

# Os clássicos, a tradução e a Revolução no teatro em Portugal

Christine Zurbach

Universidade de Évora<sup>1</sup>

## Resumo

No contexto revolucionário criado pelo 25 de Abril em Portugal, a renovação do repertório teatral foi um dos objetivos das companhias de teatro, empenhadas na criação de novos públicos em centros de produção instalados no centro e na periferia. Além das novas dramaturgias até então afastadas do palco pela censura, também recorreram à tradição, nomeadamente às obras clássicas de autores nacionais e estrangeiros inscritos no cânone. Retomando a reflexão de Patrice Pavis ([1990] 2008) sobre o êxito da herança da dramaturgia clássica na segunda metade do século XX, analisarei o caso português nos anos 1974 a 1990 a partir da apresentação de um estudo de caso que pode ser considerado exemplar.

## Palavras-chave:

Teatro; Clássicos; Tradução; Inovação.

## 1. Introdução

Dentro dos contornos temáticos definidos pelo binómio conceptual Tradução/Revolução, o texto aqui apresentado visa atualizar uma reflexão sobre a relação entre tradução, inovação e conservação nos repertórios teatrais, em articulação com o quadro ideológico e histórico de produção e receção dos textos. Foi desenvolvida num projeto de investigação levada a cabo nos anos 1990 em torno da tradução de teatro em Portugal entre 1975 e os últimos anos da década de 1980<sup>2</sup>. Concebido como um estudo de caso, abordou um *corpus* de obras traduzidas para o repertório de uma companhia profissional de teatro, o Centro Cultural de Évora, fundada em 1975 com vista a implementar um programa de descentralização teatral, ancorado na produção de espetáculos envolvendo obras do repertório nacional e obras traduzidas de autores estrangeiros. Tendo como pano de fundo o quadro histórico e cultural da primeira década após a mudança do regime político em 1974, em que se pôde assistir, com o fim da censura, à emergência de uma nova dinâmica da vida cultural em geral, o caso permitiu investigar a natureza, o estatuto e a função inovadora da tradução no teatro em

---

<sup>1</sup> Universidade de Évora. Centro de História da Arte e Investigação Artística.

<sup>2</sup> O tema integra o elenco das áreas de investigação do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA/UE) apoiado pela FCT. Consultar <http://www.chaia.uevora.pt/pt/page/6/linhas-de-investigacao.html##teatro>

Portugal no período dito “revolucionário”<sup>3</sup>. Permitiu igualmente evidenciar o carácter programático do recurso à tradução num quadro cultural em transformação<sup>4</sup>.

Nesse projeto, o caso das obras ditas clássicas revelou-se particularmente interessante, na medida em que, de modo paradoxal, nesse período de rutura da vida teatral em Portugal, os autores e as obras do cânone permaneceram nos repertórios enquanto herança e património a preservar e, simultaneamente, como instrumentos de rutura e inovação. Com efeito, novas interpretações dos textos, nas quais devemos integrar a tradução como processo hermenêutico e dramaturgico, davam corpo, juntamente com o trabalho criativo dos encenadores, à sua atualização com vista a garantir a eficácia da sua receção cénica. Além do seu carácter estruturante, o estudo mostrou que o debate em torno da receção dos clássicos fazia parte das orientações do trabalho artístico, com um significado institucional, associado à estratégia cultural do novo regime democrático.

## **2. Traduzir para a Revolução**

O nosso objeto de estudo surgiu, de facto, como uma componente da História político-cultural de um Portugal nascido com a mudança de regime em 1974. Como é possível confirmá-lo pela consulta da publicação que resultou da fase inicial do projeto<sup>5</sup>, o dossiê descrito e analisado – como repertório teatral promovido por uma instituição cultural – é associado desde a sua origem às circunstâncias históricas, políticas e culturais que motivaram a sua implementação, com apoio do novo poder instituído, de modo a cumprir objetivos programáticos culturais e teatrais inovadores.

O teatro era, com efeito, um dos campos em que a mudança também devia ser cumprida, em termos institucionais e artísticos. À luz de experiências protagonizadas por artistas

---

<sup>3</sup> Inicialmente tratada no quadro de uma tese de doutoramento (Zurbach 2002), essa primeira fase da investigação desenvolveu-se no âmbito da disciplina de Literatura Comparada, única área de estudo académico habilitada, nessa data, para acolher a problemática da tradução enquanto fenómeno cultural multifacetado. O mesmo dossiê encontrou depois um espaço de inscrição próprio, no cruzamento de dois campos disciplinares emergentes no ensino e na investigação universitários: os Estudos de Tradução e os Estudos de Teatro.

