# As variantes de tradução na construção do arquivo no teatro

**Christine Zurbach**

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.24

*Christine Zurbach* orcid.org/0000-0002-3577-6082

# Resumé

MOTS-CLÉS
répertoire
traduction
variantes
normes
instabilité textuelle

## Les variantes de traduction dans l'élaboration de l'archive au théâtre

Cette proposition vise la présentation d'une étude de cas à partir de documents produits pendant la phase des travaux de préparation de spectacles élaborés à partir d'oeuvres de litteratures étrangères traduites qui intègrent l'archive du répertoire mis en scène et interprété par la compagnie du Centro Cultural de Évora / Cendrev dans les années 1970/80.

Ces textes sont classés comme des *variantes de tradução* et reflètent les normes de traduction suivies dans le contexte de production et réception du répertoire de textes dramatiques programmés pour les spectacles dans la période culturelle des changements survenus dans les années post-1974 et d'instabilité de la vie théâtrale.

Rarement disponibles dans les archives de l'institution, mais accessibles dans des archives personnelles, ce sont des textes produits dans le cadre des phases successives du travail artistique réalisé, allant de la lecture en groupe par le collectif des créateurs en vue de la fixation du texte par le *travail à la table* jusqu'à la première du spectacle, et d'éventuelles corrections ajoutées après cette dernière phase du travail. L'étude repose sur un *corpus* classique et contemporain.

*Christine Zurbach*

Confrontado com a multiplicidade e a variedade dos fenómenos associados ao processo da tradução, o campo de investigação dos Estudos de Tradução alargou as suas áreas de trabalho, considerando nomeadamente o interesse do estudo das variantes traducionais cuja frequência alertou investigadores como G. Toury[1] e Lieven d'Hulst[2]. Assim o confirma o dossiê de uma investigação realizada nos anos 1990 sobre o corpus de textos dramáticos traduzidos para o repertório da companhia de teatro do Centro Cultural de Évora (CCE) entre 1975 e 1988 (Zurbach, 2003)[3] que permitiu identificar um número elevado de ocorrências de *variantes de tradução* que constituem uma componente do seu arquivo (Zurbach, 2003:259-307).

## Um arquivo de textos traduzidos e suas variantes

Entende-se por *variante de tradução* qualquer texto ou componente de um texto que resulta de alterações sobre uma tradução preexistente. Nesse sentido pode ser entendida como mais um exemplo da instabilidade e da variabilidade potencial da tradução, historicamente verificável no confronto entre traduções do mesmo texto em datas diferentes, abarcando assim os textos denominados *novas* traduções ou, ainda, *retraduções*. Por outro lado, no caso do texto teatral, admitindo que a produção do sentido não se limita apenas ao texto verbal, mas integra o conjunto dos sinais verbais e não-verbais próprios do espectáculo no qual o texto intervém, a *variante* permite sinalizar escolhas do tradutor com incidência nas opções do encenador, no jogo do actor e na sua relação com o espaço cénico, com os objectos em cena ou outras componentes da encenação, e não apenas na componente linguística, na expressão verbal ou falada.

Normalmente descurada até ao presente ou até ignorada, provavelmente em virtude duma opinião assente que considera a *variante* como um fenómeno textual secundário nos estudos literários, pode-se dizer que se trata duma questão ainda relativamente nova para a crítica. No entanto, nos trabalhos sobre tradução, o seu estudo representa uma via de acesso privilegiada para descrever e explicar as estratégias adoptadas pelos tradutores, nomeadamente nos procedimentos subjacentes à sua

1 Gideon Toury, em Holmes (1978: 83–100).
2 d'Hulst (1981: 133–41).
3 Por ter participado no estudo referido aqui, convém ter em consideração que a escolha do objecto deste novo estudo, que privilegia as *variantes* da tradução, significa a minha intenção renovada - subjectiva e valorizante - de lhe dar um lugar na história literária e teatral portuguesa.

prática, de que os textos traduzidos são o resultado. Investigações realizadas a propósito das questões suscitadas em volta da tradução de Shakespeare, confirmam-no: "[...] manuscript versions and successive editions allow the researcher to spot textual variants, which are often traces of the special concerns, hesitations and decisions of the translators during their work"[4]. Apesar de não se tratar aqui de manuscritos no sentido estrito, nem de edições sucessivas de textos, podemos considerar que existe uma situação análoga no caso das obras dramáticas traduzidas do repertório do CCE.

