

**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**II CURSO DE MESTRADO EM LITERATURAS E POÉTICAS COMPARADAS**

**DISSERTAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO**

**ORIENTAÇÃO: Prof. Doutora CHRISTINE ZURBACH**

**AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DO TEATRO DE HEINER MÜLLER**

**Razões de uma marginalidade dramática**

**ANTÓNIO HENRIQUE CONDE**

**Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri**

**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**II CURSO DE MESTRADO EM LITERATURAS E POÉTICAS COMPARADAS**

**DISSERTAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO**

**ORIENTAÇÃO: Prof. Doutora CHRISTINE ZURBACH**

**AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DO TEATRO DE HEINER MÜLLER**

**Razões de uma marginalidade dramática**

**ANTÓNIO HENRIQUE CONDE**



149396

**Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri**

11  
19  
19

Estudo descritivo de tradução em torno da importação textual e cénica da dramaturgia de Heiner Müller em Portugal, a dissertação procura estabelecer formas de articulação entre normas e procedimentos de tradução, verificáveis no plano microtextual, e as envolvências sistémicas, de ordem histórica e sócio-cultural, num momento de vitalização da actividade teatral depois do corte histórico de 1974.

Partindo da singularidade da dramaturgia de Müller e da marginalidade relativa da sua recepção em Portugal, a dissertação explora as instâncias de literariedade e de concretização cénica das reterritorializações realizadas desde os anos oitenta do século XX. Com base nos dados provenientes da contrastação das seis peças editadas com os respectivos textos-fonte, procura-se identificar características translatórias e verificar em que grau elas podem ter servido de influxo às mutações literário-dramáticas portuguesas, decorrentes desses anos de refundação teatral, nomeadamente as que são sugeridas pelo ciclo de escrita dramática autóctone, a partir do início da década de noventa.

Translation descriptive study on the texts and scenic imports of Heiner Müller's theatre in Portugal, the essay tries to establish means to articulate translation norms and procedures, verifiable at micro-textual level, and the systematic environment, the social, cultural and historical features of a period of vitalization in the theatre activity after the historical cut of 1974.

Starting with the originality of Müller's drama and the relative marginal status of his reception in Portugal, the essay explores the concrete literary and scenic levels of the transfers made from the beginning of the 1980s on. Based on the data got from the contrast work of six published and their source texts, the work tries to identify the translation features and verify to what extent they can have served as influx to the Portuguese literary and drama changes, due to those years of theatre refoundation, mainly the ones that are suggested by the native cycle of drama writing, from the beginning of the 1990s on.

# **The Portuguese translations of Heiner Müller's theatre**

## **Reasons for a dramatic marginal status**

Translation descriptive study on the texts and scenic imports of Heiner Müller's theatre in Portugal, the essay tries to establish means to articulate translation norms and procedures, verifiable at micro-textual level, and the systematic environment, the social, cultural and historical features of a period of vitalization in the theatre activity after the historical cut of 1974.

Starting with the originality of Müller's drama and the relative marginal status of his reception in Portugal, the essay explores the concrete literary and scenic levels of the transfers made from the beginning of the 1980s on. Based on the data got from the contrast work of six published and their source texts, the work tries to identify the translation features and verify to what extent they can have served as influx to the Portuguese literary and drama changes, due to those years of theatre refoundation, mainly the ones that are suggested by the native cycle of drama writing, from the beginning of the 1990s on.

## ÍNDICE

### I – ÂMBITO DA DISSERTAÇÃO

1. Campos de estudo.....	2
2. Uma plataforma teórica para a abordagem das traduções dramáticas portuguesas .....	3
2.1. Teoria do Polissistema e estudo descritivo da tradução.....	3
2.2. Contributos teóricos para uma plataforma de abordagem das traduções dramáticas portuguesas .....	5
3. Panorâmica geral das traduções portuguesas de dramaturgias de expressão alemã - dados para uma contextualização da importação translatória de HM.....	7
4. HM e o quadro teatral português dos anos oitenta .....	13

### II – HEINER MÜLLER: UMA DRAMATURGIA SINGULAR

1. A primeira fase dramática mülleriana .....	15
2. A segunda fase dramática mülleriana .....	17
2. 1. Temáticas müllerianas .....	19
2. 2. Processos de escrita dramática e a cena mülleriana .....	20
2. 2. 1. Aspectos constitutivos e distintivos da escrita dramática de HM .....	21
2. 2. 2. A cena mülleriana .....	27