<sup>4</sup> Posteriormente, no âmbito da implementação académica da tradutologia em Portugal (Seruya 2005; 2009), o estudo prosseguiu com novas problemáticas como: o estatuto da edição da literatura dramática, de obras originais ou traduzidas, isoladas ou em coleções (Zurbach 2005); o perfil do tradutor de teatro e da sua prática, numa área cultural em que a tradução é mal definida e subvalorizada; ou ainda, a identificação da diversidade dos repertórios e dos públicos destinatários, numa abordagem que cruza os domínios da Tradução, da Dramaturgia e da Encenação (Zurbach e Caravela 2012; Zurbach e Ferreira 2013) em sintonia com o reconhecimento crescente pela investigação da condição performativa do teatro (Pavis 2008).

<sup>5</sup> Cf. nota 3

de referência como Brecht, Piscator, Meyerhold, entre outros, em períodos não muito distantes da história política e cultural europeia, nomeadamente nos anos 1920-1940 na URSS e na Alemanha, ou no pós-guerra, em França, pôs-se em discussão a questão da autonomia e da independência da arte (Dionísio 1993; Mattoso 1993). Com a pluralidade dos conteúdos do que se designa em termos genéricos por *teatro político*, declinaram-se variações que adjetivam a prática artística do teatro na sociedade nascida da Revolução: entre arte militante, revolucionária ou comprometida (“engagé”), adversária convicta da arte “pura” ou burguesa. Numa versão radical, revolucionária e antiburguesa, reativaram-se formas da *agit-prop* que recorre a cenas breves, à montagem e a materiais documentários, em relação direta com os acontecimentos, como na Revolução de Outubro de 1917 ou na Alemanha de Piscator e Brecht.

Numa investigação em torno da problemática da tradução de teatro entendida como processo hermenêutico multifacetado, comprometendo o texto verbal e não verbal (Bassnett 2002; Pavis 2008), é indispensável ter em conta o plano da(s) forma(s) em que, no mesmo quadro de questionamentos e de debates, a revolução política é avaliada pela sua capacidade de suscitar uma revolução estética, de proporcionar as condições para a inovação e para o questionamento dos códigos da linguagem convencional ou dos cânones da representação, para a resolução da oposição tradicional entre o fundo e a forma.

Por exemplo, seguindo a proposta da dramaturgia brechtiana, uma das formas do comprometimento político de alguns agentes teatrais na Revolução de 1974 manifestou-se numa apropriação inovadora do repertório dos *clássicos*, na dessacralização dos textos e sua aproximação do grande público (Girault 1973; Biet 2007). Em termos políticos, os criadores seguiam, por opção estético-ideológica, o modelo da política teatral do período pós-1945 em França, no emblemático trabalho realizado por Jean Vilar no Théâtre National Populaire, com o lema do teatro como “serviço público”. Noutros projetos, o estatuto do texto, a sua centralidade na prática artística tradicional do teatro, era posto em causa por criadores portadores de novas linguagens – estéticas e artísticas – também elas revolucionárias na arte teatral. Debatem-se as teorias de Artaud, Brecht, Grotowski e Peter Brook, com reflexos nas propostas teatrais de companhias experimentais.

Na verdade, a Revolução de 1974 permitiu lançar na vida cultural portuguesa debates que a censura do regime anterior travava. Retomados nos anos 1970-80, beneficiaram das experiências realizadas em outros contextos, fora do país, de que os agentes

culturais se apropriaram, acrescentando-lhes uma dimensão local e nacional de natureza identitária que não deixou de se refletir nas normas de tradução identificadas e elencadas por Gideon Toury (1980).

No inquérito já referido que sustenta estes primeiros apontamentos, o olhar histórico que acabámos de mapear foi desde logo articulado com a epistemologia específica da História da tradução, da sua historiografia, ainda em construção no quadro universitário nacional nos anos 1990, mas hoje enriquecido com numerosas publicações resultantes de projetos e encontros científicos nacionais e internacionais.

Apesar de ter sido menos visível no início dos Estudos de Tradução, mais próximos de investigações teóricas e empíricas da tradução na(s) literatura(s) e na(s) cultura(s), a importância da dimensão histórica da tradução é hoje um dado adquirido no campo dos Estudos da Tradução (recorde-se a chamada de atenção de Anthony Pym (1992) sobre o célebre mapeamento dos Estudos de Tradução delineado por Toury (1980). Por ter sido utilizada como meio privilegiado para a renovação e o crescimento do repertório de teatro difundido em Portugal, a tradução transformou, em termos históricos, o panorama cultural nacional, ampliando-o, contribuindo para o preenchimento de lacunas, em parte derivadas do isolamento cultural do país e das interdições vigentes antes de 1974.

Nesse novo quadro de trabalho, a extensão, o volume e a diversidade do repertório de textos traduzidos (publicados e/ou representados ao longo desse período), permitem sustentar uma perceção histórica da especificidade, do lugar e da função da tradução de teatro na Revolução, fortemente conotada pelas inevitáveis variações circunstanciais próprias da natural evolução de um contexto histórico-político instável ao longo de cerca de duas décadas da vida teatral em Portugal.

