

Tradução, teatro e vida política nos anos 1960 a 1990 em Portugal

Christine Zurbach

Prólogo

O estudo aqui apresentado tem o seu enfoque em dois campos de conhecimento recentemente criados nos estudos universitários, mas já com alguma tradição académica firmada no ensino e na investigação. São eles os Estudos de Tradução, nomeadamente, a história e historiografia da tradução, e os Estudos de Teatro, em particular, a história e a historiografia teatral em dois subdomínios: a história da literatura dramática, ou seja, dos textos e das poéticas da escrita de teatro, e a constituição dos repertórios para o teatro posto em cena que, envolvendo a dimensão performativa das obras, integram a história dos espetáculos. A análise articula os campos da tradução e do teatro com a problemática da censura, um dos tópicos que, tendo em conta a sua extensão durante três séculos em Portugal, ganha uma indiscutível relevância para a história da cultura portuguesa moderna e contemporânea. Teremos em conta, aqui, o seu impacto particular nos repertórios de teatro, ou seja, na produção e na receção das obras da literatura dramática, publicadas ou apenas propostas para a cena. De facto, pela sua particularidade genológica — ao mesmo tempo obra literária e componente de um espectáculo —, o texto de teatro em tradução envolve problemáticas estimulantes para a investigação tradutológica, como tentarei mostrar.

O conteúdo do trabalho que se segue foi elaborado a partir de estudos pontuais que realizei, ao longo dos últimos anos, e apresenta-se como uma tentativa de sistematização da problemá-

tica da tradução de teatro à luz de uma reflexão histórica e cultural. Tem um ponto de ancoragem na investigação, feita inicialmente no fim dos anos 1990, para uma tese de doutoramento (Zurbach, 2002), que constituiu uma primeira incursão no campo da tradutologia em Portugal, sobre um *corpus* de obras importadas pela tradução para o teatro português, num contexto histórico-político de mudança profunda da vida social e cultural suscitada pelo fim do regime salazarista e a abolição da censura ainda em vigor em 1974. Retoma também matérias de alguns estudos de casos desenvolvidos até à data no quadro de temáticas diversas como o colecionismo ou a antologia, o papel cultural do tradutor de teatro, a tradução e a censura, a tradução e a revolução, etc. Debatidas em encontros cíclicos promovidos no âmbito de projetos pioneiros organizados pela conceituada investigadora Teresa Seruya (CECC-UC) que deram lugar a publicações, foram inseridas inicialmente em atas de congressos promovidos pela Associação Portuguesa de Literatura Comparada a partir dos anos 1980 e, seguidamente, desde a década de 2000, em livros com o formato de coleções de ensaios ou de atas de encontros científicos sobre matérias em debate na nova área científica, autónoma, de Estudos de Tradução.

No presente quadro de trabalho, o estudo da tradução de teatro segue uma perspetiva histórica e cultural, enquanto lugar privilegiado de observação das relações interliterárias e interculturais no espaço e no tempo e, em particular, das suas manifestações na vida teatral portuguesa entre 1960 e 1990. Nessa abordagem, serão considerados os processos de produção dos textos originais para a dramaturgia nacional, juntamente com os critérios de seleção e de importação dos textos para/pela tradução, tendo em conta a dupla receção dos textos de teatro: difundidos pela edição para a leitura, ou restringidos à apresentação cénica, sem publicação convencional da obra.

Esse último ponto é de particular importância para a caracterização e a definição da prática da tradução de teatro em Portugal no período escolhido. A tradução de teatro é entendida, aqui,

como um processo de reescrita textual multifacetada, que inclui vários tipos de manipulação do texto, refletidos na diversidade das suas designações tipológicas, como a adaptação, a tradução indireta, a retradução, a versão, etc. Ter-se-á igualmente em conta a articulação do material verbal e textual das obras com a sua dimensão performativa, envolvendo aspetos semióticos relativos a dados não textuais, mas essenciais na criação do espetáculo, como a voz e a presença do corpo do ator no espaço, por exemplo. Finalmente, seguiremos, aqui, uma abordagem da tradução de teatro como uma prática histórica, de natureza artística e sociocultural, numa perspetiva de extensão pluridisciplinar do campo da análise tradutológica, que considera que «la traduction s'intègre à un éventail de structures et de pratiques et qu'il faut donc étudier en corrélation avec des institutions, des identités, des enjeux de pouvoir» (D'hulst, 2005:284).

Nesse quadro, alguns dados contextuais serão necessários para esclarecer a especificidade do estudo do caso português proposto aqui, bem como a sua efetiva pertinência para uma análise histórica da tradução (*idem*: 273) no campo da vida teatral. Entre outros, o mais comumente referido, quase um lugar-comum entre os críticos e os historiadores de teatro, é a «incapacidade atávica» (Coelho, 2016: 95) dos autores portugueses para a literatura dramática e a necessidade de recorrer à tradução e à importação do repertório estrangeiro para satisfazer a procura do público de teatro.

Um outro traço que particulariza a história do teatro em Portugal é o seu longo convívio com a censura já referida *supra*, religiosa e laica, que, com desígnios morais, político-sociais e estéticos, quase sem interrupção, representou um forte constrangimento para a vida política e cultural do país, do século XVI até meados do século XX. Além das limitações impostas à edição e circulação das obras, a censura excluía dos palcos obras originais ou traduções contrárias aos valores defendidos pelo regime salazarista.

Um último dado a considerar será o quadro de alterações político-ideológicas surgidas nos anos 1960-70, com o fim do

período salazarista e o episódio da tímida Primavera Marcelista, que antecederam a rutura e a mudança radical do regime político em 25 de abril de 1974. A abolição da censura será uma verdadeira alavanca para uma renovação dos repertórios teatrais, com o envolvimento dos autores portugueses na produção de novas dramaturgias, aliados aos artistas de teatro na busca de novas práticas performativas. Nesse contexto, o tradutor de teatro, que trabalha para a edição ou para as companhias de teatro, passou a assumir uma função equivalente à de um agente cultural (Zurbach, 2008).

Nesta reflexão interessará aprofundar o significado (literário, teatral) dos critérios ou normas de seleção dos textos para o repertório, materializadas na integração e/ou exclusão de determinados autores ou correntes artísticas, na programação dos agentes ou das instituições. Além da apresentação da interferência da censura institucional no campo teatral no século xx, até 1974, discutir-se-á a pertinência do uso do conceito de *nova censura*/«new censorship» proposto por Merkle (D'hulst and Gambier, 2018) e sua atuação oficiosa no quadro temporal em análise após 1974 e o fim da censura oficial.

Terá igualmente relevância, quer para a história da tradução, quer para a história do teatro, observar o processo da *retradução* no *corpus* das obras dos autores ditos *clássicos* destinados a integrar o repertório encenado no âmbito de determinadas estratégias dos agentes teatrais envolvidos na renovação da vida cultural e teatral no período revolucionário, após 1974 (Zurbach, in Lopes & Moniz, 2022: 212-226). Ativada para a produção de *novas traduções* em substituição de traduções existentes, a *retradução* resulta, em parte, do abandono da prática da tradução *indireta* ou da rejeição das orientações textocentristas na encenação, que privilegiavam o valor literário dos textos de teatro, como veremos.

A partir de 1990, data que fecha o período em estudo aqui, assiste-se ao início do predomínio de novas dramaturgias, de inspiração pós-modernas ou pós-dramáticas, a partir de uma nova conceção do processo de escrita para o teatro e da relação entre o texto e a cena (Zurbach, 2020).

O capítulo é organizado em cinco pontos, com início (1) na apresentação dos objetivos epistemológicos que sustentam o presente estudo acerca da tradução de teatro, entendida à luz do conceito de *repertório*. No ponto seguinte (2), a censura enquanto instituição histórica será abordada em linhas gerais, completadas seguidamente (3) por uma contextualização da incidência do tópico num período específico da vida teatral em Portugal, a segunda metade do século xx, marcado por tentativas de renovação da literatura dramática fortemente apoiadas na importação de modelos dramatúrgicos e teatrais externos e, com início em 1974, a fase após a abolição da censura como principal mudança derivada da queda do regime salazarista, com consequências imediatas na dramaturgia. No ponto seguinte (4), a problemática da censura será retomada à luz dos pressupostos que sustentam os conceitos de *nova censura* e de *não-tradução* que serão equacionados com os casos emblemáticos da receção do teatro de Brecht e de Beckett, lugar para antagonismos e contradições diversos que perpassam os critérios (ou normas) de *seleção*, por integração e/ou exclusão dos autores e dos textos na programação dos principais agentes e instituições. Finalmente (5), de modo a completar o quadro dos processos tradutórios que estruturam os repertórios após 1974, afigura-se essencial considerar uma temática que teve um papel importante relativamente ao tratamento dado à herança textual integrada no cânone dramático, ou seja, a *releitura* crítica dos «clássicos», parcialmente disponíveis no mercado livreiro em traduções anteriores a 1974, e que serão objeto de *novas traduções* pela sua respetiva *retradução* (Bueno Maia *et al.*, 2018: 80). Nesse ponto também surge a problemática do recurso à *tradução indireta* (Rosa *et al.*, 2017), que será analisada numa perspetiva histórica.

São essas as etapas do presente estudo em torno da tradução de teatro, do fenómeno da censura e da sua complexidade, indo da prática censória institucional, regulada em textos legais que definem o seu âmbito e os seus objetivos, a processos de seleção ou exclusão sustentados em normas de construção dos repertórios

menos explícitas, mas não menos relevantes para uma história da tradução e do teatro.

1. A tradução nos repertórios de teatro: síntese de um debate teórico

O estudo da história da tradução em Portugal tem sido desenvolvido sobretudo no campo da produção literária, preferencialmente no género narrativo e lírico, com resultados significativos que permitem confirmar a pertinência de um domínio de investigação ainda por explorar. Mas a bibliografia disponível mostra que, em Portugal, no mesmo campo disciplinar, ainda não se progrediu com idêntica produtividade na subárea do género dramático. Trata-se, com efeito, de um campo tradicionalmente associado à escrita literária, ao género e ao texto dramático, mas cuja especificidade enquanto género híbrido, entre a escrita e a oralidade, a leitura e a representação cénica, requer a clarificação do seu interesse potencial, quer para o estudo da história da tradução, quer da história do teatro.

De facto, enquanto tipologia de textos, a tradução de teatro tem suscitado uma reflexão teórica contínua, desde os primórdios da nova disciplina dos Estudos de Tradução nos anos 1970 (Zurbach, 2007; Regattin, 2004). Ao questionamento inicial, centrado na dimensão linguística e textual da tradução de teatro, juntaram-se novas problemáticas que surgiram na fase da chamada «viragem cultural» dos Estudos de Tradução, promovendo uma perceção da tradução de teatro como lugar de operações de transferência cultural, com os respetivos efeitos na cultura de chegada: aculturação ou conflito eventual de dominação pelo interesse doméstico, ou ainda manipulação da alteridade entendida como receção produtiva.

No campo da investigação tradutológica histórica, o estudo da tradução de teatro pode contribuir para um enriquecimento da historiografia teatral, em particular pela investigação sobre a

formação do(s) repertório(s) de teatro em Portugal. No período considerado neste estudo, que se situa na segunda metade do século xx, a tradução aparece como meio privilegiado para renovar a dramaturgia e a prática teatral portuguesa e dar resposta à falta de textos originais na cultura de receção através da importação de modelos dramaturgicos e ideológicos inovadores associados a estratégias seguidas pelos agentes culturais na formação de novos públicos. Com maior evidência nos anos dos primeiros decénios após a mudança do regime político em 1974, os repertórios das companhias de teatro mostram, de facto, em termos quantitativos, uma presença constante nas suas programações do texto estrangeiro traduzido, ainda que, de maneira geral, sem que lhe seja dado um particular destaque na divulgação, sobretudo no que diz respeito à identidade do tradutor, frequentemente omissa, confirmando a tese de Venutti acerca da *invisibilidade* do tradutor (1995). Surgem, todavia, depoimentos ou comentários sobre o tema nos programas de espetáculos em que o texto e/ou o autor são valorizados, de acordo com as orientações dramaturgicas das companhias.