### III – CORPUS TRADUZIDO E EDITADO EM PORTUGAL

1. Primeiro contacto por via da tradução .....	30
1. 1. <i>O Terror – ou a primeira aparição do novo</i> .....	33
1. 2. Caracterização do primeiro texto mülleriano traduzido em Portugal .....	35
1. 3. Programa estético-político articulado em seis pontos .....	36
1. 4. Nota do tradutor .....	40
2. Anabela Mendes (AM) – perfil de tradutora dramática .....	42
2. 1. O volume de seis textos traduzidos em 1983 .....	43
2. 2. Selecção e tradução .....	45
2. 3. Traduzir e introduzir como <i>acto de entrega</i> .....	46
2. 4. O posfácio de AM .....	48
2. 5. Traduzir e introduzir: a estratégia neutral de um <i>acto de entrega</i> .....	49
2. 6. O dramaturgo e a sua <i>marginalidade tolerada</i> na RDA .....	52
2. 7. <i>O triplo complexo temático</i> de HM, segundo AM .....	53
2. 8. Anotações da tradutora em torno das quatro peças traduzidas .....	55
2. 9. Abordagens literário-dramáticas das peças traduzidas .....	57
2. 10. Um percurso com a dramaturgia de HM .....	58
2. 11. A entrevista de AM a HM (1982) .....	59
2. 12. <i>A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição</i> .....	63
2. 13. Comparatismo .....	64
2. 14. <i>Quartett</i> , uma controvérsia tradutológica .....	66

## IV – CONTRASTAÇÃO E LEVANTAMENTO DE ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO

1. Descrição crítica das traduções de AM .....	74
1. 1. <i>Der Horatier/O Horácio</i> .....	77
1. 2. <i>Mauser/Mauser</i> .....	79
1. 3. <i>Hamletmaschine/A Máquina-Hamlet</i> .....	81
1. 4. <i>Der Auftrag/A Missão</i> .....	86
2. Descrição crítica das traduções de Maria Adélia Silva Melo (ASM) .....	88
2. 1. Perfil da tradutora .....	88
2. 2. <i>Quartett</i> , o fenómeno Müller no seu auge internacional .....	92
2. 3. <i>Germania 3</i> , domesticação e vulgarização da linguagem na tradução .....	94

## V – O MOMENTO INSTITUCIONAL DE HM EM PORTUGAL (1997)

1. Jorge Silva Melo (JSM) e a importação prática do teatro de HM. O encenador/actor por detrás das traduções de ASM .....	99
2. O momento institucional de HM em Portugal (Janeiro-Março 97) .....	106
2. 1. Jean Jourdheuil .....	110
2. 2. João Barrento (JB): o fechar da importação do ideário de HM pela tradução.....	113
2. 2. 1. Principais procedimentos translatórios em <i>O Anjo do Desespero</i> .....	114
2. 2. 2. Posfácio de JB à colectânea .....	114
2. 2. 3. Tradução dos três poemas longos finais .....	116
2. 2. 4. Tradução do texto crítico e notas de Peter Kammerer para a colectânea L' invenzione del silenzio, 1996 .....	117

## VI – CONCLUSÕES FINAIS: tentativa de articulação entre HM e o ciclo de nova dramaturgia portuguesa

1. Razões de uma marginalidade dramática .....	120
2. Novos dramaturgos, novas dramaturgias portuguesas? Uma questão por delucidar.....	125
2.1. Primeiras abordagens da nova escrita dramática portuguesa .....	126
2.2. Inquérito sumário do <i>JL</i> a novos dramaturgos .....	129
2. 2. 1. Escrita teatral e <i>cumplicidades</i> com a cena .....	129
2. 2. 2. Uma escrita teatral a traços largos .....	130
3. Poéticas dramáticas, práticas de representação: o influxo mülleriano através das traduções editadas.....	131

### Anexos

### Bibliografia

### Curriculum Vitae

# I

## ÂMBITO DA DISSERTAÇÃO

**1. Campos de estudo.** O meu trabalho de dissertação centra-se em duas vertentes de problemática da tradução, suscitadas pelo estudo dos textos dramáticos de Heiner Müller (HM) e das suas traduções editadas e representadas em Portugal entre 1983 e 1997.

A primeira vertente procura indagar a necessidade e o impacte da importação de HM, perante um meio teatral em processo de vitalização, assente, por inexistência de uma tradição portuguesa substancial neste campo, na incorporação de textos dramáticos estrangeiros, factor dinâmico de um surto de realizações dramáticas após 1974. Dentro do recurso, por via da tradução, às dramaturgias estrangeiras, a importação de dramaturgia de língua alemã constitui, por diversas razões, uma área particular de reflexão - e é com ela em pano de fundo que as traduções de HM serão abordadas.