Nesse sentido, pelos resultados já obtidos, afigura-se legítimo articular as áreas de inscrição do estudo em curso já referidas – História político-cultural e História da Tradução –, com a História da Literatura dramática nacional. Se bem que tal opção ainda possa ser polémica em alguns sectores da vida académica, ela justifica-se plenamente, no nosso entender, a partir de uma perceção da tradução como fator de inovação no campo literário nacional, pelo seu impacto – ou *influência* segundo a terminologia comparatista tradicional – na criação de textos originais. Mais recentemente, investigou-se o modo como a importação e tradução, após 1974, de autores decisivos para uma renovação teórica e prática do campo teatral em Portugal (nesse caso específico, a obra de Heiner Müller), modificou o panorama da produção

dramática nacional, suscitando numa cultura ainda periférica relativamente aos grandes centros (Casanova 1999; Zurbach 2015), uma nova dinâmica da escrita para teatro, a partir dos anos 1990 (Conde 2014).

Finalmente, além dos campos de estudo referidos até aqui, que, como vimos, pertencem a territórios epistemológicos e disciplinares já instituídos (a História, os Estudos de Tradução, os Estudos Literários), que se situam do lado de quem promove novos objetos ou práticas culturais, interessa estudar uma vertente importante de trabalho, de natureza estético-artística, que analise a dimensão performativa da tradução de Teatro e a sua relação com o novo público. Será o lugar apropriado para um estudo da tradução como “manipulação” (Lefevere 1992) de acordo com a expressão consagrada, adequada ao estudo dos processos de reescritas ou adaptações explícitas. Pouco explorada até hoje, cruza várias problemáticas novas que deverão ter em conta o impacto da oferta de repertórios e estratégias artísticas num quadro de aumento e intensificação repentinos da vida teatral, ao serviço da então chamada “dinamização cultural” de um país atrasado, em que a tradução colabora para uma passagem do velho para o novo.

Encontramos aqui uma última problemática da tradução de teatro que reenvia o investigador para a conhecida definição de tradução de Jakobson, que inclui a tradução intersemiótica, adequada à arte do teatro “em cena”<sup>6</sup>, entendido não apenas como texto, mas também como espetáculo polissémico. Legítima igualmente a abordagem da tradução do texto dramático enquanto produção verbal, tendo em conta a especificidade do género dramático: reconhecidamente incompleto sem a cena, o texto verbal, no teatro, é parte integrante do hibridismo do nosso objeto de estudo, entre literatura e teatro.

Por isso, a relação entre tradução e teatro é conotada pela variabilidade e pela instabilidade, como o revela a hesitação entre duas designações do nosso objeto de estudo: tradução *teatral*, cuja adjetivação integraria a possibilidade de uma tipologia, se bem que pela sua excessiva abrangência suscite dúvidas semelhantes à designação de tradução *literária* em que o adjetivo remete necessariamente para a difícil definição dos limites do próprio conceito de literatura hoje; e tradução *de* ou *no* ou ainda *para o*

---

<sup>6</sup> Ver, nomeadamente, a coletânea de ensaios coordenada por Ortrun Zuber-Skerritt em que são tratados “*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*” (1984: 1).

teatro, em que a combinação dos termos surge como uma tentativa de esclarecer o vínculo de uma prática linguística e literária e um domínio artístico não verbal, situado nas artes visuais e performativas. Na verdade, a terminologia aponta para funções diversas da tradução no campo teatral. Nesse sentido, para ser completa, a sua historiografia, em termos autónomos, terá vantagem em ser construída no cruzamento entre a historiografia do Teatro e a historiografia da Tradução, a partir da(s) prática(s) dos diversos agentes envolvidos na arte do teatro, nas suas diversas dimensões, verbais e não verbais.

### **3. Traduzir para o palco**

Admitindo que, em sintonia com a abertura histórico-cultural do período político em foco, a tradução colaborou para a inovação no campo teatral, vejamos como, no caso em análise, é possível descrever o modo como a tradução teve incidências artísticas na dimensão performativa do espetáculo de teatro e na sua receção.

