égal au pouvoir de responsabilité du texte; théorie, texte et mise en scène forment chez Brecht un tout indissociable, ou du moins qui ne peut être dissocié sans conséquences graves pour le public”. Assim, por um lado, a tradução das peças visa geralmente a sua realização cénica, ou seja, surge integrada na componente texto/encenação, sendo esta última reconhecida como processo indispensável na produção do sentido da obra. Por outro lado, a tradução dos escritos sobre o teatro - os textos ditos teóricos, se é que a distinção genérica tem efectivamente sentido no caso de Brecht, como o revela a escrita de *Der Messingkauf* -, deverá constituir um reflexo da atenção dada pelos profissionais do teatro - receptores privilegiados da obra brechtiana - à unidade do conjunto constituído pelo texto, a encenação e a teoria.

E verificamos que a importância dada à produção teórica de Brecht, e por conseguinte à sua importação conjunta com as peças, é particularmente relevante no caso de *Der Messingkauf* que tentarei descrever a seguir, por ser reveladora do tipo de recepção e de função que este teatro tende para ter actualmente. Este presente não reenvia tanto a um tempo de comemorações (efémeras, como é natural), mas antes a um tempo de apropriação dinâmica dum património ainda pouco acessível (se pensarmos nos problemas da edição e não só) e igualmente insuficientemente conceptualizado (falou-se aqui de herança invisível ou quase de princípios teatrais brechtianos na maioria das práticas de encenação, de dramaturgia e de prática do actor contemporâneos).

Um dado essencial a considerar na tradução de *Der Messingkauf* que está aqui em análise é o facto de se tratar duma nova tradução. Em circunstâncias de que falarei mais adiante, foi decidido que esta obra de Brecht, já parcialmente traduzida em língua portuguesa desde 1964, devia ser traduzida de novo, com um texto de partida e de chegada radicalmente diferentes dos anteriores. Trata-se portanto de um processo no qual a tradução é claramente um fenómeno histórico. Relativamente a conjugação referida antes entre peça/teoria/encenação, deveremos entender que, traduzir de novo significa

que deve ser colocada a questão de um outro uso, de uma outra leitura, de uma mudança na história da prática teatral brechtiana ou da obra brechtiana em Portugal, e que um outro uso pode ou deve ser articulado com um outro/novo receptor. No trabalho de balanço que este centenário levou a fazer, é frequente ouvir apresentações cronológicas da recepção de Brecht que separam a geração dos anos 50 ou 60 da actual, pedindo ou descrevendo uma substituição da conhecida leitura do tipo dogmático pela reflexão estruturante, mais própria da abordagem actual da relação entre texto, pensamento e objecto artístico. E esta leitura pede textos capazes de alimentá-la e provocá-la.

Cito a importância dada a *Fatzer*, texto durante muito tempo relegado para segundo plano por ser inacabado e fragmentário, portanto de difícil senão impossível interpretação, tornado recentemente suporte privilegiado para a experimentação de um outro/mesmo Brecht.

De modo idêntico, no campo da produção teórica de Brecht, a escolha de traduzir *A Compra do Latão* no estado de materiais, (nem sequer de texto rascunho ainda), e de fragmentos, (isto é de texto incompleto), de autêntico “k in progress”, não deixa de ser uma curiosa coincidência, que nos obriga a considerar que existe uma orientação nova na busca de um Brecht que importa dar a conhecer na sua autenticidade, isto é, sem respostas fechadas e definitivas às questões que colocava.

Der Messingkauf ou *A Compra do Latão* é a única obra teórica de Brecht traduzida recentemente em Portugal. Todavia, não pode ser encarada aqui como um texto isolado, e deve ser analisada como parte de uma série de textos. São as traduções da *Compra do Latão*, portuguesas ou não, anteriores ou já existentes no contexto editorial e cultural do teatro português, isto é, as obras disponíveis e conhecidas, lidas e utilizadas pelos encenadores e o público leitor em geral. Fazem parte deste conjunto três textos sobretudo, em língua portuguesa, espanhola e francesa, com exclusão de versões em língua alemã, língua cujo domínio é raro no contexto português.

O texto português preexistente, e que consistiu um primeiro acesso às premissas teóricas do teatro brechtiano, é a conhecida - e agora esgotada - tradução pela Fíama Hasse Pais Brandão, intitulada “Estudos sobre teatro: para uma arte não-aristotélica”, que inclui, entre outros, o texto integral do “Pequeno Organon para o Teatro” e os textos associados a *Der Messingkauf*: “As cenas de rua” e “Efeitos de distanciação na arte dramática chinesa”.

É sabido que uma presença linguística e cultural francesa teve - e continua a ter - uma expressão importante na cultura portuguesa. Para os destinatários

leitores do teatro e da obra teórica brechtianas, portanto em busca de modelos teatrais inovadores importados, o texto francês de *Der Messingkauf*, publicado em 1970 com o título *L'Achat du Cuivre*, representou um acesso hipoteticamente mais fiável à obra alemã. O texto em língua francesa aparece primeiramente na colecção Travaux da editora L'Arche, e seguidamente, em 1972, surge inserido nos *Écrits sur le Théâtre 1*, na mesma editora.

Paralelamente, *La Compra del Bronce*, tradução em língua espanhola, aparece na editora Nueva Visión de Buenos Aires, com idêntica data de 1970, e igualmente inserido no segundo volume dos *Escritos sobre Teatro*.

Estas duas últimas traduções são estabelecidas a partir da edição de 1965, com notas, surgida na Suhrkamp Verlag e estabelecida por Werner Hecht com colaboração de Elisabeth Hauptmann de *Der Messingkauf*, no sétimo volume das *Gesammelte Werke* consagrado aos escritos sobre o teatro. O texto está associado a uma montagem cénica por Manfred Wekwerth e Peter Palitsch.

Para a edição portuguesa de 1998, o texto de partida que foi adoptado é o inserido na edição por Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei e Klaus-Detlef Müller, especialistas do obra brechtiana que conjugam conhecimentos de natureza teórica e prática do teatro e da estética brechtiana, particularidades que devem ser lidas em relação ao perfil dos tradutores e do responsável da selecção do texto. São, uns, universitários interessados no teatro em geral e com uma cultura teatral superior à média neste universo, e o outro, um encenador e pedagogo, igualmente universitário. Tal tipologia dos tradutores e dos editores é esclarecedora do modo de recepção e da função que a tradução deverá vir a ter e do tipo de público visado.

Assim, na tradução de *A Compra do Latão*, as normas iniciais mais relevantes são o seu carácter programático.

Suscitada no quadro da investigação universitária (o Colóquio do Centenário na Universidade de Évora), esta tradução não aparece isolada, mas é anunciada num texto introdutório como sendo inserida numa política de tradução e de edição orientada. Tratou-se, segundo explica o extracto seguinte da “Apresentação” do volume a publicar, de, no quadro do colóquio internacional sobre Brecht, “(...) juntar, sobretudo face à gritante escassez da edição de obras teóricas de Brecht nas últimas décadas em Portugal, o esforço da tradução e da edição duma das obras chave da teoria do teatro épico”. A obra deve ser “o primeiro volume duma biblioteca de teatro da responsabilidade da Licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora que se quer ver muito rapidamente aumentada”.