Até meados do século xx, o texto de teatro é traduzido como um texto literário e, geralmente, é publicado para a leitura, em coleções temáticas, independentemente de uma eventual utilização no quadro da produção de um espetáculo. Entretanto, em torno dos anos 1970-1980, com o início da chamada «era do encenador», o estatuto do texto verbal no teatro muda, cedendo ao trabalho dramaturgico a primazia inquestionável até à data atribuída à sua condição literária. Com o abandono da visão textocentrista do teatro tradicional, o texto passa a integrar o conjunto dos meios, verbais e não-verbais, ao serviço da encenação e da produção do sentido em cena. Nesse quadro, a tradução do texto de teatro passa a ser entendida — e praticada — em novos moldes, de modo a responder aos desafios da encenação proposta e do jogo cénico, assumido pelo ator, enquanto componente verbal oralizada do espetáculo.

Esta reorientação metodológica foi replicada na investigação sobre a tradução teatral, nomeadamente na resposta que poderia ser dada à busca de uma definição satisfatória da *especificidade* da tradução de teatro que tivesse em conta a natureza híbrida do texto, vocacionado para a cena e a performance teatral, e ao mesmo tempo para a leitura e para a publicação impressa.

Em termos pragmáticos, e em sintonia com esse modelo, o estudo da tradução na área do teatro divide-se assim entre a tradução *de* teatro, expressão que remete para o género dramático, envolvendo (apenas) uma perspetiva literária sobre o texto verbal, podendo dar lugar à sua publicação, e a tradução *para* o teatro, identificada com a produção de um texto destinado à enunciação e interpretação cénica, integrado num espetáculo enquanto componente verbal oralizada estreitamente associada ao jogo do ator, sem levar à sua disponibilização e circulação num texto publicado comercialmente.

Elaborada na perspetiva da passagem do texto para o palco, a tradução *para* o teatro afigura-se um recurso eficaz na exploração e concretização das múltiplas potencialidades performativas do género dramático. Com efeito, privilegiando opções de trabalho sobre o texto que consideram, na enunciação oral, o sopro, as entoações e a voz dos intérpretes que passam a ocupar o primeiro plano, o tradutor pode contribuir para dar forma a aspetos hermenêuticos importantes no plano da performance teatral, desvendando significações latentes no/do texto, por exemplo, no trabalho sobre o ritmo da obra, o modo como se articula a composição segmentada do texto, dividido em atos ou cenas, e respetivas ligações cénicas, a estruturação das réplicas em diálogos, etc.

Articulado com o discurso da encenação, o mesmo texto poderá dar origem a uma pluralidade de traduções diversas, consoante o trabalho cénico pretendido, e poderá igualmente ser objeto de *manipulação*, em *retraduções* (*infra* Ponto 6), *adaptações*, ou *reescritas* para uma *versão cénica*.

Em termos sistémicos, o texto de teatro continua a ser o veículo principal da importação de autores, textos, correntes estéticas,

etc., como mostra a historiografia tradicional do teatro. Quando impedido de subir à cena, apesar de ser publicado — caso, em Portugal, do teatro de Brecht antes de 1974 —, o texto importado pôde representar um fator poderoso de inovação e rutura, sensibilizando os autores para a adoção de novas poéticas, de modo a renovar a produção literária autóctone (*infra* Ponto 4).

A adoção de um olhar histórico sobre a tradução de teatro como fenómeno cultural leva o investigador em teatrologia a adotar uma perspetiva mais ampla, organizada em torno da problemática da construção do *repertório* teatral — neste estudo de caso, em Portugal, entre 1960 e 1990 —, considerando um *corpus* dramatúrgico de textos distribuído entre a produção original na literatura nacional (em termos de autoria) e um conjunto de obras importadas pela tradução para o campo teatral. Ambos constituem componentes da história do teatro em Portugal, quer no plano literário, quer no plano performativo e institucional.

Acrescente-se que este estudo pertence à subárea disciplinar dos Estudos de Teatro dedicada à *dramaturgia* entendida no sentido restrito de *escrita dramática* (Pavis, 1990) ou *produção textual* para a cena, que corresponde ao *corpus* literário das *peças* e à sua interpretação ou leitura dramatúrgica, elaborada com visto à sua receção cénica em determinadas circunstâncias históricas e culturais. Nesse ponto, procurarei seguir a perspetiva delineada pelo investigador Lieven D'hulst, quando refere, entre outros desafios para a tradutologia, «des défis interdisciplinaires, qui concernent la manière dont l'historien gère les interactions entre l'étude de la traduction et d'autres disciplines» (2015: 283).

Será nesses termos que o presente estudo se propõe contribuir, a partir do campo dos estudos históricos da tradução (D'hulst, 2015), para uma reflexão sobre a história do teatro em Portugal, entendida como história de um género híbrido, em constante mutação. A reflexão tem a particularidade de considerar a especificidade do caso português, marcado pelo peso prolongado no tempo da *censura* institucional e as respetivas interfe-

rências na história da dramaturgia e do teatro no século xx e na história da tradução.

2. A censura e os repertórios de teatro

A investigação histórica e cultural refere, de forma recorrente, a vigência quase sem interrupções da censura como um constrangimento constante ao longo da história de Portugal, desde o século xvi até ao século xx, a tal ponto que a teatróloga Graça dos Santos a designa, com alguma ironia, como «uma tradição portuguesa» (2004: 252-253). Pelo seu lado, a investigadora do teatro português Sebastiana Fadda também considera que o estudo do teatro é inseparável de uma análise da censura, adiantando uma característica definidora do teatro certamente temível aos olhos dos censores: ele é «a arte por excelência em condições de comunicar com o povo» (1998: 61). Também segundo a mesma investigadora, a censura terá contribuído para um «descontínuo interesse pela dramaturgia» (*idem*).

O estudo da censura no teatro tem um particular destaque na obra de Graça Almeida Rodrigues (1980), que lhe dedica um capítulo exemplificativo, centrado na história da censura teatral, de Gil Vicente a Almeida Garrett, afirmando: «Ao longo da história cultural portuguesa, o teatro aparece como um indicativo das formas assumidas pela censura» (*idem*: 79). A autora considera, igualmente, que existe uma relação direta entre a liberdade de imprensa e a produção teatral (*idem*: 91), descrevendo a censura como «agente de estagnação civilizacional» (*idem*).

Importa citar, igualmente, a tese de doutoramento de Graça dos Santos (*supra*), defendida em França em 1997 e traduzida para a língua portuguesa em 2004, com o título *O Espetáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Trata-se de um estudo sistemático em torno da história mais recente do teatro em Portugal, que incide no período anterior ao

ano de 1974 e à abolição da censura, mais precisamente — por escolha da autora — entre os anos de 1933, data da promulgação da legislação da censura salazarista, e 1968, que marcou o fim do «reinado efetivo de Salazar» (2004: 41). Minuciosamente documentado, conjuga diversas áreas de pesquisa e articula dados essenciais para a história do teatro e dos espetáculos, da dramaturgia e da edição, indiscutivelmente alvos privilegiados da censura. O estudo inclui igualmente dados relativos à economia do teatro, um setor que agoniza na sequência da aplicação das restrições legais impostas.

Ao longo da história de Portugal, a censura foi exercida seguindo dois modelos: a censura eclesiástica ou religiosa, inquisitorial, introduzida em 1536 com o Tribunal do Santo Ofício para lutar contra as heresias, que vitimou em auto-da-fé o dramaturgo António José da Silva, e que será finalmente extinto em 1821; e a censura laica, agravada com o surgimento do livro impresso e o aumento da circulação dos textos.

Num breve relance histórico, destacam-se passos importantes na implementação da censura aos livros e publicações. A Igreja promoveu um primeiro Índice em 1547, mas é com o segundo, elaborado em 1551, que dará início à trajetória histórica da aplicação da censura a obras teatrais, nesse caso, com a supressão de 15 em 31 obras do dramaturgo Gil Vicente, e cortes significativos em 13. O último, com data de 1624, vigorou até 1768, no período pombalino, para proteger a Igreja e o poder monárquico contra o novo pensamento ideológico e político *dito* das Luzes. Com o fim da monarquia, na vigência da República entre 1910 e 1926, a censura foi abolida. Nesse período, segundo o historiador de teatro Luiz Francisco Rebello, «Duas proibições apenas se registam nos dezasseis anos da República, tão permissiva e liberal que deixou gerar nas suas entranhas o monstro que havia de destruí-la: *Ordinário, Marche!* de Bento Mântua, e *Mar Alto* de António Ferro — aquela por agravar o Exército», esta por «ofender a moral pública» (1984: 12).

Após o golpe militar de 1926, a *censura prévia* é restabelecida e será preciso esperar até 1974 para a sua abolição definitiva. No que se refere ao teatro, em 1927, pelo Decreto 13-564, criou-se a Inspeção-Geral dos Teatros, mais tarde denominada dos Espetáculos, em 1929, quando passa a integrar o Ministério do Interior, confirmando assim um intuito repressivo e conservador, como consta do Art.º 4.º, n.º II: «Fiscalizar os espetáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da Lei, da moral e dos bons costumes». No Art.º 26.º do Decreto-Lei 263/71, o legislador lista detalhadamente os «conteúdos que a Comissão deve proibir» (2008: 39), pondo em primeiro lugar as ofensas de natureza política e institucional, seguidas dos ataques às «crenças religiosas e (à) moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo» (*idem*). A célebre expressão usada pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, «proibido por inconveniente», é bem ilustrativa do cinismo da linguagem do censor.

Após a morte de Salazar, na vigência do governo dirigido por Marcelo Caetano, a partir de 1968, entramos num período complexo conhecido como Primavera Marcelista, caracterizado por alguma aparente abertura (Cabrera, 2008). Aparente e hesitante, como mostra Ana Cabrera, apoiando o seu estudo em casos esclarecedores, como o exemplo da peça de Arnold Wesker, *A Cozinha*. Programada pela companhia do Teatro Estúdio de Lisboa, dirigida pela encenadora Luzia Maria Martins, é reprovada em 1968 pelas suas «nítidas intenções subversivas», e será autorizada, sem cortes, um ano mais tarde, com comentários elogiosos que contrariam o primeiro parecer (*idem*: 42). Outro caso é o da peça de Bernardo Santareno, *O Judeu*. Após duas reprovações, é novamente proibida, em 1971, apesar do esforço de «descongelamento» feito pela Comissão (*idem*: 48). Surpreendentemente o parecer sugere: «Talvez uma troca de impressões com o autor possa levar a uma “solução aceitável”» (*idem*: 47).

Na verdade, contrariando as expectativas de mudanças no setor, o quadro institucional e repressivo relativo à liberdade de imprensa não se alterou, e apenas se verificou uma substituição terminológica do termo *censura* pela designação *exame prévio*. O controle da profissão teatral passou a ser assegurado, em 1950, pelo Sindicato Nacional dos Artistas de Teatro e pela criação do Fundo de Teatro, apresentado como um dos mecanismos de «proteção» do teatro, mas que funcionava sobretudo como instrumento de vigilância, já que permitia ao legislador intervir no repertório das companhias (Santos, 2004: 232-234).