O binómio Tradução/Revolução permite situar, na qualidade de pano de fundo temporal peculiar em Portugal, uma abordagem concreta de algumas questões tradutológicas suscitadas, em particular, pelo *corpus* textual dos *clássicos* e da sua tradução para o teatro no período dito revolucionário. Não é, no entanto, uma situação totalmente original em Portugal nem na história do teatro europeu (Biet 2007). A própria história do teatro apresenta a inclusão desse tipo de obras nos repertórios como um fenómeno recorrente, associado à inovação. Foram, pelo seu valor universal e exemplar de “grandes textos”, enquanto modelos, merecedores de numerosas traduções, adaptações ou re-traduições, transitando de cultura em cultura, desde a Antiguidade (Scolnicov and Holland 1989). O exemplo mais próximo, e mais intenso, na Europa dos anos 1970 a 1980, é o da relação dos artistas com os textos do passado a partir do impulso associado à afirmação do papel central do encenador no teatro, à luz do pensamento brechtiano. Integrado com maior consistência nos anos de 1970 em Portugal nas atividades de numerosas companhias de teatro da descentralização, trata-se de um *corpus* com um carácter claramente programático, portanto não aleatório, não apenas determinado por meras idiossincrasias ou gostos pessoais, na oferta de espetáculos dirigidos a um público alargado<sup>7</sup>. Assim, podemos considerar que a sua presença nos repertórios é

---

<sup>7</sup> Confirmam-no os programas que acompanham os espetáculos conservados no arquivo do atual CENDREV, em Évora, em que é evidente a atenção dada ao texto e ao autor, no seu enquadramento histórico.

estruturante nas mudanças introduzidas no teatro pela Revolução, nomeadamente no plano das linguagens e das formas.

Com o fim da censura, tornou-se também possível importar repertórios até então proibidos, que foram a porta de entrada para novas estéticas e novas funções do teatro. É o caso, em particular, das peças de matriz brechtiana cuja receção se estendeu a todas as áreas da prática do teatro e a todos os públicos, inclusive escolar (Delille 1991; 1998). A vida teatral portuguesa foi alvo de reformas estruturantes que, nesse mesmo período, permitiram reformular a sua organização, a partir de orientações políticas e ideológicas progressistas, favoráveis a uma relação continuada com as instâncias estatais. É o tempo, nomeadamente, da implementação, pelo próprio Estado, de uma reformulação da relação institucional com os agentes da vida teatral, verificando-se um crescimento significativo do teatro não profissional<sup>8</sup> e um declínio do sector privado, promotores de géneros considerados como desadequados para uma mudança cultural revolucionária, como a revista à portuguesa.

Situando-nos mais precisamente no plano da História (da Cultura, da Literatura, do Teatro, da Tradução), o estudo realizado suscitou as seguintes perguntas: qual foi o comportamento da tradução de teatro num contexto específico, revolucionário e de rutura, sinónimo, portanto, de inovação ou de mudança como a palavra “revolução” permite induzir?; lidando com a tradução a partir desse objeto potencialmente reconfigurado pelas circunstâncias históricas na sua tipologia, nos seus limites, e na sua identidade, como retirar de um estudo restrito um contributo para um aprofundamento dos conhecimentos tradutológicos e uma eventual (re)problematização da noção de tradução em geral e da sua historiografia?

Por um lado, a investigação tornou evidente uma dupla realidade da tradução: se ela se apresenta como resultado da Revolução, integrando a mudança cultural em curso com objetos e práticas novas (alterando normas e modelos em uso, como por exemplo, substituindo a tradução indireta pelo recurso à tradução direta para textos de línguas habitualmente não traduzidas em Portugal), também desenvolveu um protagonismo de primeiro plano na evolução do teatro e da cultura em Portugal, nomeadamente pela via da importação e integração no centro do sistema teatral português de novos repertórios textuais e não-textuais. O seu impacto no sistema teatral dá consistência à narrativa

---

<sup>8</sup> Nesse sector da vida teatral, é notória a articulação entre os agentes profissionais e grupos de teatro universitários ou de coletividades locais.

histórica da renovação das práticas do teatro em Portugal, envolvendo a construção de repertório(s), hoje património ou herança de obras que merecem o estatuto de *novos clássicos*.

Por outro lado, com o comprometimento das próprias instituições na promoção da inovação cultural, consolidando por essa via a sua ação dinamizadora ou deliberadamente revolucionária (fala-se de dinamização cultural, de descentralização, como vimos), o Estado promoveu novas regulamentações e uma nova legislação para as atividades da cultura. Ficou, no entanto, registada a curiosa reação, algo protecionista, que veio refrear um entusiasmo considerado porventura excessivo pelas literaturas estrangeiras – como foi o caso de Brecht, que passou a ser o autor revolucionário mais emblemático nesses anos –, impondo a inclusão de obras da dramaturgia portuguesa como condição para a obtenção de financiamentos. O que explica em parte um retorno aos *clássicos* do cânone português, privilegiando Gil Vicente e Almeida Garrett, encenados em novos moldes para uma receção contemporânea.