Como toda a edição literária, a tradução deve também ser encarada na sua vertente de natureza económica ou comercial. Os problemas da tradução de Brecht em Portugal estão deste modo, naturalmente e fortemente relacionados com a situação da edição teatral portuguesa, as suas dificuldades e os seus problemas. Traduzir Brecht para a língua portuguesa implica que se encare também a questão mais vasta da edição teatral em Portugal.

Propôr uma nova versão - e não a reedição do texto preexistente - corresponde igualmente a uma mudança de perspectiva quanto a relação com o texto fonte.

Globalmente, a característica dominante das escolhas ou opções que revela este trabalho de tradução orienta-se segundo o princípio duma aproximação ou duma busca do original. Tal orientação obriga a considerar duas questões de natureza teórica, com bastante interesse nos estudos de Tradução. Em primeiro lugar, prendem-se com os conceitos de fidelidade, de original na tradução, em relação aos quais será necessário ter em conta o carácter relativo e, portanto, histórico, do seu uso e da sua aplicação. Em segundo lugar, se consideramos que a introdução de um texto novo na literatura e cultura de chegada deve ser entendido como um processo orientado, destinado a exercer aí uma função determinada, será igualmente necessário interrogar a selecção do texto para traduzir, analisar o que significa o recurso a um “original” pouco comum na tipologia do que se entende por “texto”, isto é um conjunto inacabado, fragmentário e não organizado de escritos de géneros muito variados, agrupados sob o título de *Der Messingkauf*. Brecht identifica-os como um diálogo, mas também como uma compilação de textos de vários géneros sobre uma maneira nova de fazer teatro.

Idêntica norma se encontra ao nível microtextual. As opções explícitas dos tradutores apresentadas na “Nota dos tradutores” são as de manter a marca ou a presença subjacente (“la trace”) do original. O objectivo pretendido seria conseguido no tratamento estilístico dado à tradução, de resto justificado pelas características genológicas do texto de Brecht: “Estamos perante uma obra de cariz teórico, e que requer na tradução um tratamento correspondente”, isto é: “(...) manter tanto quanto possível o rigor que o próprio Brecht impôs à sua obra. O estilo e a estrutura sintáctica do original, por vezes complexos, foram respeitados, e isso também nos casos em que o autor pôs a elegância em segundo plano, em favor da mensagem”. Este tipo de norma não deixou de ser fonte de algumas dificuldades para os tradutores: “A liberdade de Brecht na criação de *termini* para determinados conceitos ou de sublimes

jogos de palavras nem sempre torna fácil a tarefa do tradutor: assim houve nalguns casos a necessidade de tomar como base para a tradução o conceito subjacente do autor”. Voltamos a encontrar o princípio da “fidelidade ao original” na tradução dos poemas inseridos no texto.

Uma outra particularidade da tradução em análise consiste na apresentação material do texto de chegada: é preservado o seu carácter fragmentário, “pelo que o leitor encontrará todos os fragmentos de frases transmitidos”. Acrescentam-se ao texto traduzido para português a tradução integral dos comentários da edição de partida, postos a funcionar do mesmo modo no texto de chegada. Contrariando a tradicional prática de edição de textos, *A Compra do Latão* agora prestes a ser editada conta, como o teatro de Brecht, com um leitor crítico a quem faculta todos os instrumentos para a construção do seu próprio objecto de chegada. É de resto a preocupação central desta nova tradução: a de se afastar do texto estabelecido para a edição de 1965, fonte anterior para as traduções francesa e espanhola, e de produzir um texto “deixando ao leitor (...) a possibilidade de perceber as variações, as flutuações, os progressos de Brecht na elaboração deste trabalho”.

Talvez seja em tais propostas não fechadas, inacabadas, de acesso ao texto brechtiano que se situe a renovação dos estudos brechtianos de que precisamos, nós, herdeiros da primeira recepção de Brecht, a quem inquieta o uso que devemos fazer hoje do teatro em geral, tão bem como da sua essencial componente interventiva no tempo complexo que é o nosso e que o teatro não pode ignorar, sob pena de perder a sua faculdade de fazer o público trabalhar activamente nele. Do mesmo modo que o leitor de *Der Messingkauf* poderá desde logo beneficiar duma alegre/lúdica (assim o esperamos) busca e construção de sentido, confortavelmente envolvido em materiais, fragmentos, talvez finalmente texto pela sua leitura activa, ou seguramente outro texto para um uso outro de Brecht.

10. Da efemeridade das traduções teatrais.

“Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu’à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura fâner vos roses
Comme il a ridé mon front.
Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits:
On m’a vu ce que vous êtes
Vous serez ce que je suis.”

Corneille, *Stances*, 1660

Os versos patéticos e raivosos de Corneille, dramaturgo envelhecido, mas (e) perdidamente apaixonado pela bela atriz Marquise, para começar. É porque dão o mote: a passagem do tempo, que faz do novo velho, imparavelmente.

1. No centro do estudo das relações culturais e literárias internacionais encontram-se hoje as traduções. São um conjunto imenso de textos aparentemente sem pátria, escritos numa língua e rescritos noutra, passadores de fronteiras, objectos em viagem, situados no cruzamento das literaturas... Todavia, quem se interessar pela compreensão do fenómeno da tradução, depressa se aperceberá da complexidade e da variabilidade da existência desses textos, da natureza da sua assimilação, do seu grau de naturalização e de integração nos sistemas de referência literária e cultural da sociedade de recepção, etc. No

caso dos textos de teatro, o traço mais interessante e relevante da sua tradução prende-se com os casos das *novas traduções*, textos sucessivamente reformulados e rescritos, que se vão sucedendo ao longo da recepção das obras, fazendo do mesmo texto de origem uma fonte inesgotável de variações como se a partitura se tratasse.

É por ter pessoalmente convivido com este curioso fenómeno que me proponho falar dele aqui. Seguramente familiar para todo o tradutor de teatro envolvido na realização cénica dos textos, ele pode parecer surpreendente àquele que imagina a tradução como um processo aparentemente simples, susceptível de ser definido como a passagem dum texto escrito numa língua para outra língua – passagem portanto essencialmente de ordem linguística. Mas é precisamente a produção sucessiva de novas versões do mesmo texto original que evidencia, pela sua frequência e seu carácter sistemático no caso particular do texto de teatro, torna evidente a insuficiência de tal entendimento da tradução, do seu estatuto e da sua função dentro das culturas.

De facto, hoje, os Estudos de Tradução apresentam perspectivas teóricas e metodológicas promissoras nesse domínio. As traduções já não são encaradas como textos marginais e inclassificáveis face às literaturas ditas nacionais que as acolhem. A perspectiva sistémica aplicada ao estudo da literatura mostra que esses textos, por um lado, têm relações definidas com os dois sistemas, o de origem e o de recepção, e não estão, portanto, neutralizados pela sua posição intermédia e, por outro lado, constituem assim um corpus de textos estruturado, que funciona como um sistema coerente, que pode ter as suas próprias regras e, portanto, uma certa autonomia. Situado num processo de comunicação entre literaturas, este conjunto não deixa todavia de depender das condições ditadas ou pelas épocas, variáveis no tempo, ou pelas culturas, variáveis no espaço, e que orientam a sua importação e a sua recepção.