No caso concreto do teatro, a «prática da censura» (*idem*: 264-267) decorre em duas etapas. O texto teatral, num momento inicial anterior ao trabalho cénico, é tratado como os livros: os pareceres escritos com o famoso lápis azul informam se o texto foi autorizado sem cortes, cortado ou totalmente proibido. Quanto à representação, o espetáculo de teatro podia ser submetido a alterações, revisões ou correções, ou meramente proibido, após o *ensaio de censura* especificamente agendado pela Comissão antes da estreia. Citemos como exemplo a interdição da apresentação da peça do dramaturgo polaco Witkiewicz, *A Mãe*, na véspera da sua estreia em 1972, que ilustra bem esse duplo quadro de vigilância e fiscalização sobre a programação teatral (Zurbach, 2008a: 74-83), e as contradições e incoerências da aplicação da censura no caso do teatro. Com efeito, a interdição não levou ao cancelamento da publicação da peça traduzida, editada num volume da coleção *Repertório para um Teatro Atual*, da editora Prelo. A obra inclui um dossiê de divulgação, solidamente documentado, sobre o processo do cancelamento, bem como as reações que suscitou na sociedade portuguesa, inclusive na Assembleia Nacional, em abril de 1972, onde foi debatida pelos deputados, com ecos na imprensa e no meio intelectual português. No debate surgiu uma intervenção fazendo a apologia da censura, definida como «veículo de Cultura, ao serviço do Espetáculo em geral e do Teatro em particular» (Rebello, 1972:239).

A criação, em 1977, da Comissão do Livro Negro sobre o regime fascista e a publicação, em 1981, da obra *Livros Proibidos no Regime Fascista*, elaborada a partir do levantamento estabelecido pela Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL), «[oferece], com as compreensíveis e verificadas lacunas, um quadro expressivo e cujo significado político e cultural é desnecessário encarecer» (1981: 5). E esclarece que

O regime fascista português foi um regime de anti-cultura. A proibição dos livros, as apreensões, as destruições por meios mecânicos e pelo fogo purificante, são aspetos característicos de um regime de opressão, de perseguição, de terror policial, de obscurantismo cultural (*idem*: 5-6).

Os autores de teatro censurados citados no relatório representam um grupo significativo numa lista que inclui dramaturgos nacionais, os quais são os primeiros alvos do regime, segundo Luiz Francisco Rebello, por apresentarem «questões do presente [...] [e transmitirem] sentimentos e emoções, formas de estar e pensar partilhadas socialmente» (Cabrerá, 2008: 55), e traduções de peças de autores estrangeiros de renome que pertencem à vanguarda da dramaturgia contemporânea. Politicamente comprometidos pela sua postura contestatária dos valores da sociedade burguesa, situam-se em vários contextos histórico-políticos do século xx, como Peter Weiss, Jean-Paul Sartre, Maiakovski, Genet, Brecht e Ionesco.

Aqui, confirma-se o efeito negativo, pelo seu extremo conservadorismo estético, da censura no teatro, que, nomeadamente, impediu os criadores de participarem na renovação da arte teatral e no «fecundo sobressalto que [...] agitava a cena europeia e americana» (Rebello, 1984: 23) a partir dos anos 1920. O teatro em Portugal viu nascer raras tentativas de vanguarda, como o Teatro Novo de António Ferro em 1925; ou ainda, nos anos 1950, num outro período igualmente favorável a mudanças, mas que Rebello

qualifica de «parêntesis liberalizante, apenas entreaberto para garantir a sobrevivência do regime» (*idem*: 24).

Noutro plano, empresarial e comercial, mas não menos importante para uma atividade artística dependente do público e de eventuais apoios financeiros, públicos ou privados, a aplicação da Censura suscitou uma crise do teatro, como prova o Relatório da União dos Grémios dos Espetáculos dirigido, em 1958, à Presidência do Conselho: «Quanto ao teatro, é da maior conveniência, para melhorar as suas receitas, reduzir ao mínimo as limitações da censura» (Relatório da União de Grémios dos Espetáculos, in Santos, 2004: 231, n.º 28).

Ainda hoje, a problemática da censura não perdeu a sua importância na vida cultural e política. Será prova disso o projeto da associação cultural Ephemera, criada em 2003, que consiste numa biblioteca e num arquivo organizado a partir do espólio pessoal do historiador Pacheco Pereira. Aberto ao público, o arquivo também se apresentou na exposição «Proibido por Inconveniente — materiais das censuras», em abril de 2022.¹ O investigador realça a grande abrangência da censura, a qual fazia a cobertura total da produção intelectual do país e era o primeiro instrumento de propaganda do «antigo» regime. No seu entender, explica-se assim o caráter periférico ou provinciano do país, desfasado e atrasado. E sublinha que a herança da censura persiste, «ainda está na cabeça», e fala de «impulsos censórios», dando como exemplos a autocensura, a desvalorização da política, da democracia vista como sinónimo de corrupção, a minimização dos partidos, o respeito pela hierarquia e a busca do consenso.

No mesmo ano de 2022, o Teatro São Luiz acolheu a exposição *48 Memórias*, comissariada por Tiago Bartolomeu Costa, que resulta do projeto de investigação sobre a história da instituição ao longo do período salazarista, entre 1926 e 1974, incluindo «tudo o que não se passou, seja porque foi censura-

1 <https://www.culturamarua.pt/evento/abril-em-lisboa/proibido-por-inconveniente-materiais-das-censuras-no-arquivo-ephemera/>. Consultado em 04.12.2022.

do ou transformado para poder ser apresentado, ou porque foi proibido [e] é também parte da história coletiva» (Costa, 2022: 3). O catálogo da exposição, em grande parte elaborada a partir do arquivo de imagens ou objetos reunidos com vista à concretização do projeto, oferece «exemplos suficientemente flagrantes [...] para compreender o que definiu estética, cívica e politicamente a cultura, instituindo-se como referência intergeracional e para lá de qualquer regime» (*idem*). A riqueza do documento reside no elenco dos autores e obras escolhidos, relacionados com a instituição que acolhe a exposição como espaço de memórias. São de referir, entre outros casos que remetem para a censura aplicada a obras estrangeiras, algumas que integravam o programa apresentado no quadro do Festival de Teatro Parisiense, que teve doze edições, entre 1960 e 1971. Na lista apresentada no catálogo pela investigadora Paula Magalhães, surgem peças dos escritores Françoise Sagan, Albert Camus ou Marcel Achard (*idem*: 28), reprovadas por imoralidade ou submetidas a cortes. Foi também o caso da peça *Um Eléctrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, censurada pela sua carga erótica. Nesse caso, o comentário de Teresa Seruya, citado no catálogo, evoca a hipótese de ter havido *autocensura* por parte do tradutor, desvendando uma dimensão importante da prática censória, que não se limitaria à ação oficial. Também, na sua análise, a investigadora Sebastiana Fadda, já referida *supra*, sublinha, numa parte inicial da sua obra *O Teatro do Absurdo em Portugal*, o peso da «institucionalização do organismo censório» (1998: 61) sobre todos os aspetos da vida do país e também do teatro, a partir de 1927 até 1974. No mesmo capítulo, apresenta referências exaustivas ao percurso dos autores e das obras, nacionais e estrangeiras, submetidas à Censura, evocando as flutuações do sistema político e insistindo no papel do mercado e dos empresários como «sobrevivência de uma velada forma de censura, mais subtil, mas igualmente eficaz [...]: a censura económica» (*idem*: 70).

3. Da literatura dramática em Portugal. Apontamentos

Na sequência do que foi descrito no ponto anterior, não surpreenderá que a censura e o seu peso negativo na produção literária, original em língua portuguesa ou em tradução, sejam citados quase sistematicamente nas publicações organizadas pelos investigadores especializados em teatrologia, nomeadamente pelo prejuízo trazido aos autores e às obras, em primeiro lugar, mas também ao público leitor ou espectador.

Num estudo dedicado à dramaturgia nacional, Maria Helena Serôdio (2004: 5-6) refere de imediato a censura [a Inquisição da Igreja católica e de regimes políticos, nomeadamente o de Salazar, durante 50 anos no século xx], que, no seu entender, prejudicou o teatro, sobretudo por ser a mais importante arte social. De facto, submetido reiteradamente a «limites censórios prolongados (a Inquisição durante muito tempo, a censura do final da Monarquia e o exame prévio do fascismo)» (Serôdio, 2004: 98), o teatro vê-se sistematicamente confrontado com um quadro ideológico negativo para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional.

Nos anos 1960, no período anterior à mudança de regime, em 1974, sob a ditadura de Salazar, descrita pela autora como «uma realidade histórica de asfixia política» (*idem*: 104), à ação da censura acrescentaram-se numerosos constrangimentos e deficiências, e também preconceitos, que enfraqueceram a ação da crítica, da edição e dos estudos de teatro. Internamente, critica-se o teatro em Portugal como sendo desatualizado, vivendo da perpetuação do teatro declamado e submetido ao recurso às traduções, tidas geralmente como desprovidas de qualidade.

O crítico e investigador Rui Coelho (2009: 61) também dá conta de uma evolução do teatro em Portugal pouco significativa entre as décadas de 1920 e 1940, mas que, todavia, será seguida por um período experimentalista depois de 1945 (*idem*: 62), com iniciativas isoladas, não concertadas, que incidem sobretudo no repertório textual: «a postura experimental reflete-se muito mais

na divulgação de textos e autores, na defesa do rigor no trabalho e na contestação à convenção do que em propostas estéticas arrojadas» (*idem*). Na monografia que dedica ao estudo do caso do Teatro-Estúdio do Salitre, fundado em 1946, Coelho refere idêntica exigência na escolha do repertório, que inclui clássicos universais, como Pirandello ou Tchékhov, em tradução. Pouco depois, em 1953, o Teatro Experimental do Porto (TEP), sob a direção de António Pedro até 1962, apresenta um repertório de acordo com as mesmas orientações. É o caso também do teatro estudantil, em particular o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), que, a partir de 1938, com Paulo Quintela, programa autores clássicos e contemporâneos, como o espanhol García Lorca. No seu estudo sobre a companhia da Casa da Comédia, que funcionou entre 1946 e 1975, Rui Coelho identifica, na raiz da sua criação, o contexto político-histórico europeu pós-1945 e a vitória sobre a Alemanha nazi, que suscitou uma maior abertura do regime salazarista e um abrandamento da censura. Evoca também «uma ânsia de renovação e de atualização do teatro de acordo com as mais modernas correntes e propostas teatrais europeias, marcadas por um experimentalismo que, ainda que tímido, marca um novo capítulo para o teatro português» (*idem*: 17), que deverá refletir-se principalmente na divulgação de obras e autores portugueses, clássicos e modernos, e da moderna dramaturgia contemporânea, configurando uma opção clara de subordinação ao texto, à palavra, mas sem recusar uma renovação da cena.

Nesse ponto, a tradução teve um papel de grande importância, quando não mutilada pela censura ou proibida. É imprescindível citar a publicação, em 1964, da antologia dos *Estudos sobre o teatro*, de Bertolt Brecht, pela editora Portugália, com tradução de Fíama Pais Brandão, e dos cinco volumes de peças do mesmo autor entre 1961 e 1974, o último dos quais já depois da abolição da censura, que permitiu a divulgação, pela leitura e não pela encenação, das bases teóricas da dramaturgia brechtiana, bem patentes, por exemplo, nas peças de romancistas experientes como José Cardo-

so Pires e Luís de Sttau Monteiro, que recorreram, para escapar à censura, à parábola histórica ou à alegoria para evocar criticamente a situação atual do país, relendo a história nacional. Assim, em *O Render dos Heróis*, publicado em 1960, José Cardoso Pires trata um tema da história nacional — a revolta popular conhecida como Maria da Fonte, em 1846. Estreada em 1965 pelo Teatro Moderno de Lisboa, numa encenação de Fernando Gusmão, após ter sido autorizada, mas, segundo a Comissão de censura, por «equivoco» [sic], a apresentação e publicitação da peça são proibidas fora de Lisboa, depois de algumas representações com grande sucesso junto do público da capital. Quanto a Sttau Monteiro, a representação da peça *Felizmente há Luar*, que relata o percurso do seu herói, o general Gomes Freire de Andrade, executado após ser acusado de conspirar contra o rei, foi liminarmente proibida pela Comissão de Censura, apesar de publicada e elogiada pela crítica.