Concretamente, nesse *corpus* encontram-se normas preliminares que são generalizadas ou transversais ao repertório publicado ou encenado como expressão de um fenómeno global de renovação cultural a nível nacional. Na seleção do repertório, os agentes praticam a importação sistemática de textos traduzidos pela primeira vez, ou retraduzidos diretamente do original, reduzindo o peso da tradução indireta para os autores clássicos modernos de línguas menos conhecidas, como Ibsen, Strindberg ou Tchekov. O estudo permitiu identificar igualmente normas iniciais que intervêm ao nível do texto, dando corpo a poéticas da tradução que procuram produzir adaptações dos textos para o palco, ou privilegiam a oralidade do género dramático e a eficácia da comunicação com o público, valorizando a “mensagem” das obras. Predomina um tipo de prática tradutória específica, não-literária, associada, em sintonia com o perfil do tradutor, muitas vezes também encenador ou ator, a um fazer artístico que, por sua vez, é regido por convenções, códigos e normas ao nível performativo.

Nesse período, os modelos vigentes em termos estético-teatrais como, por exemplo, aqueles relativos ao jogo do ator, às escolhas para a encenação ou à cenografia, são substituídos por outros, que se articulam com novas orientações teóricas ou dramaturgicas. Criticado e tendencialmente abandonado, um naturalismo fortemente conotado com o teatro dito burguês ou conservador deixa lugar à adoção do modelo (até então proibido ou censurado) do teatro de Brecht, o que implicou não só opções



relativas à própria tradução dos textos, mas também à interpretação e encenação de obras, cuja dramaturgia e interpretação cénica requerem outras técnicas do ator e outras linguagens na componente não-verbal do teatro.

#### **4. Traduzir os clássicos**

Vejam agora, como anunciado no título deste breve contributo, o caso da tradução dos clássicos no teatro na Revolução. Enquanto categoria de obras com uma denominação genérica cómoda, usada pelos historiadores em diversos domínios do conhecimento para designar objetos provenientes do passado, classificados ou não como herança patrimonial pelas instituições culturais, alvo de consagração em termos históricos, ideológicos e patrimoniais, constituem um *corpus* que, surpreendentemente, num período de rutura com a tradição, consolidou a sua presença nos repertórios modernos e contemporâneos de teatro, e promoveu a inovação.

Com efeito, uma vasta seleção de autores estrangeiros, ainda não traduzidos ou re-traduzidos em novas versões, constituiu uma parte importante da estratégia teatral do Centro Cultural de Évora com vista à criação de novos públicos. No caso observado, a análise dos processos de seleção – que autores, obras, temas? – e de importação pela tradução – que normas ou modelos? –, põs em destaque um modo específico de associar a tradução dos textos quase exclusivamente à sua receção cénica<sup>9</sup>, procurando desde logo dar resposta, pelas normas de tradução escolhidas, às dificuldades que a sua transferência, no tempo e no espaço, e sua receção atual levanta(ria) para o público. A esse respeito, correndo o risco de simplificar um debate algo complexo, verifica-se que, em regra, as opções interpretativas<sup>10</sup> dos clássicos no teatro situam-se entre a leitura conservadora, de natureza filológica e literária da obra promovida no século. XIX no “respeito” pelo seu valor canónico e universal – são o “espelho” da natureza humana – ; a releitura e a reinterpretação crítica dos textos, que assenta na afirmação da distância histórica entre o tempo presente da sua receção e a época da sua escrita, ou pelo contrário, que as aproxima de nós, situando-as na atualidade, e retirando-lhe assim o significado derivado da sua inscrição temporal de origem.

---

<sup>9</sup> Não publicados, os textos traduzidos são em alguns casos difundidos junto da comunidade dos artistas amadores de teatro com fins artísticos e de divulgação cultural.

<sup>10</sup> Cf. Anne Ubersfeld & Richard Monod, 1973.

Para Patrice Pavis (2008: 62-63), a questão da encenação dos clássicos, segundo afirma, deve recusar o seu “desempoeiramento”<sup>11</sup> em cena e, pelo contrário, “historicizar a poeira, ao invés de negá-la ou recobri-la” e acrescenta:

Prática que não está muito distante daquela da tradução, que dá ao texto de origem uma versão adaptada à língua do novo leitor e que tem a escolha entre uma tradução-adaptação [...] e uma tradução mais literal [...] que preserva um pouco a retórica e a visão do mundo da língua de origem.

A essa perspectiva podemos juntar um outro testemunho, formulado a propósito do teatro “à portée politique” (Wallon 2007:78) que propõe uma abordagem das obras, clássicas ou modernas, que lhes devolva ou confirme a plenitude do seu sentido:

*Loin de stériliser l'oeuvre, l'intention d'éclairer son récepteur sur les causes et les enjeux d'un conflit, ainsi que sur les puissances sous-tendant un discours, peut s'avérer la condition d'achèvement d'une forme, sinon le motif de sa transformation. Cela est sans doute démontrable pour Eschyle autant que pour Pinter, en passant par Gogol et en poussant jusqu'à Gatti.*