2. No caso do teatro, arte fortemente determinada pela natureza social e cultural da sua intervenção, e pela sua inscrição no presente da comunicação, a necessidade duma renovação constante do repertório surge como um factor contextual determinante na escolha das obras representadas, aliado ao conjunto dos processos operados sobre o texto escrito desde a sua selecção até à realização cénica e ao espectador. A tradução é um desses processos, necessário para a comunicação quando se trata de textos já existentes, seja noutra cultura e numa língua diferente dos receptores, seja numa versão dessa mesma língua de recepção, considerada inadequada e devendo ser substituída por uma *nova versão*.

Antes de prosseguir, e porque a componente textual do teatro na representação é na maior parte dos casos essencial para a construção do espectáculo, convém não só lembrar a questão clássica da especificidade do texto teatral – texto para a leitura e texto para a cena -, como distinguir dois tipos de tradução habitualmente considerados na abordagem da problemática da tradução do/para o teatro: trata-se, por um lado, da *tradução teatral*, a distinguir, por outro lado, da *tradução de textos teatrais*.

Para melhor entender esta distinção, podemos recorrer ao que os Estudos de Tradução já estabeleceram quanto à área da literatura e quanto à diferença entre a *tradução de textos literários* e a *tradução literária*. A última designação é de facto de uma extrema ambiguidade: será que designa a tradução de textos considerados literários na cultura de origem, e portanto *qualquer tradução* de tais textos, ou a tradução dum texto (neste caso, de *qualquer texto*) de tal modo que o seu resultado seja considerado como literário na cultura de recepção? De facto, a distinção não é de natureza essencial, mas funcional: trata-se de distinguir a simples tradução de *textos de um certo tipo* do *tipo de tradução* encarregada de cumprir uma determinada função. E a literatura não passa de um exemplo deste fenómeno mais geral: os textos não *são* literários, mas *considerados como* literários, de acordo com a sua função cultural e semiótica e com a sua posição no sistema literário.

Por analogia, no teatro o problema apresenta-se em termos próximos. Só o uso cénico do texto permitirá que a tradução seja encarada como *tradução teatral*, sendo esta designação assim aplicável a textos não necessariamente produzidos no seu sistema de origem para preencher essa função. Quanto à *tradução de textos teatrais*, que privilegia textos que as duas literaturas e culturas classificam como pertencentes ao género dramático, ela encontra pela via da publicação e da comunicação escrita um espaço canonicamente consagrado. É assim que em períodos da história do teatro particularmente activos na busca de formas novas, como o foi o século XIX europeu, a tradução das peças de Shakespeare cumpriu uma função determinante para a dinâmica do teatro romântico. Em Portugal, o teatro traduziu e publicou as obras do teatro francês, italiano e espanhol durante o século XVIII, voltando a idêntica atitude ainda no século XX, quando a censura da representação não permitia à dramaturgia mais incómoda para o regime uma difusão que não a escrita – e, mesmo assim, nem sempre foi possível.

3. Sublinhar a importância do palco enquanto lugar de chegada da produção textual segunda, a do texto traduzido, onde será realizada a função para a qual ele está destinado, é também propor uma hipótese de compreensão das

razões que levam o teatro à *retradução* de textos já anteriormente transferidos de uma cultura para outra, linguisticamente distinta.

Em primeiro lugar, será de considerar que é durante o processo de tradução, conduzido de par com o trabalho de construção do objecto final, o espectáculo teatral, que a rescrita do texto é elaborada de modo a criar um novo texto, integrado na cultura de recepção segundo escolhas definidas simultaneamente – se bem que em graus de importância diferentes – em planos diversos, mas articulados entre eles. A (hipotética) aceitação ou a (não desejada) rejeição do texto e, em parte, do espectáculo com ele elaborado, pela cultura de chegada constituem um factor decisivo na estratégia adoptada. Assim, não são raras as chamadas “manipulações” do texto original, feitas pela via da sua tradução, de modo a introduzir elementos que favoreçam a aceitabilidade do texto estrangeiro tornado assim mais próximo dos modelos já aceites na cultura de chegada.

De igual modo surgem as *novas traduções*, como manifestações claras da vontade dos produtores do espectáculo em construção de privilegiar a aproximação do texto dos modelos vigentes, quer no tempo, quer no espaço.

Na maioria dos casos de *novas traduções*, trata-se de autores clássicos: uma tradução já existente de Molière, que tenha sido feita para a edição (a colecção publicada pela editora Lello, por exemplo), ou que tenha sido feita para uma encenação levada à cena há mais de vinte anos (no Circulo Cultural do Porto), na opinião dos encenadores de peças como *Jorge Dandin* e *A Escola das Mulheres*, encenadas em Évora no Centro Cultural nos anos 1980, não teria sido capaz de dar conta de leituras novas e actuais deste clássico, junto do público destinatário previsto e previsível. Do mesmo modo, com distâncias temporais menos alargadas, mas em contextos socio-culturais diversos, uma versão de *A Querrela/A Disputa* de Marivaux representada em Lisboa em meados dos anos 1990 surgiu após uma versão do início dos anos 1980, feita em Évora para um exercício de alunos actores finalistas. São traduções que partilham a mesma posição no que diz respeito à edição: são conservadas como elementos de uso muito restrito, por serem muito orientadas pela sua finalidade.

Em segundo lugar, devem ser consideradas as transformações das relações entre o texto – componente tradicionalmente entendida na sua dimensão literária e estética, enquanto obra cuja finalidade não se esgota na apresentação duma intriga com personagens imitando acções e diálogos em cena – e o palco, recentemente descoberto pelos encenadores enquanto lugar de escrita poética e teatral - e não apenas espaço destinado a acolher uma materialização

e uma verbalização de potencialidades oferecidas por textos que não se poderão ler só *dans un fauteuil*.

Mas, contrariamente à ideia segundo a qual a cena dominaria o texto em nome do reconhecimento da primazia da arte teatral enquanto combinação de linguagens múltiplas, duas opções (pelo menos) se oferecem ao tradutor, naturalmente comandadas pela hierarquização estabelecidas entre os dois elementos anteriores e, portanto, dependentes da função atribuída ao espectáculo onde se insere.

Num caso, tratar-se-ia de produzir um “texto-monumento”, isto é, decisivo para a constituição duma tradição de rescrita teatral em termos literários. Assim, a história do teatro vai acolhendo no seu repertório traduções famosas, encenadas e publicadas, em particular no caso de grandes autores, como Shakespeare, e mais recentemente Brecht. Mas são modelos igualmente sujeitos às consequências da passagem do tempo. Acontece assim que apareçam novas tradições, em concorrência, como nos casos do teatro de Tchekhov e de Ibsen (em França, Vitez substitui-se a Pitoeff e Triolet, entre outros, como Serdje Sinding se substitui ao Conde Prozor) que se oferecem aos encenadores com as mesmas marcas de monumentalidade. (Assim se explica, por exemplo, que Bob Wilson tenha escolhido a tradução alemã romântica do *Rei Lear* para uma encenação em Frankfurt em 1990).