O *corpus* de textos referidos *supra* é a componente vital de um projecto teatral inovador no panorama da história teatral portuguesa. Iniciado alguns meses após o fim do regime salazarista, esse projecto visava implementar um programa de descentralização teatral para o público, existente ou potencial, situado em zonas fora da capital. Em ruptura com o teatro convencionalmente dirigido a um público elitista e burguês, inspirava-se no modelo francês designado como "teatro popular" que, após o fim da II Guerra mundial, com artistas como Jean Vilar, promoveu um teatro que oferecia ao grande público o repertório universal dos autores de teatro, clássicos e contemporâneos. Simultaneamente os criadores do CCE recorriam a uma estética nova, alicerçada na prática e na teoria brechtianas. No mesmo sentido, a vida teatral que se desenvolveu a partir da Revolução de 1974, amplamente aberta à inovação, usou a tradução de textos até então proibidos, censurados, ou alterados por opções textuais conservadoras, como um factor de mudança cultural e um meio de intervenção artístico-ideológica na sociedade. Não surpreende, portanto, a singularidade de um programa de acção pensado por uma instituição teatral no qual, ao lado dos dramaturgos portugueses do cânone, predominavam textos de autores de línguas estrangeiras, traduzidos para serem recebidos por um público até então afastado das salas de teatro.

Decorrendo da metodologia de trabalho do CCE, que promovia a participação conjunta de todos os intervenientes na preparação de um espectáculo, este repertório apresenta um número elevado de textos de que a versão escrita inicial é modificada uma ou várias vezes antes de chegar à versão cénica finalmente fixada na representação, no palco, na sua forma oral. Quase todos os exemplares policopiados, depois de terem sido distribuídos aos actores para os ensaios, trazem as marcas dessa actividade de selecção secundária do processo de tradução, dando conta dos estados sucessivos do texto traduzido. As modificações do texto são materializadas por palavras riscadas à mão no texto, pela introdução de substituições, acrescentos ou supressões,

4 Delabastita e d'Hulst (1993: 9–24).

sem dar lugar necessariamente a uma segunda dactilografia do produto final, de tal modo que, apesar de rejeitada, a variante anterior persiste por vezes, ficando visível por debaixo da nova redacção, aproximando-se de um palimpsesto.

Enquanto termo de análise literária, o conceito de *variante* é utilizado aqui para designar um elemento que se diferencia e "isole à l'intérieur du texte, comme une *unité sémiotique*"[5]. Quer se a encare como uma correcção a partir do original ou de uma mudança mais profunda operada pelo tradutor, quer se a estude como um processo ou como seu resultado, a *variante* interessa sobretudo o investigador na sua função textual, nas suas relações com o conjunto da sua envolvente contextual e nos seus laços com outros fenómenos textuais, como por exemplo a existência de relações entre as *variantes* de uma obra isolada com as de um grupo de outras obras, o que é de resto um aspecto inerente ao *corpus* de tipo antológico aqui referido. No caso do repertório do CCE, que se apresenta pelo seu carácter programático como uma estrutura codificada ou normativa, própria duma série ou duma colecção de textos, a abordagem da *variante* não se pode limitar à obra isolada ou à norma que teria sido adoptada por um único tradutor, mas tem de ser posta em relação com a série das outras obras do corpus.

Nos exemplos que se seguem, as variantes do texto traduzido podem ser – se bem que o sejam raramente – correcções feitas com recurso ao original ou modificações da versão anterior ao nível gramatical ou de coerência textual, etc. Também podem corresponder, como no caso deste repertório teatral, a mudanças textuais mais importantes uma vez que a versão é inserida num novo conjunto textual, coerente e estruturado em função de princípios dramatúrgicos ou cénicos que orientam as normas traducionais.