Mas o momento de mudança mais importante situa-se na data histórica da Revolução do 25 de abril de 1974, que teve consequências duradouras até ao presente, com a abolição imediata das comissões de censura ao Teatro e ao Cinema, pelo Decreto-Lei n.º 194/74 de maio de 1974, a liberdade democrática, uma nova relação institucional com o Estado pela implementação do apoio às artes, nomeadamente com os subsídios ao teatro, e a liberdade na escolha dos repertórios. O recurso (por empréstimo) ao binómio *tradução* e *revolução*, que estrutura a coletânea de ensaios publicada em 2022 com o título *Mudam-se os tempos, mudam-se as traduções? Reflexões sobre os vínculos entre (r)evolução e tradução*, confirma a pertinência de uma abordagem sistémica da tradução, associando o sistema literário e teatral e o campo da vida política e cultural em Portugal. O novo contexto político criado com a revolução do 25 de abril de 1974, que pôs fim ao período ditatorial, inaugurou, segundo a crítica teatral Eugénia Vasques, «uma nova era» (1999: 113), fortemente motivada pela necessidade sentida de mudança ou de rutura com o atraso de décadas e de promoção da inovação enquanto valor de progresso. Uma «atualização das

linguagens estéticas e a aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas» (*idem*) resultará da abertura de Portugal a outras literaturas e culturas. A vida teatral passa a contar com novos agentes, alguns com experiência adquirida no exílio ou através de contactos com mestres estrangeiros, e com uma nova produção dramática por novos autores e dramaturgos (Coelho, 2016: 98-99). A tradução foi amplamente utilizada e tornou-se um recurso poderoso para a importação de novos textos. Foi fundamental na constituição dos repertórios das companhias, algumas já existentes e outras criadas no âmbito de uma nova realidade institucional de enquadramento da prática da arte teatral. A urgência estimulou o recurso à tradução indireta, principalmente pela língua francesa, mais conhecida. A organização institucional da vida teatral passa a integrar o novo quadro político de 1975-76, o que suscita a criação de uma Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais. Dois temas estruturantes surgem igualmente nos discursos programáticos: a questão do financiamento do teatro considerado como «serviço público», e a implementação da descentralização teatral, com uma representação pioneira pela criação da companhia teatral do Centro Cultural de Évora (CCE). O «modelo [...], de inspiração francófona» (Coelho, 2016: 93) é replicado em várias companhias cujo «campo de ação [...] é o da divulgação do repertório clássico, nacional e universal, da promoção da cultura, da intervenção local e da criação de públicos» (*idem*). O tradutor encontra uma nova função no processo criativo como agente cultural (Zurbach, 2008b). Na produção nacional, Rui Coelho assinala que os autores dramáticos dos anos após o 25 de abril de 1974 se encarregaram de desmentir «[a] alegada incapacidade para a literatura dramática, criando obras pertinentes e interventivas, e trabalhando cada vez com maior proximidade das estruturas de produção» (Coelho, 2016: 97), evoluindo para o perfil do dramaturgo-encenador-criador. A investigadora Sebastiana Fadda refere que, com a entrada da contemporaneidade nas artes cénicas portuguesas, na segunda metade do século xx, o

texto teatral escrito por autores nacionais ou traduzido tem uma importância decisiva (2009: 146) enquanto teatro «ética e tematicamente [diversificado]», apesar da instabilidade das condições da sua produção. Mas um reparo disfórico de L.F. Rebello (1984: 13 e nota 6) refere uma dificuldade há muito sentida pelos autores portugueses, apesar de louvar a iniciativa estatal de promoção da edição de obras nacionais «enquanto elas não acedem ao palco, que tão esquivo continua a mostrar-se aos autores portugueses, apesar da liberdade para eles também há seis anos reconquistada».

Arte social por excelência, estreitamente ligada ao tempo e às circunstâncias que o rodeiam, o teatro dos anos após a Revolução, até finais dos anos 1980, foi maioritariamente interventivo, exprimindo-se, de preferência, nas formas políticas de agitação e propaganda ou de festa coletiva. Mas a orientação dramaturgíca dos repertórios inclui igualmente um campo significativo para a renovação da relação com o património dramático nacional e estrangeiro, promovendo novas leituras e (re)traduções do repertório de obras do cânone, ou seja dos *clássicos*. Sob a influência da poética brechtiana, a dramaturgia como processo hermenêutico central no trabalho teatral impôs-se. Helena Serôdio escreve, a propósito do trabalho do encenador Luís Miguel Cintra: «o primeiro diálogo criativo é com o autor, o que reclama uma disponibilidade para a interpretação do texto, mas que também implica o reconhecimento de uma impossível “neutralidade” de leitura». E demonstra, além do mais, que a construção teatral opera, de facto, numa real intersubjetividade criativa por parte dos seus múltiplos «autores» (2001: 207).

4. Traduzir ou não traduzir Brecht ou Beckett

Os nomes dos dois dramaturgos Beckett e Brecht são porventura os mais emblemáticos da renovação da dramaturgia na nossa contemporaneidade. Rompendo com o modelo dramaturgíco

aristotélico vigente desde o Renascimento europeu, reforçado pela época clássica, surgiram na história do teatro associados aos períodos de transformação da vida cultural que marcaram o teatro europeu e mundial no século xx, nomeadamente a partir do fim da segunda guerra mundial. Do mesmo modo, no caso português, a rutura política que se deu em 1974 na sociedade portuguesa, com o fim do regime salazarista, favoreceu a entrada dos dois dramaturgos nos repertórios das companhias de teatro, profissional e amador, ambos com uma forte conotação ideológica e estética que os tornaram antagónicos entre si, como o mostra o discurso da crítica e dos artistas. Na verdade, o comprometimento com a nova realidade política impunha escolher, de forma talvez um pouco maniqueísta, entre «teatro épico» e «teatro do absurdo».

Já com a primeira receção dos dois autores na década que antecedeu a revolução de 1974, a escrita e a dramaturgia de Brecht e de Beckett tinham sido retratadas como poéticas opostas, como assinala a generalidade dos historiadores do teatro, mas, como vimos *supra* (Ponto 4), a influência da obra dos dois dramaturgos estrangeiros sobre os autores portugueses contribuiu fortemente para a tão desejada renovação da dramaturgia nacional (Seródio, 2004; Fadda, 1998; Vasques, 2018; Rebello, 2003).

Quanto à tradução das peças, os autores são ambos conotados pelas suas especificidades dramáticas, que confrontam o tradutor com opções estéticas e teatrais complexas, opostas à tradição ocidental do drama de inspiração aristotélica: como traduzir o teatro épico de Brecht e o despojamento extremo da escrita de Beckett? A resposta dada revelou a necessidade de repensar a prática da tradução teatral, com traduções feitas no contexto da prática teatral, envolvendo, como foi frequentemente o caso, os encenadores ou os atores. Protagonistas de um novo repertório, ainda em construção, eles também serão colaboradores da edição comercial dos textos traduzidos (*infra*).

De modo a dar conta de particularidades históricas que compõem a história da receção de cada autor, desde a censura absoluta

a novas formas de seleção, propomos recorrer aos conceitos de *não-tradução* (Glynn, 2021; Ferreira Duarte, 2000) e de *nova censura* (Merkle, 2018), que, apesar de carecerem ainda de uma teorização consolidada, não deixam de ter relevância para a caracterização e para a compreensão de tais procedimentos observáveis em determinadas práticas culturais.

Anão-tradução pode ser definida de três maneiras, que Dominic Glynn (2021: 1) resume nestes termos: «first, in terms of systemic resistance to translation; second as a set of procedures forming part of an overarching translation strategy; third, as the result of discourse that conceals the process of translation for various purposes.» As dificuldades inerentes à receção de Brecht em Portugal no período do regime salazarista configuram, de facto, uma resistência sistémica na medida em que o próprio regime/sistema político tinha criado, com a censura, os mecanismos que impediram a sua divulgação nos palcos, condenando as obras a uma divulgação restrita a uma minoria, a do público leitor de teatro, o que pode, tratando-se da arte do teatro, vocacionada para ser interpretada em cena, aparentar-se a uma forma de *não-tradução*.

Também após a supressão da censura, em 1974, a livre circulação das obras de Brecht e Beckett revela que, de acordo com o terceiro ponto da citação *supra*, as clivagens de natureza ideológica observáveis nas estratégias dos agentes teatrais resultaram em resistências à tradução, ou de Beckett ou de Brecht, por exclusão programática recíproca, o que configura uma forma de receção designada como *nova censura*, no sentido descrito por Denise Merkle (2018). A investigadora descreve a *nova censura* no uso e na receção da tradução de determinada obra ou autor como uma forma de controlo da cultura de receção sobre saberes oriundos de uma outra cultura, percebidos como eventual ameaça: «[...] non-threatening foreign knowledge will be welcomed, whereas knowledge perceived as a potential threat may be blocked access or made to conform to the target culture worldview» (*idem*: 225). De facto, o quadro de tensões políticas e ideológicas em Portu-

gal nos anos pós-1974 suscitou divergências na escolha dos repertórios e nas linguagens adotadas pelas companhias de teatro, entre «a pertença a um teatro realista de matriz “brechtiana” [...] opondo-se às linguagens mais individualizantes da derrisão [...]» (Vasques, 2018: 105), ou da tradição herdada de um teatro burguês comprometido com o antigo regime. O comprometimento dos agentes culturais com a nova realidade impunha que se escolhesse entre teatro épico e teatro do absurdo, por vezes de maneira radical.

No entanto, se a receção de Brecht e Beckett no palco, como vimos, tem traços de rejeição inicial — por razões diferentes —, pelo contrário, observamos a similitude do processo de consagração canónica da obra dos dois dramaturgos pela publicação em livro, na modalidade de obras completas, das traduções em maioria já existentes e já utilizadas em numerosos espetáculos que firmaram a renovação dramaturgica do repertório teatral encenado em Portugal.

Em termos comparativos, constata-se que a obra de Brecht começou a ser publicada muito cedo, ainda durante o período salazarista — o que pode parecer surpreendente para um autor marxista —, e que, no caso de Beckett, a preocupação de reunir e disponibilizar as obras para a leitura, bem como de ampliar o seu uso artístico teatral, surgiu de forma tardia, apenas em 2021. Nessa data, a prestigiada Imprensa Nacional/Casa da Moeda (INCM) organizou a publicação, num único volume, sob a coordenação de Jorge Silva Melo, de uma recolha das peças traduzidas até então por tradutores, universitários ou artistas de teatro, e previamente dispersas por várias editoras. De notar que a primeira tradução de uma obra de Beckett surgiu em 1959. Trata-se da peça emblemática *À Espera de Godot*, traduzida por António Nogueira Santos a pedido do encenador Francisco Ribeiro para o espetáculo programado para o Teatro da Trindade, pela companhia do Teatro Nacional Popular — uma estreia «rodeada de polémica, entre patoadas e entusiásticos aplausos» (Silva Melo, 2021:471). Em suma:

um acontecimento memorável.

No caso de Brecht, idêntico projeto editorial tinha sido levado a cabo pela Portugalíia com início no ano de 1961 — dois anos após a publicação de *À Espera de Godot* —, ainda antes da mudança de regime de 1974, e será retomado pela editora Cotovia entre 2003 e 2019, com o projeto (inacabado) de publicação das obras completas, em diversos volumes, compostos por traduções já existentes e, na sua maioria, experimentadas com sucesso nos palcos, após uma revisão dos textos sob a coordenação científica da dramaturgista Vera San Payo de Lemos.