Noutro caso, o tradutor seria levado a produzir um “texto-documento”, aquele que, mesmo publicado, será predominantemente marcado pelas opções teatrais, e não pelas literárias, destinadas a sustentar um projecto de espectáculo que privilegie outras linguagens em determinadas circunstâncias socio-culturais.

Em ambos os casos, as traduções substituem-se umas às outras, não permitindo que o pó ou a glória momentânea as consagrem como decisivas. Bem pelo contrário. É inevitável que as traduções envelheçam, pela simples razão da permanente juventude do teatro, arte do presente por força do seu modo de comunicar, com um público presente e vivo.

IV

Estudos de Tradução e Estudos Teatrais

11. Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais.

I

1. Nos últimos anos do séc. XX, o conhecimento da tradução conquistou um espaço de questionamento não negligenciável em diversas áreas de estudo, algumas com uma longa tradição académica como os estudos literários, e outras ainda em fase de implantação como os estudos teatrais. Nesse último campo, a abordagem da questão da tradução, no caso específico da *tradução teatral*, tem uma pertinência comprovada, no plano teórico, pela complexidade do estatuto do texto verbal no quadro das poéticas e das práticas cénicas em determinados contextos sócio-culturais, e no plano cultural, pela importância indesmentível da tradução na evolução das literaturas e das culturas, bem visível ao longo da história do teatro, da antiguidade aos nossos dias.

Admitindo que a investigação da tradução contribui, por essas razões, para o desenvolvimento do estudo do teatro, nomeadamente na sua vertente dramática e histórica, procurámos sintetizar neste artigo algumas reflexões relativas à elaboração de uma proposta de programa de ensino em tradução teatral enquanto objecto de estudo específico⁷² na disciplina intitulada “Problemática da tradução teatral”. Não apresentamos, pois, aqui um programa na sua versão acabada, mas antes elementos recolhidos ao longo das etapas da sua preparação que, sendo anteriores à formulação de um eventual modelo formativo, visam fundamentalmente o esclarecimento dos limites epistemológicos julgados mais adequados para tal tarefa. A fim de garantirmos a sua avaliação crítica, esses elementos de reflexão são completados com exemplos de aplicação em estudos de caso escolhidos no teatro português contemporâneo.

72 A formação do tradutor teatral não será tratada aqui por pertencer ao domínio dos Estudos Aplicados de Tradução de acordo com o conhecido mapa de James Holmes (1988). Todavia, reconhecemos com Daniel Gile (2005:241) o carácter algo arbitrário de tal separação e a importância da interligação entre os estudos tradutológicos (profissionais e universitários) e a sua aplicabilidade na prática dos tradutores.

Criada no âmbito do ensino universitário dos Estudos Teatrais, a disciplina de “Problemática da tradução teatral” é leccionada no terceiro e penúltimo ano do curso de Licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora. Funcionando como optativa, ela deve a sua inserção no curso à constatação empírica da incidência no teatro do recurso à tradução em vários domínios, em particular, no processo de constituição dos repertórios nacionais, impressos e representados, ou na transformação das práticas artísticas locais a partir do contacto com modelos importados ou, ainda, na função e na posição do teatro em determinados contextos sociais e históricos de recepção. Pela importância das questões que levanta e do seu contributo para um aprofundamento e alargamento do que se entende pelo conceito de teatro, a disciplina é associada, no curso de Licenciatura em Estudos Teatrais, ao conjunto das disciplinas que compõem a área científica de Teoria Teatral

Assim, do mesmo modo que o termo *tradução* é usado tanto para designar um processo – o conjunto das acções em torno do *traduzir* – como o seu resultado – o objecto verbal e textual correntemente designado por *tradução* –, o sintagma *tradução teatral* será tomado, neste caso, como designação abrangente de um conjunto de acções e objectos relativos à arte teatral.⁷³ Para fins de estudo, o processo da tradução e o seu resultado são agrupados numa *problemática* comum, a da tradução teatral, sendo o termo escolhido – o de *problemática* – equivalente ao de um fio condutor necessário para organizarmos o questionamento (designado aqui por *problematização*) do nosso objecto de estudo e do conjunto dos temas ou subtemas com ele relacionados.⁷⁴

Todavia, por envolverem o risco de alguma dispersão pela multiplicidade e diversidade das questões inerentes ao assunto a ser tratado, as matérias que poderão ser interpeladas e interrogadas nessa disciplina no percurso geral de um ensino do teatro implicam alguma clarificação de ordem metodológica, de modo a proporcionar aos destinatários desse ensino, ainda em fase de formação inicial ou de preparação para a investigação de nível avançado, um

73 Assinalamos que a “tradução teatral”, ao invés da tradução do verso, por exemplo, não faz parte das entradas do dicionário de Shuttleworth e Cowie (1995); na enciclopédia dirigida por Mona Baker (1998), onde é tratada (Cf. “Drama Translation, pp.71-74), refere-se a ausência de uma teorização satisfatória da tradução teatral fora de um quadro interdisciplinar.

74 A nomenclatura escolhida para designar, neste caso, uma disciplina e uma matéria de estudo “novas” procura apontar uma direcção de trabalho coesa (elaborar uma problemática) sobre a tradução, entendida não em termos ontológicos, mas como processo e seu resultado, na área restrita da sua aplicação ao teatro.

quadro de reflexão coerente.⁷⁵ De facto, a tradução tem com o texto de teatro, mais do que com outras formas literárias, relações complexas, de que é reflexo a diversidade (inconclusiva) dos debates teóricos em torno de um hipotético modelo de tradução teatral confrontado com a pluralidade das práticas dos tradutores e dos produtores de teatro que a elas se associam⁷⁶. Acrescente-se o conjunto dos dados de natureza contextual referentes às condições de realização da arte teatral, nem sempre tidas em conta no entendimento do termo “teatro”, e que podem representar condicionamentos ao seu exercício, como é o caso de elementos espaciais ou físicos, ou ainda políticos e económicos, sociais e culturais, etc. Não será de menor importância constatar, por exemplo, que a opção por uma *adaptação*, ou uma *versão*, em vez da tradução integral de uma peça, poderá derivar de constrangimentos impostos pelas condições de produção material do espectáculo – quer se trate da dimensão da companhia, quer do orçamento disponível, etc. –, levando à supressão de personagens ou de cenas mais do que de opções de natureza dramaturgica.

Assim, daremos a prioridade, nesta exposição, às questões relativas à metodologia que poderá ser experimentada e seguida no estudo da temática que dá o seu título à disciplina – *tradução teatral* –, propondo uma orientação de trabalho que, sendo elaborada em torno da(s) questão (questões) da tradução, julgamos ser adequada à problematização e ao desenvolvimento de tal tema com vantagem para um aprofundamento do conhecimento do teatro enquanto forma de comunicação artística específica.

Nesse sentido, são introduzidas matérias que, ao abordarem ramificações diversas de vertentes de estudo consolidadas do fenómeno teatral, permitem aprofundar e, eventualmente, reavaliar conhecimentos já trabalhados pelo aluno em áreas próprias do estudo do teatro como a dramaturgia, a encenação, ou a recepção, a história, a gestão e a sociologia do teatro, etc. Distribuídas entre o momento da escrita do texto – neste caso, incluindo a selecção e a tradução dos textos para um projecto teatral – e o da recepção da obra enquanto objecto cénico polissémico, as questões a serem levantadas pelos textos traduzidos relevam, no essencial, do estudo da produção e recepção do teatro

75 A disciplina é optativa e assume uma função de natureza propedêutica para eventuais desenvolvimentos pós-graduados na investigação teatral e/ou tradutológica.