Antes de passar à sua descrição, convém justificar as escolhas dos exemplos de *variantes* apresentados. Esta selecção poderia eventualmente contribuir para uma análise dos critérios para o estabelecimento de uma tipologia das *variantes* na tradução de teatro (a partir destas amostras). Assim, pode-se constatar facilmente, através dum simples olhar sobre os textos enquanto imagens, que as variantes traducionais do repertório do CCE têm uma importância quantitativa desigual e variável. Certas traduções correspondem a um trabalho de transformação textual progressiva que é sinal de um grande dinamismo da tradução na sua relação com o texto de partida, ao passo que outras revelam, pelo contrário, uma fixação quase definitiva, desde o início dos ensaios de leitura à mesa ou de palco, de escolhas que não serão mais postas em questão. Os critérios que definem estes comportamentos distintos ou opostos em

5 d'Hulst (1981: 135).

relação aos textos traduzidos situam-se ao nível da posição no sistema literário dos próprios textos enquanto originais que têm um estatuto mais ou menos reconhecido como modelos consagrados, e ao nível da função que asseguram enquanto traduções. Verifica-se, por exemplo, que a obra do repertório clássico canonizado como a comédia do século XVII e XVIII, tende, em tradução, para uma estabilidade relativamente maior do que as formas mais experimentais da escrita teatral contemporânea.

Um exemplo de texto do repertório do CCE em que as *variantes* são muito numerosas é a tradução da peça *Dissident, il va sans dire* (1976) do dramaturgo francês Michel Vinaver (1927-2022). Esta peça faz parte do grupo dos textos de autores contemporâneos cuja selecção e inclusão no repertório representam um factor de inovação no projecto do CCE. No entanto, constata-se que o tradutor modifica o texto da tradução inicial, não tanto em referência ao original, mas em resposta à recepção crítica da primeira versão por parte dos actores. Este processo aumenta a complexidade da análise porque existe uma multiplicação do número de "tradutores" envolvidos na negociação de uma restruturação do texto inicial, a qual envolve claramente escolhas individuais determinadas pela representação do texto, pelo jogo dos actores e pela sua própria sensibilidade.

Se a importância da *variante* tem alguma relação com o modo de produção e de encenação adoptado, assente numa maior responsabilidade do actor no espectáculo, ela está também estreitamente ligada com a recepção do espectáculo pelo destinatário, mais directamente implicado na temática do texto, como o demonstram as escolhas de linguagem seleccionadas, geralmente situadas no nível do uso corrente da língua.

Uma questão levantada com frequência pelos actores consiste no tratamento da oralidade de uma tradução destinada, na forma do diálogo, a ser enunciada em palco pelos actores nos papéis que desempenham. Nas sessões de leituras preparatórias com a equipa de criação, a fixação do texto pode ser, por essa razão, fonte de uma multiplicidade de *variantes* motivadas pela procura da assim chamada "naturalidade" nas réplicas. Algumas *variantes* do *corpus* estudado e referido *supra* revelam que por vezes os encenadores ainda propõem alterações do texto na fase dos ensaios, depois de verificar que este não se adequa à encenação. Também é na análise das *variantes* propostas no trabalho colectivo, realizado à mesa ou nos ensaios no palco, na construção do jogo, que é possível verificar que, além do actor e do encenador, o espectador (virtual nessa fase) também é uma presença tida em conta, ou "prevista" pelo texto, que o deve interpelar eficazmente a partir do palco.

Nesse sentido, as *variantes* concretizadas no texto podem também constituir fontes pertinentes para a investigação da prática teatral. Registadas no quadro das leituras

à mesa ou nos ensaios de acordo com as opções tomadas no momento da oralização do texto, transgridem ou extravasam uma definição da tradução como objecto de natureza exclusivamente linguística ou literária. São indícios do carácter pragmático das réplicas enunciadas em cena, como no exemplo de uma variante proposta no campo da interpretação cénica pelo jogo e reflectidas no texto da actriz, a qual fez propostas tendencialmente mais próximas de um nível literário na linguagem adoptada, mais estereotipada, que modificaram a variante previamente adoptada.[6]

Antes de prosseguir, convém apresentar algumas particularidades das *variantes de tradução* no caso de estudo composto pelo arquivo do repertório do CCE que poderiam ser generalizadas a todo o arquivo do teatro vivo.