Sobre a história da receção de Brecht em Portugal, dispomos hoje do imprescindível trabalho de investigação realizado na década de 1990 pelo grupo de universitários dirigido pela germanista Manuela Delille, especialista na obra de Brecht e autora de publicações académicas que são marcos na história do teatro e da tradução em Portugal (1991; 1998). O quadro temporal da recolha dos dados estende-se ao longo de cerca de 60 anos e divide-se entre dois períodos históricos distintos: antes e depois do 25 de abril de 1974. Com uma focalização na ação da censura antes de 74, a informação sobre o tema será completada pela investigadora Teresa Seruya (2018), que se debruçou sobre o teor do discurso dos censores explanado nos respetivos pareceres, emitidos inclusivamente sobre publicações não-lusófonas de obras de Brecht, nomeadamente a edição em língua francesa de *Théâtre complet* (volumes II e III, VI, VII, IX) promovida pela editora L'Arche, à venda em livrarias portuguesas (Comissão, 1981: 23).

O início da receção de Brecht em Portugal teve lugar em setembro de 1940, com uma tradução de um texto teórico do dramaturgo publicada na revista *O Diabo*, mas o primeiro testemunho da circulação de uma obra sua data de 1955: trata-se do volume da coleção «Poètes d'aujourd'hui», da editora Seghers, com textos traduzidos pelo germanista francês René Wintzen (Seruya, 2018:

274), proibida por razões políticas e ideológicas com o comentário seguinte do censor: «crítica elogiosa feita por um comunista da obra de outro comunista». Interessa citar, aqui, o caso estudado por Maria Teresa Cortez (2009), que se interroga sobre a autorização da tradução de peças do jovem Brecht antes de 1974, *Baal* e *Tambores na Noite*, apesar do seu caráter transgressivo e iconoclasta, destacando a falta de coerência entre os agentes da Comissão nas decisões tomadas: «a ação da censura estava longe de ser uma ação concertada e coerente, dependendo em muito do escrutínio dos diferentes censores e de decisões superiores que os ultrapassavam» (Cortez, 2009: 220).

Mas o público deveria esperar, até 1976 e 1980, respectivamente, pela estreia dessas peças nos palcos: *Tambores na Noite*, pela Cornucópia, estreada em Almada, e *Baal*, numa produção do Teatro Nacional D. Maria II, com tradução — denominada *versão* — do encenador João Lourenço e de José Fanha para as canções. Essa *versão* servirá de base para uma nova tradução feita para o espetáculo dos Artistas Unidos, em 2003, que contou com o contributo de destacados especialistas da língua alemã e da dramaturgia brechtiana: Jorge Silva Melo, Vera San Payo de Lemos, João Barrento e José Maria Vieira Mendes.

Esta última tradução será publicada nesse mesmo ano pela editora Cotovia, no primeiro volume da coletânea das obras completas de *Teatro* de Bertolt Brecht (*supra*), que inaugura uma política inovadora de publicação das obras do dramaturgo. Em estreita ligação com os protagonistas da sua receção cénica, como foi o caso aqui, após a abolição da censura, foi finalmente possível inverter a perspetiva sobre os textos. Com efeito, a representação das peças era totalmente proibida pela Comissão de Censura, criada em 1933 e inicialmente dirigida à imprensa e aos periódicos, e a seguir, ao Livro, a partir de 1934. Partindo agora da tradução elaborada para uma receção no palco, e privilegiando assim a vocação cénica dos textos e a importância do espectador na relação teatral, a Cotovia completava, deste modo, o quadro de receção da teoria

dramática brechtiana.

A importação da teoria brechtiana pela tradução já tinha sido levada a cabo pela Portugália Editora com uma seleção antológica de escritos teóricos de Brecht, em 1964, intitulada *Bertolt Brecht — Estudos sobre Teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*. Saíram assim do prelo um número importante de escritos teóricos coligidos por Siegfried Unseld, diretor da editora alemã Suhrkamp, e publicados com tradução direta de Fiamá Hasse Pais Brandão, em colaboração com Liselotte Rodrigues. A escolha da tradução direta e de tradutores conhecedores da obra indica que a editora pretendia satisfazer a procura por parte de um público informado, composto por leitores cultos e profissionais do teatro, interessado num acesso fiável — no sentido da fiabilidade que, pelo termo *trust*, entrou recentemente na metalinguagem dos estudos de história da tradução (Rizzi *et al.*, 2019) — a uma informação teórica complexa, sem passar pela língua intermédia da tradução indireta, sobre os conceitos e princípios orientadores de uma dramaturgia que contrariava os saberes tradicionais sobre a escrita e a prática da arte teatral.

Quanto à obra dramática, a publicação das peças teve início no mesmo ano, após uma obra em prosa, *Os Negócios do Senhor Júlio César*, traduzida por A. Ramos Rosa e Ana Maria Marques de Almeida. Seguidamente, entre 1961 e 1974, a mesma editora disponibilizará cinco volumes de peças, que contêm 11 títulos, de novo em tradução direta, como é referido explicitamente na apresentação das obras. Como para a obra teórica já publicada, os autores das traduções são de origem alemã, como Ilse Losa, que assina os três primeiros textos: *Ti Coragem e os Seus Filhos. Crónica da Guerra dos Trinta Anos* (1939); *A Boa Alma de Sé-Chuão* (1938/40) e *O Círculo de Giz Caucásiano* (1944/45), com colaboração de Jorge de Sena e Alexandre O'Neill para os poemas integrados na peça; ou então são germanistas e dramaturgos experientes como Yvette Centeno, que assina a tradução de *Baal* (1918), de *A Exceção e a*

Regra. Peça didática (1930) e *Vida de Galileu* (1938/39), ou Fiama Hasse Pais Brandão, para três peças: *Tambores na Noite* (1919); *Homem Morto, Homem Posto. História da Metamorfose do Carregador Felizardo, no Acampamento Militar de Quilcoa, no Ano de 1925* (1924), e *O Senhor Proprietário e o Seu Criado* (1940).

Já abundantemente divulgado fora da Alemanha desde o imediato pós-1945, Brecht chega com algum atraso a Portugal, mas a selecção, pela editora Portugália, facultou ao leitor a descoberta das peças emblemáticas do repertório brechtiano, algumas conhecidas indiretamente no país por meio de artigos em revistas ou críticas em jornais com notícias sobre os espetáculos em França, nomeadamente constitutivas de um cânone que aproxima o teatro em Portugal da receção internacional. Numa perspectiva eclética, a amostra inclui também uma selecção de textos curtos, fugindo do modelo canónico da escrita dramática, como *O Julgamento de Lúculo*. Peça radiofónica (1939), ou o *libretto* de ópera: *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1928/29), com tradução de Jorge de Sena. Quanto às normas seguidas pelos tradutores, além da opção pela tradução direta, encontramos também traços de aceitabilidade das obras transpostas para um ambiente local português, como por exemplo, na obra *O Senhor Proprietário e o Seu Criado* (1940), que retrata um latifundiário despótico que bem poderia ser alentejano. A série terminará em 1974, com a publicação, num sexto e último volume, da peça com maior impacto na nova realidade cultural e social do país após a Revolução dos Cravos, em Abril — *O Terror e a Miséria no Terceiro Reich* (1935/38), na tradução de Fiama Hasse Pais Brandão.

Foi possível, deste modo, pela publicação em livros, iniciar uma primeira importação do modelo do teatro épico e permitir aos autores portugueses experimentar a sua aplicação à dramaturgia nacional com vista à sua renovação (*supra* Ponto 4).

Quanto à receção no palco, nos anos imediatos que se seguiram à mudança de 1974, Brecht integrará sistematicamente a oferta do teatro profissional e amador, dando lugar à produção de diversas

traduções para a cena do mesmo texto, à valorização da problemática da interpretação do texto pelos atores de acordo com o modelo épico descrito por Brecht e à afirmação da sua dimensão política. Entre 1974 e 1990, as mais encenadas foram peças breves como *As Espingardas da Tia Carrar*, com 16 encenações, e *A Exceção e a Regra*, com 15 encenações, o que evidencia a persistência da receção política de Brecht. Também se assistirá a um trabalho de des-canonização de Brecht que, com a revelação ao público do «jovem» Brecht, visava investigar a linguagem brechtiana na sua complexidade, questionando a ortodoxia do modelo importado.

Brecht encontrará, após este período caracterizado pela politização do teatro nos anos imediatamente após 1974, a consagração de um clássico com a programação em 1986, para o palco do prestigioso TNDMII, da obra *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, provavelmente a mais emblemática e a mais popular do repertório brechtiano. O encenador João Lourenço seguiu escrupulosamente a estética do teatro épico, a qual tinha sido objeto de debate e de desentendimentos no meio teatral, como o assinala o crítico Luiz Francisco Rebello (2003: 229) num texto intitulado (curiosamente) «Da modelar infidelidade aos modelos», como «a via certa para a abordagem da dramaturgia brechtiana, rejeitando por igual o imobilismo da subordinação passiva ao “modelo” e a manipulação arbitrária dos textos» (*idem*).

Numa perspetiva diferente, mas com idêntica preocupação pedagógica de dar a conhecer uma dramaturgia na sua dimensão inovadora, e em particular política, a receção de Brecht pela companhia do Teatro da Cornucópia foi acompanhada por uma seleção importante de textos de apoio para o público, que continuam disponíveis na sua página *web* (<http://www.teatro-cornucopia.pt>), apesar da cessação das suas atividades em 2016. No texto «Brecht para nós» (*idem*), um elenco de sete pontos percorre a leitura feita pela companhia dos ensinamentos dramaturgicos e teatrais de Brecht, acrescentando-lhe o projeto de revisão crítica da dramaturgia clássica como resultado da aprendizagem brechtiana (ver

infra Ponto 6). A companhia incluiu no seu repertório três peças de Brecht, cuja escolha é justificada no texto «Este espetáculo», no qual o ator e encenador Luís Miguel Cintra costumava apresentar a motivação para encenar as obras. Em 1974, é o contexto histórico próximo do fim do regime salazarista que leva à escolha da peça *Terror e Miséria do III Reich*, que apresenta pontos de contacto com a realidade histórica recente vivida em Portugal. Em 1976, *Tambores na Noite*, uma comédia política, segundo Brecht, integra um ciclo organizado pela Cornucópia sobre a personagem-tipo do pequeno-burguês. A seleção está em sintonia com a orientação dominante no teatro nessas datas — a politização do teatro sob vários formatos. Em 2005, é a temática da guerra, retratada na transformação do pacato estivador Galy Gay num soldado sanguinário, que fundamenta a escolha de *Um Homem é um Homem e A Cria de Elefante ou Tudo se Pode Provar*.