76 Um interessante conjunto de testemunhos de tradutores associados à prática teatral encontra-se no volume editado por David Johnston, *Stages of Translation* (1996)

em interacção com a investigação da tradução enquanto crita⁷⁷ textual inscrita na produção de um espectáculo.

2. Já referimos que a inclusão da disciplina de “Problemática da Tradução Teatral” no curso de Licenciatura em Estudos Teatrais do Departamento de Arte  Universidade de Évora reflecte um interesse generalizado pela tradução, cujo estudo já conseguiu transcender uma visão limitada do fenómeno tradutório, tradicionalmente remetido para matérias leccionadas nos departamentos de Línguas e Literaturas. Omnipresente e por vezes decisiva em numerosos aspectos da sociedade contemporânea, a tradução é hoje entendida como uma prática cultural multifacetada e é igualmente reconhecida como um factor dinâmico na constituição e evolução das culturas nacionais, sendo uma componente activa da comunicação interliterária e intercultural.

Com efeito, se o seu estudo científico encontrou uma ancoragem inicial decisiva na Linguística⁷⁸ com a qual foi dado início, em meados do século XX, a uma teorização moderna da tradução (Jakobson, Catford), por vezes articulada com achegas diversas, entre outras, segundo um ponto de vista antropológico (Nida) ou filosófico e histórico (Steiner), é com a criação, no início dos anos 1970, da disciplina autónoma denominada *Translation Studies*, traduzido por Estudos de Tradução no caso português,⁷⁹ que a tradutologia passou a afirmar a sua vocação - ou viragem cultural (Bassnett, Lefevre) - e interdisciplinar (Snell-Hornby), abrindo assim a sua investigação para novos campos de reflexão e de conhecimento⁸⁰. Para comprovar o dinamismo actual da disciplina, bastará citar o balanço do caminho percorrido, apresentado por Susan Bassnett na obra *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* que, no final dos anos 1990, apontava a riqueza de direcções a seguir, ainda pouco ou insuficientemente exploradas, dando ênfase, em particular, aos estudos históricos da tradução, que permitirão relativizar as práticas da tra-

77 O conceito é proposto por André Lefevre em meados dos anos 1980 e designa a tradução bem como todos os processos de escrita derivados de um texto preexistente como a crítica, a historiografia, a composição de antologias, etc. Ver Ponto II do presente artigo.

78 Os textos representativos da participação dos autores que aqui são citados figuram na antologia de L. Venuti (ed.) (2000).

79 Ver o texto de James Holmes considerado como a declaração fundadora da nova disciplina in Venuti, *Idem*, pp.198-211).

80 O estudioso encontra uma apresentação eficaz da disciplina dos Estudos de Tradução na obra de Jeremy Munday (2001) organizada como um manual de iniciação ao estudo da tradução, incluindo os principais debates teóricos e exemplos de aplicações práticas.

dução no presente, aos estudos das relações entre as culturas e dos processos de  ritas subjacentes à sua construção e ainda ao desenvolvimento do nosso conhecimento dos textos que constituem o capital cultural de culturas não-ocidentais e cuja aculturação, tendencialmente feita por analogia com textos da cultura de chegada, deverá ser revista na prática futura dos tradutores.

No mesmo volume, a tradução teatral, enquanto objecto de estudo, ocupa ainda dois importantes capítulos.⁸¹ Aliás, considerando o desenvolvimento do estudo da tradução nos últimos anos do séc. XX, este tipo de tradução poderá, com toda a pertinência e legitimidade, aparecer como um campo de pesquisa privilegiada entre as áreas abrangidas pela disciplina dos Estudos de Tradução. Tendo figurado, logo em 1980, entre os tópicos seleccionados e tratados por Susan Bassnett no seu hoje clássico *Translation Studies*, publicado nos primórdios da institucionalização da nova disciplina, o assunto beneficiou de uma atenção crescente por parte dos investigadores, comprovada pela riqueza da investigação já realizada, disponível quer em ensaios teóricos, quer em estudos de caso. A razão de um tal sucesso encontra-se certamente no interesse suscitado pelo estudo da tradução em geral, como já foi referido, mas terá surgido em paralelo com o moderno estudo do teatro, estimulado pelo carácter multifacetado e aberto da problemática inerente ao género teatral bem como pela variabilidade histórico-cultural da sua recepção cénica.⁸² Ao longo da história do teatro, verificamos que, no processo da comunicação literária e artística tal como é realizada no espectáculo teatral, o lugar reservado ao texto, original ou traduzido, pode configurar atitudes diversas e até antagónicas relativamente ao estatuto do texto de/no teatro, indo da sua sacralização – privilegiando o seu valor estético-literário – à sua diluição ou desvalorização no tecido do espectáculo. Deixando de estar no centro da significação, poderá ocupar uma posição marginal, em particular nas experiências realizadas no âmbito das artes performativas.⁸³

Tal variabilidade é, hoje, um dado integrado na percepção pelo investigador da especificidade da tradução quando aplicada ao teatro. Discutida nos primórdios dos estudos de tradução a partir de um modelo de análise fortemente

81 Ver o capítulo 6 – curiosamente intitulado “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” (pp.90-108).

82 Ver nomeadamente a relevância do estudo da recepção cultural do texto teatral em tradução (ou “cultural relocation”) in Carole-Anne Upton (ed.), 2000.

83 O volume de ensaios sobre a tradução teatral dirigido por Nicole Vigouroux-Frey 1993) dedica o seu último capítulo à tradução no teatro contemporâneo. Aí, o teatro de Robert Wilson surge como exemplo dos limites da (in)traduzibilidade (pp.243-258).

influenciado pela percepção literária⁸⁴ da tradução, a qual levou a extremar a oposição - resumida e sobejamente conhecida na formulação *page/stage* -, entre a tradução para uma recepção impressa, destinada à leitura, e a tradução destinada à recepção cénica, numa produção de teatro -, a tradução teatral vê-se hoje confrontada (quer na teoria, quer na prática) com experimentações teatrais inovadoras que desestabilizam o quadro de reflexão e análise instituído. Perante a diversidade das questões suscitadas pela prática do teatro actual,⁸⁵ às quais a tradução se encontra associada pela via da exploração das potencialidades semi-óticas abertas pela especificidade genérica do texto de teatro,⁸⁶ a investigação da tradução teatral poderá ser levada a questionar os limites e a definição do seu objecto de estudo,⁸⁷ disputado por vários campos disciplinares distribuídos entre os estudos literários e a cultura de massas, o teatro e as artes plásticas e performativas, e ainda pelas áreas dos *media* e da comunicação, da sociologia e da antropologia, da história cultural, da economia e gestão da cultura, etc. Desta forma, o estudo da tradução teatral excede uma problemática apenas de ordem linguística e textual e pode contribuir plena e legitimamente, enquanto componente intrínseca do acto de criação teatral, para a compreensão da globalidade do processo de produção e recepção teatrais.