Em primeiro lugar, são elementos de presença aleatória nos arquivos, institucionais e/ou particulares que, não beneficiando do estatuto de documento de arquivo reconhecido como tal, podem surgir na memória física do trabalho realizado entre outros documentos, mas raramente ou nunca de forma sistemática. De facto, no suporte em papel as variantes são registadas em anotações manuscritas, de condição frágil, como resultado de debates por vezes acesos, susceptíveis de serem apagadas ou alteradas novamente, contrariamente ao texto dactilografado de partida, predestinado a tornar-se definitivo com uma legitimidade incontestável. A *variante* dá conta, pelo contrário, da dificuldade do trabalho do tradutor, do peso da inevitável subjectividade nas suas opções, e questiona a sua autoridade pelo seu carácter tendencialmente correctivo.

Em segundo lugar, como os textos que incluem *variantes de tradução* levantam problemas de acessibilidade por não serem sempre conservados no arquivo final da obra encenada à guarda da companhia, juntamente com outros materiais "nobres" como o programa, fotografias, desenhos do guarda-roupa e do cenário, obrigam o investigador a recorrer a um outro tipo de arquivo e a ampliar o quadro de trabalho. Com efeito, muitas vezes encontram-se apenas em documentos pessoais com um estatuto semelhante ao do caderno do encenador, por exemplo, que pode apresentar dados de carácter privado, reflexões pessoais ou marcas de reacções subjectivas, etc., conservados em arquivos nem sempre abertos. Geralmente são textos que não são publicados, nem divulgados, e apenas surgirão no texto impresso final. Invisíveis enquanto *variantes* do texto, ficam diluídos no formato da opção definitiva em caso de edição e publicação da obra. Mas para o investigador podem ser uma fonte preciosa sobre o processo de elaboração da dramaturgia de um espectáculo.

6 Cf. Zurbach (2003: 198).

Em termos materiais, o *corpus* de *variantes* consta nos textos impressos em folhas A4 policopiadas, distribuídas na primeira sessão de leitura com a equipa de criação e de produção. Nessas mesmas folhas, será possível identificar as marcas do trabalho realizado nas sessões de leitura ou até nos primeiros ensaios sobre o texto, num *work in progress*, que se estende da rasura até ao registo manuscrito. São alterações de tipologia diversa, que incluem a correcção de gralhas ou erros, a substituição de palavras ou partes de frases, o melhoramento da estrutura gramatical da frase, ou ainda modificações com maior incidência no sentido do enunciado, que modificam o texto após a fixação da primeira fase de elaboração da tradução. Na companhia do CCE a produção de *variantes* configura uma prática corrente de leitura partilhada entre os intervenientes no projecto de espectáculo, que envolve toda a equipa artística e visa a obtenção da versão dramatúrgica do texto considerada como adequada para a cena. Frequentemente os tradutores são membros da equipa de criação, encenadores ou dramaturgistas e, raramente ou nunca, tradutores profissionais. De facto, se forem analisadas, não apenas no âmbito literário, mas no campo específico da tradução de teatro, essas *variantes* sinalizam as opções de dramaturgia do espectáculo ou seja, da interpretação dada ao texto quando é interpretado em cena, pela voz e pelo corpo do actor, no âmbito de um projecto de encenação e de espectáculo. Hoje existe, aliás, um largo consenso entre os investigadores acerca da especificidade da escrita e da tradução de teatro, com diversos argumentos, nomeadamente a importância do carácter performativo dos textos, destinados a serem ditos em cena.

## Estudos de caso: visitar o laboratório do tradutor

Os pressupostos para a condução da análise do dossiê das *variantes* de textos de teatro no caso particular do arquivo do CCE são: o conhecimento dos critérios principais seguidos para a selecção do repertório (Zurbach, 1995), ou seja, de uma política de repertório explícita que determina a escolha dos autores, temas ou épocas; a definição de uma estratégia para a tradução das obras de língua estrangeira e suas normas, nem sempre explícitas. Sabemos que o *corpus* é de natureza programática e não de escolha aleatória ou ocasional, o que significa que as traduções são realizadas no quadro da produção da obra programada, de modo a cumprir os objectivos da entidade responsável. São condições prévias que explicam que a escolha dos tradutores seja feita frequentemente entre os membros da equipa, com competências na área da língua e da escrita das obras, garantindo assim um entendimento entre os intervenientes sobre a dramaturgia do texto e do espectáculo.