Sobre a presença de Beckett em Portugal nos anos que balizam este estudo, dispomos de vários trabalhos de síntese de cariz universitário que permitem avaliar o percurso, no tempo, da importação da obra do dramaturgo, no teatro e na cultura teatral em Portugal, pela tradução e a representação dos textos. É o caso, entre outros, do precioso levantamento de Sebastiana Fadda e Rui Coelho (2021) publicado na revista *Sinais de Cena*, que contempla o período entre 1959 e 2006. Contrariamente a Brecht, Beckett teve acesso ao palco e à edição portuguesas em 1951, com uma primeira obra, *À Espera de Godot* — portanto, antes de 1974, escapando à censura. De acordo com esse estudo, Beckett foi apresentado ao público de teatro regularmente após 1959, entre 1961 e 1973, com quatro encenações de *À Espera de Godot*, das quais uma em inglês, pelos Lisbon Players, *Dias Felizes* e *Fim de Festa* e as peças sem palavras, interpretadas pelo mimo Julio Castruonovo. Mas apenas regressará ao palco em 1980, numa montagem de textos vinda da Polónia para o SITU de Coimbra, e no mesmo ano, com um texto em prosa, *O Expulso*, encenado por Diogo Dória para o Teatro da Cantina Velha. O lapso entre 1973 e 1980 poderá ser explicado

pelo peso da politização do teatro no contexto revolucionário, em que a dramaturgia de Beckett é vista como uma escrita conservadora, com uma veia metafísica oposta ao progressismo de Brecht. De facto, o discurso da crítica deu prioridade a uma difusão da leitura filosófica de Beckett, elaborada em torno da autenticidade do ser, recorrendo a uma interpretação algo superficial do projeto beckettiano nascida com a vanguarda literária e pictórica do pós-guerra em Paris, e apenas viu nele um existencialismo rotulado como teatro do absurdo. Beckett criou uma estética que visava fazer entrar a literatura na modernidade, contra as convenções e os pressupostos que fundamentam o realismo e a crença na verdade literária, pondo a literatura a par das grandes revoluções artísticas do século, rompendo com a tirania da linguagem, e pondo em causa todas as condições tradicionais de possibilidade da literatura.

Mas, de novo, a partir de 1982, a receção cénica de Beckett voltará a ganhar uma grande pujança, atraindo todos os anos numerosos encenadores e tradutores. As traduções multiplicam-se e para o mesmo texto são elaboradas várias versões, por vezes polémicas, abrindo o debate sobre a tradução de uma obra tão cuidadosamente protegida pelo seu autor.

Em 2021, é lançada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda uma publicação antológica de textos das peças de Beckett, com apresentação de Jorge Silva Melo, que republica no volume um texto de 2009: «Beckett representado em Portugal». Trata-se de um *corpus* de traduções feitas maioritariamente para a cena e cujos autores colaboraram na edição do conjunto, à semelhança da edição de Brecht pela Cotovia já referida *supra*.

É de referir um último ponto relativo à receção dos dois autores que nos informa sobre a história dos repertórios do teatro em Portugal.

Impedidos até então de acesso ao contacto com o público de teatro, traduzidos inicialmente para um leitor erudito por académicos ou universitários a partir da língua alemã ou da língua francesa, no caso de Brecht, ou, em Beckett, a partir da língua

original, francesa ou inglesa, os dois dramaturgos serão, a partir de 1974, traduzidos maioritariamente para apresentações no palco, com versões para uso interno das companhias, antes de serem publicados nas versões postas em cena, geralmente a partir de uma revisão dessas versões — nos dois casos, com o idêntico intuito de preservar as traduções inéditas, apenas divulgadas quando postas em cena, do risco do seu desaparecimento ou de sucessivas adulterações.

Para a história da tradução, essa prática editorial reflete a mudança de paradigma na conceção do lugar e do papel do texto no trabalho teatral já evocada *supra*, com uma alteração semelhante na perceção valorativa da tradução de teatro como componente da dimensão performativa dos textos: traduzir um género literário considerando-o como texto *para* o teatro.

5. Os clássicos: a *retradução* para novas interpretações cénicas

O tópico que estrutura a última etapa deste estudo em torno da tradução teatral assenta num *corpus* textual específico de obras e autores convencionalmente designados pelo termo genérico «clássicos». No plano científico, o termo representa a área de cruzamento porventura mais produtiva entre a história do teatro e a história da tradução. Com efeito, o subcampo do repertório dito *clássico*, que reúne o património das obras e autores que, de Sófocles a Brecht ou Tchékhov, constituem a tradição literária e teatral do cânone universal, integra regular e sistematicamente o repertório das temporadas teatrais, com leituras diversificadas ou até antagonicas, refletidas nas normas seguidas para a produção do texto traduzido. Nesse aspeto, em termos históricos, a evolução da receção do património das obras antigas, que compõem o *corpus* dos *clássicos*, revela a diversidade das motivações de cada época a considerar. Na história recente, devido à sua

influência em outras culturas europeias, merece destaque o caso francês, em que os anos 1950-60 foram particularmente favoráveis a uma política cultural de sucesso dos *clássicos* junto de um público alargado (Pavis, 1990). Será esse um modelo para Portugal, após a mudança de regime em 1974, refletido pela presença quase generalizada dos autores *clássicos* nos palcos profissionais ou amadores, do centro ou da periferia, que integraram o programa de reformulação do teatro a partir de opções de natureza programática e ideológica que sustentaram os repertórios em cena em Portugal nesse período.

De facto, no novo contexto ideológico dos anos 1970, e sobretudo a partir de 1974, inovar para uma renovação do repertório teatral em Portugal não significou necessariamente traduzir e encenar obras contemporâneas, beneficiando do fim da censura para o acesso a novas dramaturgias, elaboradas de acordo com princípios estéticos inovadores. Numa aparente contradição com a revolução em curso, o *corpus* dos autores e das obras geralmente designados pelo termo «clássicos» também correspondeu a uma parte significativa da nova oferta das temporadas das companhias de teatro (Zurbach, 2022).

Na verdade, a vontade de «voltar aos clássicos» segundo a expressão consagrada, não surpreende... Por um lado, trata-se de *devolver* ao espectador um património comum a todos, numa estratégia institucional de democratização da cultura, na implementação do «teatro serviço público», ou de teatro *popular — élitiste pour tous* segundo a expressão conhecida de Jean Vilar —, *contra* a apropriação exclusiva da tradição erudita pelo espectador do teatro dito burguês. Por outro lado, contrariando um pressuposto de estabilidade ou de permanência independente do fluir temporal, o repertório dos *clássicos* é um laboratório privilegiado de experimentação teatral. É revisitado, à luz da temática de inspiração brechtiana da *atualidade* dos textos de autores antigos, ou seja, da possibilidade ou necessidade de os tornar atuantes no tempo presente da sua receção em cena, dando lugar a práticas de *retradução*.

Suscitada por opções interpretativas que enformam o trabalho artístico exposto em cena, no jogo dos atores e nos meios usados na encenação, a *retradução* envolve escolhas tradutórias concretas para a produção do texto verbal, portadoras das marcas dramáticas da *releitura* proposta para um novo uso performativo das obras do cânone, em consonância com a época da sua receção.

Nesse ponto, é importante referir que, do mesmo modo que as obras clássicas estrangeiras traduzidas, os clássicos do repertório nacional canónico como Gil Vicente e Almeida Garrett também foram objeto de uma leitura cénica de «des-canonização» em alguns projetos teatrais pós-1974. Tratou-se de uma estratégia de repertório que se articulava com a vocação política do trabalho artístico das companhias com maior empenho na renovação crítica do campo teatral. Já antes de abril de 1974, para escapar à censura, os insuspeitos *clássicos* tinham sido levados à cena para sustentar novas leituras — políticas — das suas fábulas. Foi o caso, por exemplo, do Teatro da Cornucópia, que iniciou a sua carreira profissional com o *Misanthropo*, de Molière, em outubro de 1973, e duas comédias de Marivaux, em março de 1974, peças que debatem a questão social, a conflitualidade das classes, dos amos e dos criados. A condição ou o valor de *clássico* sobrepôs-se às marcas de uma estética própria do realismo histórico-social de inspiração brechtiana, posta ao serviço de uma leitura crítica dos autores do património dramático universal.

Como vimos *supra* (Ponto 1), a tipologia híbrida do texto teatral, ao mesmo tempo literário e performativo, é refletida na tradução teatral, estruturada pelo confronto entre a preeminência a ser dada ao texto enquanto objeto literário, fixado para a leitura, ou pelo contrário, enquanto componente integrada na interpretação cénica, determinada pela diversidade das opções dos intervenientes na construção do espetáculo (ator, encenador, cenógrafo, etc.) e na sua receção pelo espectador. No caso do *corpus* das obras dramáticas designadas como *clássicas*, são notórias a instabilidade e a variabilidade do estatuto da tradução em termos históricos, os-

cilando entre opções que privilegiam o texto e as suas qualidades literárias, ou o texto enquanto componente performativa de uma encenação e de um espetáculo. Na medida em que, geralmente, as traduções académicas ou filológicas das obras do cânone são destinadas à publicação e à leitura, podem falhar na eficácia performativa exigida para serem levadas à cena para um espectador contemporâneo, mais aberto à interpretação do texto a partir da sua dimensão teatral e performativa. Será uma das razões para a produção de *novas* traduções pela *retradução* das obras.

Na abordagem teórica da tradução teatral, o termo *retradução* surge com um duplo significado, como designação da *ação* de traduzir uma obra já traduzida anteriormente na mesma língua, e do *resultado* dessa ação, ou seja, do próprio texto retraduzido (Van Poucke, 2017: 91). O estudo dos repertórios revela a frequência do recurso a tal processo, que envolve a rejeição das traduções já existentes do texto, disponíveis no mercado livreiro em coleções de teatro de editoras comerciais, ou em versões inéditas, de uso restrito, conservadas como espólio ou arquivo não-publicado nos acervos de companhias de teatro.

A substituição dos textos por *retraduções* ou *novas* traduções deve-se a diversas razões, com destaque para o processo de *envolvimento* dos textos traduzidos, perceptível em questões de natureza linguística, tradutológica ou cultural, como afirma P. Van Poucke, citado *supra*: «[...] the aging character of translations includes not only linguistic and idiomatic aspects, but also translational and cultural ones» (*idem*: 92).

Trata-se, com efeito, de uma prática que pode revelar-se mais complexa, como mostra a estratégia de receção desse tipo de obras, com novas leituras e interpretações, em novas encenações, de acordo com orientações estéticas e ideológicas renovadas que os criadores da nova era democrática em Portugal desenvolveram na sua prática cénica. Como vimos (*supra* Ponto 4), tratou-se da adoção de um modelo de leitura cénica das obras clássicas já experimentado na Europa dos anos 1960-70, nomeadamente em

França, no quadro da corrente do *teatro popular* protagonizado por Jean Vilar, com um êxito junto do público muito significativo.

No repertório de textos introduzidos no campo teatral português, tais orientações refletiram-se na tradução das obras clássicas programadas pelas companhias. Na fase inicial do processo de transformação do teatro após 1974, na sua maioria, foram traduzidas para o palco e para um determinado projeto artístico, e não para a publicação. Os *clássicos* são solicitados sobretudo para responder à expectativa de um público de tipo novo, disponível para acolher o experimentalismo artístico dos encenadores, por vezes iconoclasta, que acabam por se substituir aos autores. É frequente falar-se do D. João deste ou daquele encenador — e não de Molière.

Um outro aspeto, de natureza tradutológica, como referido por Van Poucke (*supra*), e não menos significativo da nova abordagem dramaturgical dos textos pelos tradutores de teatro e da nova conceção da tradução de teatro, é o abandono ou a rejeição explícita pelo sistema teatral da prática da *tradução indireta*. Trata-se de uma norma admitida até à data que esteve na origem de traduções das obras de dramaturgias escritas em línguas menos conhecidas em Portugal, como o teatro de Strindberg, Ibsen, Tchékhov ou de língua alemã. Lidas em traduções francesas ou inglesas, a sua passagem para a língua portuguesa era fortemente condicionada pela receção e interpretação dos textos numa outra cultura. A opção pela tradução *direta* é vista como um fator de melhoramento na receção do texto.