II

1. Os Estudos de Tradução e os Estudos Teatrais, ambos chegados aos estudos universitários por volta dos anos 1970, afirmaram desde logo a sua

84 A distinção entre textos informativos ou pragmáticos e textos literários não deixa de ter toda a pertinência no caso do texto dramático pela sua evidente dimensão estética e pelos efeitos que deve produzir no destinatário.

85 Ver em particular (s/d) a importância dada na última década do séc. XX ao conceito de interculturalismo bem como à interacção entre o texto e a palavra na criação teatral contemporânea (Pavis, s/d.; Fischer-Lichte s/d).

86 Contrariamente à tradição na área, a bibliografia produzida pela teoria literária mais recente e com maior acolhimento na universidade apresenta o género dramático em articulação com a sua recepção cénica (Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, Almedina, 1995; Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia literárias*, Universidade Aberta, 1990, entre outros, para as fontes portuguesas).

87 Os textos reunidos na obra *Page to Stage. Theatre as Translation* (1984) são predominantemente escritos por artistas ou produtores de teatro, de cinema ou TV que desenvolvem uma reflexão em torno do teatro como processo de “translation”: “The aim of this book is to discuss practical problems of transposition, i.e., “translations” on stage, theatre performances, and production processes, processes of transposing or transferring the dramatic (original or translated) text on to the stage. This dramatic transposition is a specialized form of translation unique to drama and different from translating poetry or narrative prose”. (Ortrun Zuber-Skerritt 1984:1).

vocação científica. O teatro, como a tradução, passaram a ser objectos de pesquisa, e a reflexão tradicional de que eram alvo – também adjectivada como “literária” ou “artística” – foi substituída por uma nova percepção, não-normativa e não-idealista, dos fenómenos em causa. Entre outras orientações seguidas nessas áreas e estruturadas em torno de posições teóricas diversas, destacamos aqui aquelas que proporcionam as condições favoráveis para uma convergência do estudo da tradução nas suas relações com o teatro.

No estudo do teatro, o conceito de “vida teatral”, réplica do de “vida literária” introduzido pela sociologia da literatura e firmado no quadro das ciências humanas e sociais com os trabalhos fundadores de Jacques Dubois (1978) ou Pierre Bourdieu (1991), permitir-nos-á, por um lado, integrar o estudo da realização e da institucionalização da literatura e do teatro na sociedade e, por outro lado, situar o papel da tradução numa relação de forças mundiais como o mostra, por exemplo, a investigação publicada por Pascale Casanova sobre os conflitos na ública mundial das Letras” (1999).

No caso da tradução, a disciplina privilegiou uma abordagem empírica⁸⁸ que, como é sabido, assenta na descrição e interpretação sistemática de dados observáveis, particulares ou gerais, nos quais procura leis ou regularidades que permitam a elaboração de teorias e sua verificação pela investigação científica. No plano teórico, ao limitar a sua abordagem da tradução à percepção objectiva do modo “como ela existe” nas sociedades e nas culturas, os estudos empíricos criaram as condições para uma crítica do discurso idealista e normativo sobre a tradução, referido anteriormente. Em termos metodológicos, este modelo teórico recorre preferencialmente aos estudos de casos, quer de uma tradução individual num trabalho comparativo, por exemplo, quer de *corpora*, mais abrangentes, sem separar o estudo dos textos dos agentes envolvidos na sua produção e recepção, das suas acções e dos respectivos contextos sociais.

Nesse sentido, a estes modelos juntamos uma proposta teórica de investigação da tradução que enriqueceu indiscutivelmente o desenvolvimento da disciplina dos Estudos de Tradução, ou seja, a (conhecida) hipótese polisistémica elaborada pelo académico Itamar Even-Zohar nos anos 1980, que propõe uma percepção funcional do conceito de tradução, realçando a sua variabilidade histórica e a complexidade dos factores de natureza sócio-cultu-

88 Ver a apresentação comentada da metodologia em Jenny Williams and Andrew Chesterman (2002:58-67).

rais que determinam a sua concepção. Entender a literatura, e a literatura em tradução, como um sistema define-a como “the network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary”, and consequently these activities themselves observed via that network” (Even-Zohar 1990:28).⁸⁹ Na visão sistémica da literatura, o centro deixa de ser o texto para deixar lugar ao conjunto do processo das acções de produção, distribuição e recepção dos textos.

Assim, a *problemática da tradução teatral* constrói-se tendo como pressuposto uma colaboração entre a área científica e disciplinar dos Estudos Teatrais e a dos Estudos de Tradução. No nosso entender, para atingirmos os objectivos fixados pelo empreendimento de um estudo da tradução teatral, visando aprofundar um conhecimento do teatro e da função da tradução nas sociedades e nas culturas, a exclusão de um dos dois paradigmas epistemológicos de referência, quer o tradutológico, quer o teatral, levar-nos-ia a reduzir o próprio objecto de estudo. Inscrita em primeiro lugar, e em termos temáticos, no âmbito do estudo do teatro, a tradução teatral representa, em suma, um modo específico de aplicação da tradução ao teatro e, simultaneamente, uma acção relativamente autónoma, incluída no processo de criação teatral. Como tal, enquanto objecto de ensino para a investigação, quer na sua componente linguística, textual e cultural, quer na sua realização no domínio da prática social e artística do teatro, a tradução teatral pode ser considerada, em primeiro lugar, como um caso exemplar da dimensão interdisciplinar de toda a investigação do teatro a par com a da tradução.

2. Por onde começar? Tratando-se de uma área de saber geralmente envolvida em debates propícios a considerações de tipo normativo ou subjectivo – em busca de uma definição da tradução, ou ainda da boa e má tradução, etc., - conduzindo geralmente às conhecidas “impossibilidades” do traduzir, será preferível iniciar o trabalho de conhecimento da tradução teatral a partir da formulação de questões relativas à tradução assentes numa abordagem empírica da problemática em estudo. Optar-se-á pela escolha de “dossiers” representativos do que é designado por “tradução” no discurso comum, de modo a firmar a reflexão num *corpus* de trabalho concreto, materializado em testemunhos textuais e outros da prática artística de um agente identificado.

89 Para uma leitura crítica da teoria polissistémica, ver Hermans, 1999.

A título de exemplo, este último ponto apresenta dois temas de trabalho relacionados com o teatro e a tradução, no sentido e no uso comum do termo, ou seja, como produção de um texto segundo - na língua de chegada ao destinatário -, baseada num texto escrito preexistente noutra língua. Distinguem-se pela sua focalização que no primeiro exemplo, consiste na recepção da obra de um dramaturgo, e no segundo, tenta perceber a função da tradução de textos importados numa estratégia de repertório identificada com uma companhia. Os dois casos apenas ilustram aqui o modo de iniciar uma abordagem conjugada do teatro e da tradução que possa levar os destinatários da formação proposta a progredir no seu conhecimento do teatro graças às interrogações que levantam em vários domínios.