A opção privilegiada na criação atual – que poderá ser identificada como pós-moderna –, consiste em utilizar as obras como (meros) materiais, para uma nova apropriação, num contexto novo de receção. Para o encenador Thomas Ostermeier, comprometido com o papel social e político do teatro hoje, o peso das circunstâncias sociais da época de criação refletidas nas obras acaba por retirar-lhes a possibilidade de perpetuar o seu sentido de origem:

*[...] j'affirme quasiment avec dogmatisme que les contenus des oeuvres classiques ne signifient plus rien pour nous aujourd'hui, parce qu'ils dépendent trop des conflits propres à leur temps. Prenons l'exemple du drame bourgeois: cette monstruosité qui consiste à faire, sur la scène, d'un bourgeois un héros tragique, parce que, traditionnellement, la dimension tragique restait l'apanage de la noblesse. Le simple fait d'affirmer sur la scène cette capacité*

---

<sup>11</sup> Termo original: *dépoussiérage*.

*du bourgeois à souffrir constituait à l'époque une provocation. Mais aujourd'hui?* (2000: 237)

No caso da companhia eborense, pelo contrário, foi pela sua reconhecida capacidade de interpelação do espectador, no tempo presente, o do período da Revolução, que os clássicos passaram a integrar o seu repertório teatral.

Mas convém tentar saber se, no âmbito de uma programação teatral e cultural planeada para produzir espetáculos, ou seja, objetos eminentemente efémeros, no quadro político e cultural dos anos 1970, os textos *clássicos* postos em cena de modo a produzir um sentido atuante no presente, apesar de trazerem as marcas de uma dramaturgia que os identifica com a sua época de produção, são capazes de estabelecer uma nova relação com o contexto histórico e cultural e o seu público.

O Centro Cultural de Évora, com o programa de implementação de uma descentralização do teatro em 1975, retoma a experiência nascida no pós-segunda guerra mundial em França, cujos objetivos incluíam um alargamento da fruição de tais obras, até então reservadas a uma elite culta, uns *happy few* que frequentavam as salas das cidades capitais. No cumprimento de um objetivo educativo e formativo, de educação popular, as encenações procuravam nos textos – na sua dramaturgia – o discurso que sustentaria as orientações de uma política teatral empenhada na democratização da sociedade e da cultura.

Para os criadores, inseridos num quadro novo de trabalho artístico, aberto à inovação, esse repertório surge como um desafio ao mesmo tempo ideológico e artístico: entre historicizar e mantê-las à distância (com a sua poeira), ou atualizá-las, modernizá-las, como gerir o presente paradoxal oferecido a essas obras na cena do teatro? Como vimos *supra*, Pavis recusa o seu desempoeiramento, considerando que, pelo contrário, o peso da História nelas refletido deve ser mantido e revelado. Assim, a receção dos *clássicos* no programa eborense foi feita à luz de uma reinterpretação crítica do seu conteúdo ideológico, passando por uma abordagem ainda pouco desenvolvida nas companhias de teatro, da dramaturgia (no sentido brechtiano) como prática semântica estruturante para a construção do espetáculo em cena, apoiando-se fortemente no trabalho de tradução, entendido como componente intrínseca do trabalho com os textos. O mesmo modelo de leitura dos textos, perspectivada para a cena, foi aplicado na redescoberta do seu potencial teatral em autores nacionais como Gil Vicente e Garrett que, como Molière ou Shakespeare, são clássicos de uso escolar. Foram libertos de uma leitura

convencional e desatualizada, recorrendo-se para esse fim a ruturas estéticas capazes de os tornar estranhos para recetores demasiado familiarizados com um esvaziamento da sua dimensão crítica e até interventiva no seu tempo. Contra o textocentrismo tradicional, foi dada prioridade à linguagem do palco, ao jogo cénico.

A tradução, no caso dos *clássicos*, pelo seu comprometimento na reescrita crítica das obras, colaborou na elaboração de fábulas das peças que confrontavam o espectador com os valores reformistas da classe burguesa dos séculos XVII ou XVIII. O caso da comédia francesa de Molière com *Jorge Dandin* ou Marivaux com *O Preconceito Vencido* é nisso exemplar: é-lhes acrescentada uma dimensão realista, patente na tradução dos diálogos, tendencialmente vertidos para um nível de língua em que predomina o uso quotidiano, não literário. Também na linguagem da encenação, na cenografia ou no guarda-roupa de época, o mesmo princípio procura tornar legível uma reinterpretação atual das obras, apoiada criticamente num quadro histórico coerente com as circunstâncias que deram sentido à ação representada.

Autores que no seu tempo não foram integrados no cânone, como os românticos Büchner ou Kleist, e que são referidos hoje na História da Literatura alemã como “os mais representados e os mais actuais” (Drijard 1972: 177), vêem valorizada a sua sintonia “com as inquietações do nosso tempo” (*ibid.*). A obra *A Bilha Quebrada*, encenada em Évora em 1980, é objeto de uma nova tradução, para uma encenação em diálogo com um trabalho dramaturgico inspirado no modelo da sua releitura e receção no repertório alemão do Deutsches Theater, em Berlim, em 1975, a partir da dimensão de crítica social da linguagem usada na obra original.