O caso da receção do teatro de Anton Tchékhov permitirá medir a dimensão do «ruído» que pôde instalar-se entre os textos e as suas traduções, desde o original russo até à versão portuguesa atual das suas obras mais emblemáticas (Coelho, 2005). Nos anos 1930-40, após uma receção literária do autor Tchékhov, o espectador português assistirá à chegada aos palcos da dramaturgia tchekhoviana no formato das peças curtas, como a farsa *O Pedido de Casamento*, estreada no Teatro do Povo, de Francisco Ribeiro,

em 1936. Com a fama inicial, junto da crítica, de ser um autor difícil, as suas peças longas só serão percebidas, na sua novidade, como um estímulo para a experimentação e a renovação do teatro, no período pós-1945. São várias as companhias que as encenam: no Teatro-Estúdio do Salitre em 1946, e, em 1955, no Teatro d'Arte, que apresenta a peça *As três irmãs*. Em 1960, o Teatro Experimental do Porto apresenta *O Tio Vânia*, com tradução de Armando Bacelar, e em 1965, para o Teatro-Estúdio de Lisboa, Luzia Maria Martins traduz e encena *O Pomar das Cerejeiras*, com cortes pela censura dos diálogos mais politizados — procurando evitar o naturalismo a que Tchékhev foi condenado pelo trabalho de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscovo. A companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro levará a cena, em 1972, *A Garivota*, traduzida pela poetisa Natércia Freire a partir do texto francês de Elsa Triolet. Outra poetisa, Natália Coreia, traduzirá *Platonov* a partir do francês, para um trabalho dirigido, em 1974, pelo encenador Jorge Listopad, com a companhia da RTP, no Teatro Maria Matos. Após esta primeira receção, as traduções indiretas — eventualmente revistas por conhecedores da língua russa — passaram a ser rejeitadas, e a opção pela tradução a partir da língua original pelos tradutores russófonos Filipe Guerra e Nina Guerra vingou.

A mudança, em parte, é devida à posição consolidada de Tchékhev no cânone, juntamente com a valorização do trabalho do tradutor no teatro, entendido hoje como um contributo dramático intrínseco do espetáculo. Constata-se também que os tradutores, hoje, tendem a ser especialistas — geralmente universitários — da língua e da dramaturgia em causa. Por exemplo, para o repertório alemão, destaca-se João Barrento; para o teatro francês do século XVII, Vasco Graça Moura opta pela tradução em verso alexandrino. No caso do teatro de Shakespeare, a editora Campo das Letras promoveu um projeto de publicação — para o século XXI — da tradução da «obra dramática completa» do dramaturgo. Traduzida por especialistas da dramaturgia isabelina, universitários e investigadores da Universidade do Porto, convida-

dos igualmente para produzirem um aparelho crítico e comentários extensos sobre o texto, a obra de Shakespeare encontrava um novo estatuto na nossa contemporaneidade, semelhante ao dos dois autores, Brecht e Beckett, já evocados *supra*, quer no livro, quer no palco. Iniciado em 2001, o projeto retomava com novas versões das peças o empenho na divulgação da obra de Shakespeare pela editora portuense Lello & Irmão. Infelizmente, por razões de ordem financeira, a publicação será interrompida após a publicação de 14 títulos. Verificamos aqui a justeza do comentário da investigadora Sebastiana Fadda citado *supra* (13).

Nesse ponto, o Teatro da Cornucópia apresenta um caso cuja complexidade merece uma nota no âmbito do presente estudo. A companhia pôs em cena, em 1975, a peça *Pequenos Burgueses*, de Gorki, que devia integrar um tríptico, posteriormente abandonado, sobre a figura do pequeno-burguês. A escolha responde plenamente ao contexto ideológico da oferta teatral dos anos 1974-75, favorável à introdução do discurso marxista e revolucionário no palco. A tradução do texto russo é feita a partir da versão francesa de Arthur Adamov, que já tinha sido utilizada por Gina de Freitas e Luiz Francisco Rebello para uma primeira publicação, em 1969, na língua portuguesa, mas que Jorge Silva Melo rejeitou radicalmente. Caso único de tradução indireta no trabalho da Cornucópia, o texto levado à cena resulta numa adaptação da tradução, que segue a metodologia brechtiana da *Bearbeitung*, ou seja, de reescrita das obras clássicas numa perspectiva crítica. Abandonando a influência do realismo de Tchékhov, bem patente no texto original, com recurso ao modelo do teatro épico (Robilliard, 2012), o tradutor Jorge Silva Melo escolhe uma escrita de grande concisão, com cortes nos diálogos, descontinuidade na ação e operações no texto favorecendo a distanciação.

As traduções que já existiam foram raramente utilizadas e, a fim de (re)ativar a sua atualidade, na maioria dos casos em que as peças foram novamente incluídas no repertório das companhias de teatro, foram adaptadas ou substituídas por novas traduções

realizadas por outros tradutores. Trata-se de uma prática frequente na tradução de teatro, mas que os analistas interpretam de maneira diversa. Segundo Berman (1990), a causa principal da *retradução* será a distância cronológica entre a data da tradução e o momento da sua receção. Nesse caso, a *retradução* procura uma atualização de uma obra já estabelecida no sistema teatral, propondo uma reescrita ou eventualmente uma interpretação diferente. Mas para Gambier (2011), tal explicação é muito limitada, e devemos considerar outros fatores, como, nomeadamente, a vontade de aperfeiçoamento ou melhoramento da tradução já disponível, sobretudo de acordo com o valor atribuído a determinadas obras do repertório. O mesmo autor também propõe considerar, na análise, a relação de cada tradutor com um texto, quer se trate de um estudioso de dramaturgia, especialista no autor, académico ou investigador, quer de um artista de teatro envolvido na encenação do texto.

Vejam, a título de exemplo, a colaboração entre o encenador Ricardo Pais e o tradutor António M. Feijó: «O Teatro Nacional São João tem sido palco dos múltiplos projetos que, ao longo das últimas duas décadas, têm unido encenador e tradutor.»² Entre esses, o espetáculo concebido a partir da obra de Shakespeare *Noite de Reis* constitui um exemplo esclarecedor de «uma parceria profícua», prolongada no tempo, com dois aspetos que merecem destaque pela sua originalidade. Com efeito, traduzida para a língua portuguesa por António Feijó a convite do encenador Ricardo Pais por ocasião da encenação da peça no Teatro Nacional São João, do Porto, em 1998, e publicada no mesmo ano pela editora Cotovia, a peça foi objeto de uma *retradução*, passados 24 anos, pelo mesmo tradutor, com vista a uma nova publicação pelas Edições Húmus, na coleção TNSJ, em 2022. A nova edição, proposta para a leitura e não para a cena, é apresentada como tendo sido, segundo depoimento do tradutor, «musculadamente revista»

2 <https://www.tnsj.pt/pt/noticias/6579/noite-de-reis-de-shakespeare-antonio-m-feijo-e-ricardo-pais-apresentaram-novo-livro-do-tnsj>

(*idem*), mas sem fundamentar as razões que motivaram tal revisão. Um segundo aspeto relevante que resultou da colaboração entre o encenador e o tradutor é um trabalho de escrita/criação, intitulado *Turismo Infinito*: «uma dramaturgia de António M. Feijó com encenação de Ricardo Pais» (*idem*).

A partir dos anos depois de 1974, o trabalho de tradução é progressivamente associado a um conceito de teatro essencialmente performativo, assente no jogo atorial e na interpretação cénica, que requer o que Cintra denomina como a escolha de uma «língua para o teatro», em que a componente linguística representa parte das opções dramáticas e cénicas. Tomemos como exemplo a tradução da comédia italiana setecentista *A Estalajadeira*, de Goldoni, por Silva Melo, publicada na coleção de teatro da Editorial Estampa, em 1973. O tradutor Jorge Silva Melo partiu de uma tradução portuguesa de 1765, difundida num folheto de cordel, e recuperou a língua da tradução setecentista pelo seu interesse teatral ou performativo. Entre a atualização ou a reconstrução da distância, a Cornucópia optou pela distância e pela busca da vitalidade cénica da língua portuguesa do século XVIII, na sua procura de uma língua *para* o palco. Trata-se de uma temática recorrente no discurso crítico sobre a tradução de teatro, sobre a *speakability* do texto traduzido, abordada por Susan Bassnet nos primórdios dos Estudos de Tradução. Acrescente-se que, além da eficácia performativa do texto na tradução setecentista já referida, a tradução de 1973 procurou uma reaproximação com a escrita original do autor Goldoni.

Com idêntica preocupação de eficácia comunicativa do texto setecentista, a mesma peça foi retraduzida no contexto de uma encenação por Mário Barradas no Centro Cultural de Évora, em 1979. Inédito, o texto da *nova* tradução apenas teve uma circulação interna enquanto componente do trabalho de encenação. Apesar de recorrer à tradução publicada disponível no mercado, mas discordando das opções linguísticas tomadas pelo autor da versão anterior, o encenador submeteu o texto a um trabalho de retradução

deliberado, ou seja, *contra* o texto — ou *active retranslation*, na formulação por Anthony Pym (1998: 82-83) —, por este ser demasiado literário, e afastado da intensidade das marcas de oralidade do texto, própria da dramaturgia realista de Goldoni. Assim, numerosas alterações foram feitas de modo a adequar o texto ao tipo de jogo interpretativo que era pedido aos atores dirigidos por Mário Barradas, nomeadamente na atualização do vocabulário mais arcaico, nos modos de tratamento, nas formas verbais. Fundamentado numa revisão dramatúrgica em consonância com o contexto de receção da obra, o espetáculo era concebido de modo a ampliar o acesso de um público sem formação escolar ou académica aos grandes autores, e introduzia uma leitura privilegiada das relações conflituosas entre as personagens, tendo como pano de fundo o período histórico do momento. Confirma-se, assim, a perspectiva de Yves Gambier (2011), que considera que as retraduições devem ser estudadas no seu contexto histórico particular, tendo em conta os constrangimentos ideológicos de determinada época, e não como uma simples sucessão dos textos (2011: 8). No caso em análise, podemos verificar a justeza de tal hipótese, tendo em conta o quadro das mudanças socioculturais ocorridas com a revolução do 25 de abril: o teatro passou a preencher outras funções, optando por emprestar uma dimensão fortemente política e ideológica à dramaturgia das peças e às opções estéticas dos espetáculos.

Para completar esta abordagem da tradução e *retradução* dos clássicos, é imprescindível analisar o tema no quadro da publicação de teatro pelas editoras comerciais. Com efeito, de acordo com as hipóteses explicativas enunciadas por Yves Gambier (*idem*), as políticas editoriais que integram o conjunto dos intervenientes na cadeia editorial, ou seja, entre eles, o tradutor, favorecem as *retraduições* (*idem*), que podem ser apresentadas como *novas traduções*. São versões tidas como mais apropriadas à receção pretendida, ou seja, a um determinado mercado livreiro e respetivo público de leitores de teatro, sujeito a variabilidade das condições socioculturais da leitura de um tipo de textos que tem sido fragi-

lizado enquanto género literário, no confronto com a pujança do espetáculo teatral.

A passagem dos textos para a publicação em livro impresso parte, geralmente, do protagonismo de tradutores e/ou artistas de teatro que acrescentam à divulgação pelo palco dos textos antes ou depois de terem sido submetidos à receção cénica, uma coedição com uma editora interessada pela relação do texto com o palco e com o público-espectador, ou seja, pensada para uma receção essencialmente teatral. Vimos (Ponto 5 *supra*) quais foram os procedimentos seguidos pela editora Cotovia no caso da publicação das obras de Brecht.

Epílogo

O presente estudo sobre a história da tradução de teatro em Portugal recorreu a fontes dispersas que compõem uma história fragmentada do teatro em Portugal, em que se encontram informações associadas à construção dos repertórios traduzidos, publicados ou encenados para apresentações públicas. São estudos dedicados a aspetos pontuais, delimitados por temas restritos a uma ou outra particularidade da história das instituições que compõem o tecido da vida teatral e revelam a falta de uma historiografia sistemática que possa dar coerência ao conjunto. Um dos temas recorrentes em várias publicações aponta, no entanto, para uma problemática estruturante que se articulou num tempo de longa duração com a arte teatral, ou seja, a censura, cujo peso se fez sentir de maneira tão penalizadora para a regular evolução da dramaturgia e da escrita teatral. A incidência da prática censória é bem patente na tradução de teatro, uma arte social por excelência, muito sensível às alterações e às mudanças no rumo da história política nacional e internacional. Os estudos de tradução encontram aí um campo promissor para desenvolver uma abordagem interdisciplinar e intercultural da tradução de teatro

e da tradução em geral. Seria oportuno retomar também a reflexão sobre a questão da especificidade da tradução de teatro aplicada a uma prática artística que não se limita à tradução literária, mas envolve vários campos disciplinares.