A primeira proposta temática é elaborada em torno do caso da recepção teatral da obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht em Portugal, com o objectivo de avaliar, por um lado, a posição do dramaturgo no sistema teatral português e, por outro, a função da tradução da sua obra no contexto dramático e teatral nacional. Um primeiro levantamento será de natureza bibliográfica de modo a criar uma base de trabalho com os textos tornados disponíveis pela edição de tipo convencional. Se esse levantamento é hoje facilitado pelo acesso a bases de dados informatizados em bibliotecas e editoras e pode parecer pouco sugestivo, é nos centros de investigação universitários⁹⁰ que será possível verificar a diversidade dos modos de existência das traduções na área da leitura de teatro. Com efeito, além das traduções publicadas, existe um segundo grupo de textos, geralmente traduzidos para um determinado espectáculo, cuja fixação e circulação não corresponde ao estatuto convencional do livro comercializado. A comparação entre os dois *corpora*, rica em ensinamentos quanto à prática institucional do teatro, poderá levar também a uma reflexão sobre a vertente histórica da recepção de Brecht. A organização cronológica do estudo leva a identificar uma primeira fase de recepção de um grupo reduzido de obras seleccionadas apenas para a edição (Portugália), seguida de uma segunda fase, iniciada recentemente (Cotovia) após a recepção teatral de um conjunto importante de peças cuja tradução, regra geral, não foi objecto de publicação, mas que, em vários casos, nasceu de experimentações cénicas representativas do debate dos encenadores portugueses em torno da

90 Para o estudo do teatro em Portugal, a base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa é, hoje, um auxiliar precioso. No caso de Brecht, a investigação dirigida em Coimbra pela germanista Manuela Delille representa um trabalho pioneiro nesse campo.

teoria teatral brechtiana. Em termos metodológicos, este primeiro resultado da pesquisa, caracterizado por uma evolução na recepção do dramaturgo à qual a mudança política em 1974 não foi alheia, permitirá construir uma *problemática*, ou seja, estruturar uma série de interrogações suscitadas pelos elementos agora revelados, como as relações entre o sistema literário/teatral e o sistema político em determinados momentos da história nacional; o tipo de tradutores e de traduções envolvidos em cada um dos três períodos registrados; a tipologia comparativa das traduções para a edição e para a cena; o estatuto do texto e da tradução em cada uma dessas práticas; a comparação dos públicos destinatários, etc. Neste modelo, o estudo da tradução no nível microtextual ou linguístico surge contextualizado, permitindo assim elaborar uma reflexão crítica (mais do que uma avaliação subjectiva) sobre a variabilidade da relação intertextual. No plano macrotextual, o conhecimento do contexto histórico-político e sócio-cultural de recepção ganha pertinência no esclarecimento da função da tradução e dos textos representados: Brecht corresponde – mas de que modo? – a um processo de importação inovador para o sistema teatral português, tendo em conta as interações culturais próprias da tradução teatral na cultura de recepção,⁹¹ etc.

O segundo exemplo consiste na descrição e análise de um caso exemplificador da vida teatral portuguesa num determinado período, a partir de um repertório⁹² programado por uma companhia profissional de teatro, ao qual serão anexados os seus textos programáticos, numa sequência lógica, progredindo por etapas distintas, desde os processos de selecção e tradução dos textos até à sua recepção, passando pela sua produção e distribuição para um destinatário definido. Completada pela inclusão, nesse conjunto de dados, da análise dos agentes ou instituições que neles intervêm: editores, tradutores, críticos e agentes teatrais: produtores, encenadores e actores, e das suas acções, a proposta retoma o modelo consagrado da comunicação literária (produção, difusão e recepção) adaptado ao sistema teatral.

O caso seleccionado no teatro português para o efeito tem a vantagem de permitir um acesso relativamente fácil aos testemunhos documentais

91 Ver in Upton (2000) a importância dos mecanismos designados por *cultural relocation* no caso da tradução teatral. Ver também o volume de ensaios sobre a tradução teatral em Espanha in Lafarga (ed.) (1995).

92 Cf. Christine Zurbach (2002) para o estudo de um repertório teatral em tradução. Para um nível avançado e especializado do estudo da tradução, ver Jenny Williams / Andrew Chesterman (2002).

ou humanos que constituirão o “dossier”⁹³ de apresentação da metodologia proposta. Trata-se do projecto de António Pedro, desenvolvido com o Círculo de Cultura Teatral / Teatro Experimental do Porto entre 1953 e 1960 e que reflecte uma política de repertório teatral estratégica, histórica e socialmente situada, na qual a inserção de obras estrangeiras inscritas no repertório universal e traduzidas para a representação corresponde ao objetivo cultural e cívico de implementação em Portugal do modelo de “théâtre populaire” francês do pós-guerra. O interesse deste caso específico reside na posição do projecto no contexto nacional – relativamente ao sistema político vigente – e, também, internacional – num período de transformação da função interventiva do teatro na sociedade contemporânea ao nível europeu, sendo assim propício para uma análise da tradução em termos nacionais e interculturais.

Para uma leitura analítica e crítica do repertório, o estudo da tradução teatral fornece ao teatrólogo o conceito de norma⁹⁴ cuja aplicação à análise dos princípios de selecção das obras traduzidas permite introduzir uma reflexão sobre a relação quantitativa entre a presença de obras estrangeiras e de autores nacionais bem como sobre o carácter recorrente do recurso à tradução na composição anual dos repertórios. Aos dados empíricos associam-se a sua leitura e interpretação, competindo ao estudioso de teatro ajuizar da significação cultural do processo: como interpretar, na história do teatro português, questões relativas às relações entre a importação – pela tradução - de autores estrangeiros e a produção nacional? Sabemos que poderão depender do grau de abertura e de tolerância do sistema literário de chegada em relação a outros sistemas, ou da necessidade da importação de textos perante a escassez da dramaturgia nacional, ou ainda do tipo de relações e de hierarquia entre as literaturas, na qual uma literatura-fonte prestigiada se impõe em detrimento de outras. No caso do TEP, a busca de respostas deverá ter em conta as características do contexto político e cultural de funcionamento da companhia, com elementos determinantes para a vida teatral e cultural como a censura e os modelos culturais dominantes de protecção do património nacional em

93 Além das informações prestadas pelos membros actuais do TEP e da possibilidade de aceder ao arquivo textual da companhia, o estudioso dispõe de publicações sobre o projecto do TEP, em particular: Carlos Porto (1997) e António Pedro (1980; 2001).

94 O estudo do repertório encontra no conceito de norma introduzido nos Estudos de Tradução por Gideon Toury (ver ) um instrumento adequado para a avaliação da articulação entre obras traduzidas e não traduzidas enquanto traço pertinente de uma política de repertório.

competição com (e contra) as influências externas. No caso em análise, a obra teatral de António Pedro, as suas escolhas enquanto dramaturgo, bem como os seus escritos teóricos sobre teatro, também deverão ser confrontados com o repertório do TEP de modo a identificarmos o tipo de coerência seguida na proposta teatral global do TEP na época.

A tradução de obras estrangeiras produziu, por outro lado, interacções com a tradição nacional, em particular no caso das obras do cânone, os “clássicos”, cuja releitura cénica, implementada em muitos palcos da Europa a partir dos anos 1960, introduziu novos modelos para a sua interpretação cénica: em 1956, o irrepresentável *Judeu* é encenado numa versão cénica moderna, ao lado de um grupo numeroso de autores antigos do repertório universal como Sófocles, Molière, Shakespeare, Kleist, objecto de traduções novas, rompendo com a estética de dominante literária nesse campo.