Com novas leituras e novos modelos para a sua encenação, os clássicos são objeto de novos usos que requerem dos textos que sejam portadores de um discurso tendencialmente panfletário ou assumidamente comprometido com a realidade social imediata do público, em constante transformação: uma ida ao teatro torna-se equivalente a um encontro sobre a vida política do momento presente; de modo sistemático, as representações incluem momentos de debate com os espectadores, que são propícios a uma aproximação entre as realidades ficcionadas e a experiência do público em situações semelhantes. Foi o caso, logo em 1975, com a personagem do operário explorado do Teatro Chicano, descrito no teatro de intervenção de Luis Valdez; com as desventuras do camponês de Ruzzante de regresso da guerra, fonte de longas sessões de troca com a audiência. O peso da comunicação de conteúdos que sintomaticamente também são chamados “mensagem do texto”, da necessidade de

produzir um sentido acessível e legível por um espectador recém-chegado à linguagem artística do teatro, levou à prática de quem traduz para a opção da aceitabilidade dos textos, com o intuito de servir melhor a dimensão performativa do género, associada a uma tradução intersemiótica, envolvendo a voz e o corpo e recorrendo frequentemente à sua apreciação crítica pelos actores em sessões de leitura destinadas a resolver dificuldades de formulação dos diálogos <sup>12</sup>.

Vejam os finalmente a questão do lugar da prática da tradução no teatro no período revolucionário. Quais são os seus efeitos e os seus limites nos campos em que interfere, textual e intersemiótico? Constatámos que a tradução de teatro se reveste de uma dimensão pedagógica junto do público, tornando acessível o sentido das obras num novo contexto cultural. No entanto, os documentos paratextuais produzidos para os espetáculos – nomeadamente textos de enquadramento escritos pelo encenador, o dramaturgo/dramaturgista ou o tradutor, publicados nos programas geralmente produzidos para cada produção – dão conta de uma importância variável dada à visibilidade da tradução, ora silenciada, ora referida como problema, ora valorizada e apresentada como equiparada ao trabalho de dramaturgia das obras, sobretudo nos apontamentos de teor teórico-crítico ou programático sobre o valor dos clássicos e a pertinência da sua receção contemporânea. Também é manifesta no *corpus* estudado, em particular no recurso aos textos do cânone, a “interdependência entre processos literários [e teatrais] com peso próprio, e factores históricos” (Beutin 1993: 11-12), em que a Literatura (acrescentamos aqui a Tradução?), acumulando nos textos a experiência histórica, pode ser entendida, seguindo a expressão de Walter Benjamin (2015: 146), como “organon da História”, e não como mero documento do que já foi. Produto de um contexto ideológico e cultural novo, o *corpus* dos textos traduzidos nos primeiros anos pós-revolucionários traz os sinais de uma revolução nas normas da tradução que conduz igualmente a uma revolução no teatro em si, na sua dimensão performativa, no jogo dos actores e na encenação. Deste modo, o sentido e o significado dados à prática da tradução no repertório teatral posto em cena nesse contexto de revolução política e cultural refletem sobretudo a necessidade de contribuir para a

---

<sup>12</sup> Já com criadores em contacto com um público urbano, com formação académica, como no caso emblemático do Teatro da Cornucópia (Robilliard 2009) que recorreu igualmente a inúmeros textos clássicos, encontramos um tipo de tradução que privilegia uma linguagem formal próxima do texto de partida e da sua dimensão literária. Nesse quadro, os tradutores, que por vezes asseguram simultaneamente uma função no espetáculo (encenador ou ator), produzem traduções que estão de acordo com a poética literária do autor. O fenómeno é igualmente patente nas obras traduzidas e seleccionadas para serem publicadas na Editorial Estampa nos anos 1970-80.

emergência (e a urgência também) de uma nova realidade sociocultural em Portugal, num momento de viragem.

Sobre o tema, podemos ler hoje que, segundo Anne-Françoise Benhamou no prefácio a uma publicação intitulada “Dialogues avec les classiques”, tal reflexão poderá parecer *démodée*:

*La présence des textes du passé sur la scène fut jadis une des raisons de l'avènement du metteur en scène. Après avoir nourri la création théâtrale pendant près d'un siècle, elle se trouve aujourd'hui contestée par bien des démarches scéniques et leurs théoriciens* (2005: 5).