Os critérios de selecção para a programação das peças são coerentes com a estratégia sociocultural do projecto do CCE enunciado *supra*, mas dependem igualmente das condições materiais de realização do espectáculo, com incidência no número de personagens, na extensão do texto e nas dificuldades inerentes à cenografia, entre outros, que podem levar os encenadores a preferir peças breves como a farsa, para uma produção de teatro de estrado, ao ar livre, ou pelo contrário, a optar por obras com maior dimensão textual ou cenográfica, que levam a um aproveitamento de um espaço nobre, o do teatro à italiana de Évora, e uma dramaturgia adequada ao estatuto das obras, dos seus autores e dos estilos epocais envolvidos, com destaque para os clássicos como Shakespeare, Molière e Gil Vicente. Neste conjunto, as obras traduzidas seguem normas que garantem a proximidade com o natural da enunciação na língua de chegada de acordo com as características estilísticas de um género, que pode levar a escolher a prosa para traduzir o verso; ou a busca de um estilo apropriado para determinada opção de jogo cénico, nomeadamente na introdução do estilo épico para uma dramaturgia inovadora, distanciada do jogo dramático tradicionalmente usado nos palcos convencionais. São opções que visam concretizar a produção de propostas inovadoras, para um teatro "popular" (no sentido da designação por Jean Vilar), ou seja, acessível a um público alargado, não elitário.

Vejamos agora alguns aspectos relevantes retirados de casos de estudo no *corpus* anunciado *supra*. São selecionados no arquivo do repertório de peças postas em cena pela companhia do Centro Cultural de Évora no período entre 1975 e 1988[7], com as respectivas *variantes* registadas manualmente nas cópias do texto submetido ao escrutínio da equipa de criação no quadro da leitura à mesa. São as seguintes: a comédia *A Estalajadeira* do italiano Carlo Goldoni (1707-1793) e a comédia *A Bilha quebrada* do alemão Heinrich von Kleist (1777-1811). As duas obras correspondem na sua versão original ao padrão genérico da comédia clássica, revisitada em moldes críticos no quadro da reforma setecentista do género cómico que teve lugar em vários países europeus, em contacto com o Movimento das Luzes. Com Goldoni, trata-se da comédia "reformada", concebida a partir de Molière, e da busca do "natural" ou, em outros termos, da adequação da linguagem das personagens às suas "condições" como o entendia Diderot. Com Kleist, o CCE propõe um exemplo da comédia-tipo do realismo burguês, lido à lupa crítica da dramaturgia brechtiana à semelhança do trabalho crítico feito por Brecht ao reescrever os clássicos da dramaturgia alemã.

No primeiro caso, o de *A Estalajadeira* (1751), o autor das *variantes* foi o encenador Mário Barradas que recorreu à tradução portuguesa realizada pelo actor e encenador

7 Trata-se do período de implantação do projecto em Évora na sua fase inicial num contexto político-cultural instável.

Jorge Silva Melo, publicada em 1973, com um prefácio e notas pela Editorial Estampa-Seara Nova [8].

No segundo caso, o da peça *A Bilha quebrada* (1808) cuja versão em língua portuguesa integrou a temporada de 1980, o encenador Luís Varela recorreu ao texto-fonte em língua alemã, e a um texto intermédio, uma tradução francesa publicada numa editora universitária e acompanhada de um aparelho crítico importante.