A descrição comparativa das traduções, em articulação com as opções de encenação, conduzirá ao segundo passo da reflexão sobre o dossier escolhido: a produção do repertório que envolve um estudo dos agentes – autores, tradutores, encenadores, actores e outros participantes das acções realizadas. O conceito de “patronage” introduzido por André Lefevere poderá ser útil para analisar a instituição responsável pela importação dos textos, em particular quanto ao perfil do tradutor e sua relação com o trabalho teatral. Além disso, no caso presente, por se tratar de traduções destinadas ao palco, será preciso entender o modo como a encenação, enquanto componente visual na produção do sentido no espectáculo, estabelece uma relação entre o texto, cuja linguagem verbal se transforma na componente sonora, respiratória, rítmica da comunicação, assumida pelo actor, e os sinais não-verbais. Interessa, nesse campo, analisar o estatuto do texto na encenação, sendo que a conhecida oposição entre a adequação ou a aceitabilidade da tradução – a sua aproximação ao texto-fonte ou, pelo contrário, ao contexto de chegada – traduz atitudes igualmente opostas quanto aos objectivos dramaturgicos e estéticos dos criadores. Assim, a metalinguagem usada pode revelar, no recurso aos termos *adaptação*, *versão ou transposição*, etc., graus diversos de transformação, ou *manipulação* segundo a terminologia comum nos Estudos de Tradução, designada também *refracção* por Lefevere enquanto: “the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work” (1982:4) substituído pelo termo mais abrangente de *refracção* (Lefevere in Hermans 1999:127). A recriação literária pode também significar uma forma de releitura política, usando a tradução como

meio para a produção de um discurso identitário em determinados contextos ideológicos. Na proposta *experimental* do TEP, o projecto assume valores não somente estéticos, mas também políticos - e portanto éticos - no Portugal salazarista: quais são as relações entre tradução e ideologia neste caso? Em que medida a tradução exprime uma forma de resistência às interpretações dominantes da tradição? Na componente linguística dos textos, existirá um tipo de língua de chegada criada como língua própria desse teatro interventivo, inscrito numa determinada cultura de recepção, privilegiando determinados elementos de linguagem, como a oralidade ou o estilo falado, ou introduzindo sociolectos nas personagens de criados ou populares, etc.

A terceiro etapa é centrada na recepção dos textos. Note-se que a companhia juntou à apresentação dos espectáculos uma vertente de edição que, no caso do TEP, é uma acção desenvolvida com uma produtividade significativa quanto ao empenho da instituição na estratégia de divulgação das obras, não só na efemeridade do teatro, mas também na construção de um repertório disponível para outros destinatários. Em cerca de dez anos, são dez textos dos quais metade são traduções, publicados em cadernos que são igualmente testemunhos das encenações realizadas.⁹⁵ O interesse desse dado consiste na proximidade entre o texto representado e o texto publicado, e no estudo do tratamento dado às marcas da encenação no texto editado.

Finalmente, a recepção propriamente teatral desse repertório, que envolve o espectador como colaborador activo do sentido, também poderá ser estudada tendo em conta a função exercida pela tradução no contexto de chegada. Esse estudo permitirá esclarecer a situação do teatro português nas suas relações com outras literaturas e culturas – neste caso, o *corpus* do TEP confirma a presença activa da influência do teatro francês em Portugal, recebido enquanto factor de inovação que, ao introduzir um novo modelo de trabalho cultural apoiado no teatro, questiona o cânone pela via da crítica dos textos. Nesse aspecto, a recepção especializada, a que é assumida pela crítica profissional de teatro e publicada na imprensa, deverá, igualmente, ser equacionada com o tratamento dos textos traduzidos: qual é o discurso da crítica sobre os textos postos em cena, e qual é o conceito de tradução explícito ou implícito que preexiste à avaliação feita? E qual é a relação que se estabelece entre o teatro português, ou feito e situado em Portugal, e a tradução?

95 Cf. Carlos Porto 1997:258.

No termo deste percurso, restar-nos-á evocar a recepção académica ou universitária da tradução teatral, que compete aos estudiosos do teatro e da tradução, e o grau de relevância dado à tradução como contributo para teorizar o nosso conhecimento e entendimento do teatro. Apenas recordamos que o modelo de estudo aqui descrito tenta mostrar a pertinência da inclusão num programa de ensino do teatro de uma reflexão sobre as relações entre o teatro e a tradução que, apesar de se pautar por uma relativa autonomia, dificilmente se pode alienar das questões centrais do estudo do teatro. Tendo acolhido os Estudos Teatrais na sua oferta de formação, a academia abriu novas áreas de ensino e de investigação. Mas, optando por orientações interdisciplinares, torna-se capaz de promover um novo discurso sobre a tradução e sobre o teatro, tanto no ensino universitário como na investigação nesse domínio e nos escritos ensaísticos ou de teoria teatral.

Bibliografia

- Baker, Mona (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Manchester, St Jerome Publishing
- Bassnett, Susan (2002), *Translation Studies*, London & New York, Routledge, [1980]
- Bassnett, Susan / André Lefevere (1998), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters
- Bourdieu, Pierre (1991), “Le Champ littéraire», *Les Actes de la Recherche en Sciences sociales*, Paris, Minuit, nº89
- Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil
- Dubois, Jacques (1978), *L’Institution de la littérature*, Brussels, Labor
- Even-Zohar, Itamar (1990), “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11, 1 (special issue)
- Gile, Daniel (2005), *La Traduction. La comprendre, l’apprendre*, Paris, PUF
- Hermans, Theo (1999), *Translation in Systems*, Manchester, St Jerome Publishing
- Holmes, James (1988), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi
- Lafarga, Francisco / Roberto Dengler (ed.) (1995), *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra
- Lefevere, André (1982), “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, in *Modern Language Studies*, 12:4, pp. 3-20
- Lefevere, André (1984), “Refraction – Some Observations on the occasion of Wole Soyinka’s *Opera Wonyosi*”, in Ortrun Zuber-Skerritt (ed.), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, pp.191-198
- Munday, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies. Theories and applications*, London & New York
- Pavis, Patrice (dir.) (s/d)., *Confluences*, Saint-Cyr L’École, Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert

- Pedro, António (2001), *Escritos sobre teatro*, Porto, TNSJ / Edições Cotovia / Angelus Novus
- Pedro, António (1981), *Teatro completo*, Lisboa, INCM
- Porto, Carlos (1997), *O TEP e o teatro em Portugal. Histórias e imagens*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida
- Shuttleworth, Mark / Moira Cowie (1997), Manchester, St Jerome Publishing
- Toury, Gideon (1978), «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», in J.S. Holmes, J. Lambert and R. van den Broeck (eds), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: ACCO, pp.83-100
- Upton, Carole-Anne (2000), *Moving Target*, Manchester, St Jerome Publishing
- Venuti, Lawrence, (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge
- Vigouroux-Frey, Nicole (org.) (1993), *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, Presses Universitaires de Rennes
- Williams, Jenny / Andrew Chesterman (2002), *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*, Manchester, St Jerome Publishing, 2002