Evocando a “*période brillante que fut, pour le répertoire, celle des années 70 et 80*”<sup>13</sup>, Benhamou especifica que, hoje, a problemática em torno do recurso a essas obras deixou de ser associada apenas à encenação e passa por outras formas de diálogo, como a reescrita ou a adaptação, por exemplo. Mais importante será o abandono de pontos de referência para nos situarmos em relação a essas obras, como o foi o pensamento brechtiano, explicitamente ou não. Assim o mostra o dossiê da companhia de Évora que promoveu a arte do encenador, acolhendo o modelo brechtiano para orientar um programa de releitura dos clássicos. Esse retorno ao passado visava, em sintonia com as afirmações de Benhamou: “*trouver dans le passé les racines de l'avenir, [...] sonder les promesses de l'histoire*” (*ibid.*), um duplo objetivo que constitui uma marca histórica de grande parte do repertório de teatro dos anos da Revolução. Acrescente-se que, nessa investigação, a análise do repertório, original ou em tradução, representou um meio privilegiado para o entendimento do modo como traduzir obras do passado significou, em grande parte, proporcionar ao destinatário meios para um entendimento das mudanças que tinham lugar no presente em que vivia, tornando o presente da Revolução numa promessa de futuro, quer para a tradução, quer para o teatro.

### **Bibliografia citada**

Bassnett, Susan (2002), *Estudos de Tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

---

<sup>13</sup> Ver a esse respeito, um balanço crítico em Pavis (2008 [1990]).

- Benhamou, Anne Françoise (2005), «Classiques intempestifs?», *OutreScène, La revue du Théâtre National de Strasbourg*, 5. Strasbourg: Théâtre National de Strasbourg, 4-5.
- Benjamin, Walter (2015), *Linguagem, Tradução, Literatura*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Biet, Christian (2007), «Représenter les “classiques” au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XXe siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 383-400.
- Beutin, Wolfgang & al. (1993), *História da Literatura alemã. Das origens à actualidade*, vol.1. Lisboa: Apaginastantas e Edições Cosmos.
- Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Conde, António (2014), *Fresco Bruegeliano: Dez estudos e um ensaio sobre dramaturgias portuguesas entre 1990 e 2010*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.
- Dellile, Maria Manuela (coord.) (1991), *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Editora Estante.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (1998), *Do Pobre B.B. em Portugal. A recepção dos Dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*. Coimbra: Livraria Minerva e CIEG.
- Dionisio, Eduarda (1993), *Títulos, acções, obrigações. Sobre a cultura em Portugal (1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Drijard, André (1972), *Alemanha. Panorama histórico e cultural*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Girault, Alain (1973), «Pourquoi monter un classique?», *La Nouvelle Critique*, 69, 78-80.
- Lefevere, André (1992), *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Mattoso, José (dir.) (1993), *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ostermeier, Thomas (2000), «La Peur de l'immobilité», *LEXI/textes*, 4. Paris: Théâtre de la Colline & L'Arche Éditeur, 233-245.
- Pavis, Patrice (2008) [1990], «Algumas razões sociológicas do sucesso dos clássicos no teatro da França depois de 1945», *O Teatro no cruzamento das Culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 43-55.

- Pym, Anthony (1992), “Shortcomings in the Historiography of Translation, *Babel* 38 (4).
- Robilliard, Marie-Amélie (2009), *Le répertoire du Teatro da Cornucópia (1969-1979). Miroir d’une oeuvre théâtrale en période révolutionnaire*. Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle/Universidade de Évora (inéd.).
- Scolnicov, Hanna and Peter Holland (eds.) (1989), *The Play out of context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seruya, Teresa (org.) (2005), *Estudos de tradução em Portugal. Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Seruya, Teresa, Maria Lin Moniz, Alexandra Assis Rosa (org.) (2009), *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica.
- Toury, Gideon (1980), “The Nature and Norms in Literary Translation”, *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- Ubersfeld, Anne & Richard Monod (1973), “Molière: trois cents ans”, *La Nouvelle Critique*, 69, 70-77.
- Wallon, Emmanuel (2007), «L’extrême gauche et l’art en France dans les années soixante-dix», *Une Histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966-1981*. Paris: L’Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 47-79.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1984), *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Zurbach, Christine (2002), *Tradução e Prática do teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Edições Colibri.
- \_\_\_\_\_ (2005), «Entre os livros RTP e a Estampa Seara Nova: tradução teatral e colecionismo», Teresa Seruya (org.), *Estudos de tradução em Portugal. Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 149-167.
- \_\_\_\_\_ (2015), «Dramaturgy, Translation and Performance: the case of contemporary Portuguese theatrical repertoires», Rita Bueno Maia *et al.* (eds.) *How Peripheral is the Peryphery? Translating Portugal Back and Forth. Essays in Honour of João Ferreira Duarte*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 31-44.
- Zurbach, Christine e Célia Caravela (orgs.) (2012), *Tradução, Dramaturgia, Encenação (I)*, Évora: Editora Licorne.



Zurbach, Christine e José Alberto Ferreira (orgs.) (2013), *Tradução, Dramaturgia, Encenação (II)*, Évora: Editora Licorne.