## Traduzir Carlo Goldoni, *A Estalajadeira*: um texto e as suas variantes

O texto original da comédia italiana intitulada *La Locandiera,* é um exemplo da reforma do teatro cómico italiano empreendida pelo dramaturgo Goldoni perante o desgaste da commedia dell'arte. A primeira tradução portuguesa, com data de 1765 foi conservada até hoje e serviu de ponto de partida para a nova tradução de Jorge Silva Melo que se refere ao texto-fonte nesses termos: "A presente tradução baseia-se num folheto de cordel datado de 1765" (*ibid.*: 26). O propósito do trabalho do tradutor Jorge Silva Melo sobre o texto incidiu na busca de uma língua no texto de chegada que fosse capaz de se aproximar das intenções do autor italiano, recorrendo para isso à língua portuguesa do século XVIII e, no seu entender, à "sua riqueza teatral (perante) a necessidade que julgamos premente de encontrar uma vitalidade cénica na língua que foi a do nosso teatro"[9]. A popularidade do autor italiano interessou os editores-livreiros da literatura portuguesa de cordel, cujo catálogo incluía traduções bem-sucedidas no teatro da época, como foi o caso desta obra apresentada nestes termos: "Comedia nova / intitulada/A/Locandiera, /ornada segundo o gosto / dos Comicos Theatros Portugueses. / A qual se representou / Com grande aceitação no Theatro da Rua dos Condes (...) (*ibid.*: 27)." Trata-se de uma tradução "ornada segundo o gosto [português]", ou seja que visava a aproximação do texto à cultura de chegada, afastando-se do original com o qual Goldoni procurava romper com os artifícios e as codificações da comédia de máscaras. Para essa nova tradução, Silva Melo tem o objectivo oposto: "Sobre a tradução original, o nosso trabalho foi o de restituição do texto ao texto de Goldoni, de supressão das inovações e das *variantes*, de substituição das soluções que nos pareceram incorrectas e de simplificação de to-

8 A tradução da obra de Goldoni em português por Maria Fernanda Cidrais, incluída no catálogo da Livraria Civilização-Editora, em 1964, não foi utilizada.
9 Melo (1973: 26).

das as partes que já nos parecem impossíveis nos palcos de hoje" (id.:26). Nesse sentido, o recurso por Jorge Silva Melo à tradução setecentista, mas com as alterações enunciadas *supra*, está na origem de um primeiro grupo de *variantes* que resultou na publicação de 1973.

Em 1979, a obra será de novo objecto de um trabalho de actualização pelo autor da versão para o CCE, o encenador do espectáculo Mário Barradas, com a produção de *variantes* que visavam devolver à comédia de Goldoni o "natural" do texto original. No texto-fonte, na língua italiana, as marcas do "natural" são dadas, nomeadamente, pelo recurso à vivacidade do ritmo das conversas, sem intenção literária, à semelhança do estilo realista do novo género, o do romance burguês, e pelo uso por Goldoni da linguagem dialectal para fins realistas, um meio dramatúrgico essencial na defesa da credibilidade dos seus personagens, deixando de ser uma mera convenção tipológica dos personagens de condição servil como na comédia clássica.

O texto produzido pelo Cendrev sobre a tradução de 1973 resulta de uma reescrita pontual do texto, como o mostram as *variantes* registadas à mão e lápis no texto impresso e publicado. Em termos dramatúrgicos, o tradutor Silva Melo preserva as conotações preciosas ou elegantes dos dois nobres, pretendentes de Mirandolina, sem dinheiro, mas que não deixam de preservar a imagem possível do seu estatuto pela sua linguagem. A escolha de Mário Barradas leva mais longe o ridículo da personagem. Como é perceptível nas *variantes*, recorre a uma linguagem actual, banal ou mesmo vulgar e brutal, com lugares-comuns, como nas falas seguintes que revelam e acentuam a misoginia e o ponto de vista reaccionário do Marquês e do Conde sobre as mulheres (cena III):

V1: MARQUÊS

Gastai à tripa forra! Mirandolina nunca de vós fará caso.

V2: Gastai à tripa forra! Mirandolina não vos ama.

CONDE

V1: Com todas as vossas grandes nobrezas, julgais vós ser estimado por ela? O ponto consiste em ter dinheiro!

V2: E com toda a vossa grande nobreza, julgais que vos ama, a vós? O que elas querem é dinheiro!