A síntese dos dados disponíveis realizada neste estudo agregou, dentro dos limites temporais fixados em torno do evento central da mudança de regime político em 1974, entre 1960 e 1990, componentes determinantes para uma percepção do lugar da tradução na cultura portuguesa, nomeadamente em termos institucionais, como o sugere Lieven D'hulst (*supra* Ponto 1). A pertinência da proposta terá ficado demonstrada nas páginas deste estudo e representa um incentivo para prosseguir nesse caminho. Com efeito, além da sua importância para a teatrologia, a tradução no campo do teatro permite observar práticas tradutivas complexas que confirmam a versatilidade de uma prática multiforme expressas nas designações como retradução, adaptação, reescrita, versão cénica, tradução indireta, etc. Também se tornou visível o que pode distinguir a tradução *de* ou *para* o teatro, na qual o texto será tratado como componente literária e/ou performativa. Sujeita a diversos constrangimentos derivados das condições históricas e culturais da sua esfera de atuação (como a censura), a tradução de teatro não deixou, todavia, de influenciar a escrita de teatro em Portugal, mesmo quando se via privada da sua manifestação pública. Também revelou tensões internas no campo da tradução teatral, suscitadas pela componente ideológica e estética que enforma a versão a ser levada para o palco. Brecht e Beckett mereceram destaque aqui, num quadro que permitiu ajuizar da pertinência do recurso ao conceito de *nova censura*, como processo de seleção do repertório.

Finalmente, importa referir mudanças recentes do papel do tradutor, com as novas funções de um agente cultural envolvido no funcionamento das instituições.

Mas só poderemos progredir numa visão menos fragmentada do teatro e da tradução no teatro partindo do cruzamento das histórias do teatro, de que dispomos, e da tradução, juntamente com

áreas da história da cultura, de que propomos uma mera amostra neste breve estudo.

Obras citadas

- AA.VV. (1981). *Livros proibidos no regime fascista*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, Comissão do Livro Negro sobre o regime fascista.
- Banu, Georges (1992). «Le théâtre et la réalité: défaite et victoire». *O teatro e a interpelação do real*. Lisboa: APCT/Edições Colibri, 69-72.
- Barão, Elsa e Tiago Bartolomeu Costa (coord.) (2022). *Mais um dia*. Lisboa: São Luiz Teatro Municipal.
- Berman, Antoine (1990). «La retraduction comme espace de la traduction». *Palimpsestes*, 4, *Retraduire*, 1-71.
- Brilhante, Maria João (2015). «Textos e(m) cena: alguns marcos do teatro em Portugal (1990-2014)», <http://hdl.handle.net/10451/30733> (consultado a 2 de junho de 2022).
- Cabrera, Ana (2008). «A Censura ao teatro no período marcelista». *Media & Jornalismo*, 12. Coimbra: Minerva, 27-58.
- Coelho, Rui Pina (2005). «Tchékhov em Portugal. Um caminho». *Tchékhov em cena*, Luís Varela (org.). Évora: Casa do Sul Edição & Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 87-99.
- Coelho, Rui Pina (2009). *Casa da comédia (1946-1975). Um Palco para uma ideia de Teatro*. Lisboa: INCM.
- Coelho, Rui Pina (2016). «Cartografia imprecisa do teatro em Portugal». *Ali-cercas. Revista de Investigação, Ciência, Tecnologia e Arte, Ensaios sobre prática e pedagogia nas artes performativas*. <http://hdl.handle.net/10400.21/6774>
- Cortez, Maria Teresa (2009). «Traduzir o jovem Brecht durante o Estado Novo». *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, Seruya, Teresa, Maria Lin Moniz e Alexandra Assis Rosa (org.). Lisboa: Universidade Católica Editora, 213-228.
- Costa, Tiago Bartolomeu (2022). «A Memória coletiva». *Mais um Dia*, Tiago Bartolomeu Costa e Elsa Barão (coord.). Lisboa: São Luiz Teatro Municipal, 2-3.
- D'hulst, Lieven & Yves Gambier (eds.) (2018). *A History of Modern Translation Knowledge*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- D'hulst, Lieven (2015). «Quels défis pour l'histoire de la traduction et de la traductologie?» *Meta*, 60(2). Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 281-298.
- Delille, Maria Manuela (1991). *Do Pobre BB em Portugal. Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Estante.
- Delille, Maria Manuela (1998/1999). «Brecht em Portugal: dos anos 40 à atualidade». *Adágio*, 21/22. Évora: Centro Dramático de Évora, 107-113.
- Fadda, Sebastiana (1998). *O Teatro do ab-*

- surdo em Portugal*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Fadda, Sebastiana (2009). «Dramaturgia Portuguesa Atual: uma firme vontade de existir». *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*, Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 142-171.
- Fadda, Sebastiana e Rui Pina Coelho (2021). «Samuel Beckett em Portugal. Imagens roubadas ao tempo: 1959-2006». *Sinais de Cena*, 5. Lisboa: Campo das Letras, 25-40.
- Fernandes, Sílvia (2009). «Teatralidades contemporâneas». *Texto e Imagem: estudos de teatro*, Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 9-28.
- Ferreira Duarte, João (2000). «The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations». *TTR* vol. 13, n.º 1. 95-112.
- Gambier, Yves (2011). «La retraduction: ambigüités et défis». *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, E. Monti & P. Schnyder (sous la direction de). Paris: Ed. Orizons, 49-66.
- Glynn, Dominic (2021). «Outline of a theory of Non-Translation». *Across Languages and Cultures*, 22(1), 1-13. Doi: <https://doi.org/10.1556/084.2021.00001>
- Leitão de Barros (2022). *Censura. A Construção de uma arma política do Estado Novo*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Lopes, Alexandra e Maria Lin Moniz (coord.) (2022). *Mudam-se os tempos, mudam-se as traduções? Reflexões sobre os vínculos entre (r)evolução e tradução*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Maia, Rita Bueno, Hanna Pięta & Alexandra Assis Rosa (2018). «Chapter 1.7. Translation and adjacent concepts». *A History of Modern Translation Knowledge*, editado por Gambier, Yves; D'hulst, Lieven. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 75-83.
- Marin-Lacarta, Maialen (2017). «Indirectness in literary translation: Methodological possibilities». *Translation Studies*, 10:2, 133-149, DOI: 10.1080/14781700.2017.1286255
- Martinho, Fernando J.B. (2004). *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões.
- Merkle, Denise (2018). «History of reception: censorship ». *A History of Modern Translation Knowledge*, Lieven D'hulst & Yves Gambier (eds). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 225-230.
- Pavis, Patrice (1990). «Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945». *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 51-64.
- Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Rebello, Luiz Francisco (1972). *A Mãe de Stanislas Witkiewicz e o Processo do espetáculo anulado*. Lisboa: Prelo Editora.
- Rebello, Luiz Francisco (1984). *100 anos de teatro português*. Porto: Brasília Editora.
- Rebello, Luiz Francisco (1988) *História do*

- Teatro Português*. 4.^a edição revista e ampliada. Lisboa: Publicações Europa América.
- Rebello, Luiz Francisco (2003). *O palco virtual*. Lisboa: Edições ASA.
- Regattin, Fabio (2004). «Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique». *L'Annuaire théâtral*, 36, 156-171.
- Rizzi, Andrea, et al. (2019). *What is Translation History? A Trust-Based Approach*. Melbourne: Palgrave MacMillan.
- Robilliard, Marie-Amélie (2012). «Pequenos burgueses, de Gorki no repertório do Teatro da Cornucópia (1973-1979): uma exceção representativa de uma época.» *Tradução, Dramaturgia, Encenação (II)*, Christine Zurbach e José Alberto Ferreira (org). Évora: Editora Licorne, 131-142.
- Rodrigues, Graça Almeida (1980). *Breve história da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: ICLP (Biblioteca Breve).
- Rodrigues, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sittau Monteiro* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p. ISBN 978-85-7983-114-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- Rosa, Alexandra Assis, Hanna Pietta e Rita Bueno Maia (2017). «Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview», *Translation Studies*, 10:2, 113-132. DOI: 10.1080/14781700.2017.1285247
- Santos, Graça dos (2004). *O Espetáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho.
- Seródio, Maria Helena (2001). *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Cotovia.
- Seródio, Maria Helena (2004). «Dramaturgia». *Literatura Portuguesa do Século XX*, Fernando J.B. Martinho (coord.). Lisboa: Instituto Camões, 95-141.
- Seruya, Teresa (2018). «Bertolt Brecht e a Censura do Estado Novo». *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 269-279.
- Seruya, Teresa and Maria Lin Moniz (eds.) (2008). *Translation and Censorship in different times and Landscapes*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Seruya, Teresa, Maria Lin Moniz e Alexandra Assis Rosa (2009). *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Silva Melo, Jorge (ed.) (2021). «Beckett representado em Portugal». *Samuel Beckett. Teatro completo*. Lisboa: Edições 70, 469-475.
- Turner, Cathy & Synne K. Behrndt (2007). *Dramaturgy and Performance*. Melbourne: Palgrave Macmillan.
- Van Poucke, Piet (2017). «Aging as a motive for literary retranslation. A survey of case studies on retranslation». *Translation and Interpreting Studies* 12:1. Amsterdam: John Benjamins, 91-115.
- Varela, Luís (org.) (2005). *Tchékhov em cena*.

- Évora: Casa do Sul Edição & Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
- Vasques, Eugénia (1998). *9 Considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*. Lisboa: Ministério da Cultura, IPAE.
- Vasques, Eugénia (1999). «O teatro português e o 25 de Abril: uma história por contar». *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5. Lisboa: Instituto Camões, 113-125.
- Vasques, Eugénia (2018). «Teatro». *Dicionário de História de Portugal. O 25 de Abril*, vol. 8, António Reis, Maria Inácia Rezola e Paula Borges Santos (coord.). Porto: Livraria Figueirinhas, 97-110.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York: Routledge.
- Zurbach, Christine (2002). *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Colibri.
- Zurbach, Christine (2007). *A Tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópico.
- Zurbach, Christine (2008a). «Censorship(s) and Contradictions: the "Draw" (1971/72) of Witkiewicz's *Play The Mother*». *Translation and Censorship in different times and Landscapes*, Teresa Seruya and Maria Lin Moniz (eds.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 74-83.
- Zurbach, Christine (2008b). «The theatre translator as a cultural agent». *Cultural Agents and Translation*, John Milton & Paul Bandia (eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 280-299.
- Zurbach, Christine (2020). «A tradução de teatro (também) é literária». *Era uma vez a tradução...! Once upon a time there was translation...*, Maria Lin Moniz, Isabel Capelo Gil & Alexandra Lopes (org./eds.). Lisboa: Universidade Católica Editora, 84-93.
- Zurbach, Christine (2022). «Os Clássicos, a tradução e a Revolução no teatro em Portugal». *Mudam-se os tempos, mudam-se as traduções? Reflexões sobre os vínculos entre (r)evolução e tradução*, Alexandra Lopes e Maria Lin Moniz (coord.). Lisboa: Universidade Católica Editora, 212-228.
- Zurbach, Christine e José Alberto Ferreira (org.) (2012). *Tradução, Dramaturgia, Encenação (II)*. Évora: Editora Licorne.