# Heinrich von Kleist, *A Bilha quebrada*

A obra foi escolhida para ser traduzida e encenada em 1980, a partir da leitura da edição bilingue em francês/alemão publicada em 1961 pela editora Aubier com o título *La Cruche cassée /Der zerbrochene Krug*, e da tradução portuguesa *A Bilha quebrada*. Inédita, foi conservada nos arquivos da companhia do Teatro Experimental do Porto, e tem assinatura de Berta Silva a quem foi encomendada pela companhia em 1957.

A escolha da comédia de Kleist inscreve-se na linha do trabalho desenvolvido em torno da comédia burguesa, que já tinha sido objecto de uma leitura crítica de inspiração brechtiana. A interpretação do texto pelo encenador do CCE segue os comentários que foram sugeridos a Brecht pela versão representada no Berliner Ensemble em 1953 por Teresa Giehse[10] que, no papel de Marthe Rull, descreve a célebre bilha quebrada, baseando-se num tratamento realista da linguagem da personagem e no jogo suscitado pela versatilidade do verso na poética de Kleist, posto ao serviço da acção e do sentido. A versão portuguesa de 1980 apoia-se igualmente na informação erudita reunida pelo tradutor francês Roger Ayrault[11] esclarecendo que Kleist teria retomado a forma clássica da comédia para *A Bilha quebrada*, enriquecida com elementos do drama burguês, nomeadamente as marcas de emoção e de patético no tom do século XVIII. A escolha pelo autor de uma linguagem simples, que o tradutor francês remete para as convenções da comédia camponesa [12], é aliada aqui a um jogo de influências temáticas e intertextuais, indo de Sófocles a Shakespeare e Molière.

A versão do CCE recorre à prosa e, a fim de destacar as singularidades de cada classe social na peça, a escolhas lexicais conotadas com a tipologia das personagens cujos nomes são traduzidos ou adaptados.

Uma alteração com maior peso na *variante*, que visa sublinhar a intenção dramatúrgica que consiste na desmontagem da tradição do final feliz próprio da comédia, passa por uma alteração da fala do pai do jovem Ruprecht, que dá conta da severidade do juiz e dos limites do perdão do tribunal quando o crime é de ofensa à autoridade:

> Guy. - C'est aussi ce que je dis. Embrassez-vous, remettez-vous d'accord, aimez-vous et, si vous le voulez, ce sera la noce à la Pentecôte.

10 Wekwerth (1973: 91-98).
11 Kleist(1961).
12 Kleist (1961: 21).

> Veit. - Também acho. Beijem-se. Reconciliem-se e amem-se. E, se quiserem, o casamento será no Pentecostes, **depois de o Ruprecht sair da prisão.**"

A tradução, pela alteração do texto-fonte com uma *variante* acrescentada, sublinha e torna explícito o sistema de valores do pensamento setecentista que regula o exercício da justiça e do poder. A ofensa é perdoada, mas tal decisão não pode contradizer a sentença do tribunal, sob pena de fragilizar o respeito e a aplicação da Lei que entra assim em conflito com os sentimentos.

Um outro exemplo revela o mesmo tipo de opções. A fala final da Senhora Brígida é uma alusão ao mistério da cabeleira do juiz Adão descoberta no jardim de Marta Rull:

> FRAU BRIGITTE. - Den einz'gen Skrupel nur, ihr ⸢würd'gen Hernn,⸣
>
> Macht, dünkt mich, dieser feierliche Schmuck!
>
> DAME BRIGITTE. - Le seul scrupule que nous avons encore, messieurs, vient semble-t-il, de cette parure solennelle.
>
> BRÍGIDA - O único problema que ainda temos vem, parece-me, deste adorno solene.

A tradução pelo CCE usa uma formulação que modifica, simplificando-a, a linguagem particularmente rebuscada da personagem perante o juiz, visível na construção da frase e a escolha de um vocabulário enfático, substituída pela formulação pragmática que refere a cabeleira como um "problema a resolver", recordando os presentes que o julgamento em torno do caso da bilha quebrada não terminou:

Meus senhores, parece-me que ainda há um problema a resolver.

# Para concluir: qual o lugar das variantes no arquivo de teatro?

A inclusão do estudo das *variantes* na investigação do repertório do CCE pode aparecer como desnecessária na medida em que, como vimos, não permitiria uma investigação sólida, dado a condição incerta dos materiais em que podem surgir. Proponho ler dentro dessa relativa escassez e fragilidade um indício do processo de enraizamento, em curso, do trabalho realizado pelo CCE numa dramaturgia inovadora, inspirada dum modelo brechtiano, constitutiva do tipo de intervenção sociocultural almejada pelos responsáveis do projecto. O envolvimento da equipa artística no trabalho à mesa, incluindo o encenador – por vezes como tradutor – constitui um momento de finalização e de fixação do texto que antecede a fase do trabalho cénico, no qual a dramaturgia é transportada para todas as componentes do espectáculo. Os dados mais marcantes das opções da dramaturgia adoptada na escolha do repertório em análise e na versão cénica dos textos são a apresentação ao espectador de temas prementes no contexto de mudança da sociedade pós-revolucionária dos anos 1980: a comédia, surge sustentada pela crítica social, pelas classes sociais submetidas a mudanças profundas, com uma nobreza arruinada perante uma burguesia em ascensão; pelos debates filosóficos e morais da época das Luzes, em que a Lei nas mãos de magistrados corruptos é posta em causa.

Como ficou exposto, no contexto destes exemplos retirados de uma investigação dramatúrgica sobre um arquivo textual composto de obras traduzidas para teatro, produzido num período temporal favorável à mudança como é o caso aqui, o conjunto das *variantes* do *corpus* podem ser merecedoras de uma atenção legítima, nomeadamente enquanto sinal da vitalidade de projectos teatrais em construção, da sua metodologia de trabalho partilhado para a elaboração do sentido e a interpretação do texto. Por outro lado, vimos que traduzir uma obra consagrada da dramaturgia clássica num momento de mudanças - política, nomeadamente -, pode requerer alterações significativas na tradução disponível, herdada do passado ou até de um tempo presente próximo, como nos dois estudos de caso, apresentados aqui. O ponto comum entre as obras descritas *supra*, além de pertencerem à dramaturgia setecentista, ao período das Luzes e dos questionamentos sociais e políticos que caracterizaram as obras dessa época, é a sua capacidade de dialogar com a nossa época. Nesse sentido, podemos considerar as *variantes*, na sua função dramatúrgica, como elementos intrinsecamente ligados à recepção das obras traduzidas, e por consequência ao projecto teatral do CCE, justificando-se assim a sua inclusão no *corpus* mais vasto das obras e das suas *variantes* como o propõe Lieven d'Hulst.•

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

**Goldoni, Carlo**. 1973. *A Estalajadeira*, tradução de Jorge Silva Melo (Lisboa: Editorial Estampa e Seara Nova).

**Kleist, Heinrich von**. 1961. *La Cruche cassée (Der Zerbrochene Krug)*, traduction et préface de Roger Ayrault (Paris: Aubier-Montaigne).

**Kleist, Heinrich von**. s.d. *A Bilha Quebrada,* tradução de Berta Silva (documento dactilografado, inédito, Teatro Experimental do Porto, encenado em 1958).

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

**D'Hulst, Lieven**. 1981. 'Les variantes textuelles des traductions littéraires', in *Poetics Today*, 2, n.º 4.

**Delabastita, Dirk, Lieven d'Hulst**. 1993 [1978]. 'Introduction', in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age* (Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company), pp. 9–24.

**Melo, Jorge Silva**. 1973. 'Prefácio', in *A Estalajadeira*, Carlo Goldoni (Lisboa: Editorial Estampa e Seara Nova), p. 26.

**Toury, Gideon, in Holmes et al.**, op. cit., 1978, pp. 83-100.

**Wekwerth, Manfred**. 1973. '*Der zerbrochene Krug*. Zur Neueinstudierung', in *Arbeit mit Brecht* (Berlim: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft), pp. 91–98.

**Zurbach, Christine.** 2002. *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Lisboa: Edições Colibri e Centro de História da Arte e Investigação Teatral).

**Zurbach, Christine**. 1995. 'Sobre repertórios', *Adágio*, 15-16: 46–51