A segunda vertente tradutológica detém-se no estudo de contrastação dos textos dramáticos müllerianos com as traduções portuguesas editadas: o tipo de questionação translatória a que foram submetidos, os procedimentos de tradução levados a cabo, as estratégias e relações com normas de tradução que os enquadram, as consequências que advêm desses processos translatórios. Constituindo a área central do trabalho de investigação, os dados apurados na contrastação microtextual permitem articulação com os pressupostos da vertente sistémica e, em conjunto, fornecem uma abordagem tradutológica capaz de proporcionar elementos pertinentes para reflexão, quer à área dos Estudos Comparatistas (EC) quer à dos Estudos Teatrais (ETeat).

O âmbito da dissertação estabelece-se, assim, numa relação pontualmente articulada entre três áreas de conhecimento (Estudos de Tradução (ET), EC e ETeat), se bem que, sempre se parta da primeira para a ligar às duas restantes e, destas, se regresse, constantemente, para aferir no campo da tradutologia, os dados recolhidos. O âmbito, assim delimitado, de operação surge integrado num plano mais geral de questionação interrelacionada de matérias literárias e culturais, sendo necessário inscrevê-lo no percurso de fundo que se estende dos Estudos Literários (EL) aos Estudos Culturais (ECult), campos latos onde a especificidade da pesquisa encontra maior pertinência.

Com a emergência, na última década do século XX, de uma escrita teatral portuguesa, incipiente ainda e muito referida às dramaturgias estrangeiras, o estudo das traduções dramáticas, principalmente deste 1974, constitui-se importante campo de

análise dos elementos que podem ter servido de influxo a este fenómeno localizado, cujos contornos não são ainda passíveis de uma imagem definida. O grau de tal correlação está longe de poder ser estabelecido, limitando-se esta à constatação dos dois factos sequentes e à necessidade sentida de elaborar textos portugueses como ponto de partida de espectáculos teatrais - a tónica aparenta ser o espectáculo, a sua efemeridade e os seus públicos demarcados; o texto teatral aparenta ser, cada vez mais, ponto de partida e sustentáculo guionista ou pretexto, prescindível ou difícil a sua edição e publicitação, importante a sua natureza diluível na entidade espectacular.

Por outro lado, a importação e tradução de dramaturgias estrangeiras, nomeadamente de novos dramaturgos, a par dos contemporâneos alvo de consagração internacional, não deixa de se continuar a registar actualmente, como aconteceu também na década anterior - o que, de novo, conjuga os dois pólos da situação da escrita para teatro em Portugal no início do século XXI: tradução e escrita portuguesa coexistem numa tensão de temáticas, poéticas, estéticas, semióticas, realizações, públicos, em que o centro (por razões que adiante melhor se especificarão) ainda é dominado pela dramaturgia exógena.

**2. Uma plataforma teórica para a abordagem das traduções dramáticas portuguesas.** A pesquisa do impacto sistémico periférico das traduções portuguesas do teatro de HM e das especificidades translatórias intrínsecas que lhes deram corpo partiu de um delimitado conjunto de obras de referência, construtoras de uma plataforma teórica, capaz, por um lado, de abordar a tradução teatral em termos globais e na especificidade dos traços distintivos dos textos-alvo e, por outro, de conjugar as questões de problemática da tradução teatral com as envolvências históricas concretas do meio e actividade teatral portuguesas, a partir da década de oitenta do século XX.

**2.1. Teoria do Polissistema e estudo descritivo da tradução.** Estudo descritivo de tradução orientado para o texto-alvo e suas características pertinentes na relação com os textos-fonte, a presente dissertação partiu dos pressupostos teóricos envolventes da Teoria do Polissistema de Itamar Even-Zohar (Zohar, 1979 e 1990) e dos desenvolvimentos que Gideon Toury (Toury, 1978, 1980 e 1981) lhe apôs no plano das *normas*, constrangimentos das práticas translatórias decorrentes de relações polissistémicas mais vastas.

Descrever, analisar e tornar perceptivelmente mais claro o funcionamento interno das traduções, articula-as com planos sistémicos de recepção e permite obter informação consistente sobre a evolução tendencial de sistemas literários e culturais. A posição normalmente periférica da literatura traduzida num determinado sistema literário permite, assim, inferir dos relacionamentos e interacções vigentes entre os elementos sistémicos num dado momento e verificar que influxo a tradução pode trazer às mutações nos sistemas efemeramente cristalizados, mas heterogéneos e dinâmicos na sua hierarquização momentânea, devido à permanente tensão entre o centro e as periferias, que com ele competem, o procuram desalojar e substituir na situação de dominância. Traduções inovadoras ou conservadoras, relativamente ao centro vigente, aumentam ou diminuem a tensão interna dos sistemas, desafiam ou cimentam as características das poéticas dominantes.

Para o caso das traduções portuguesas de HM, a Teoria do Polissistema fornece ainda um apoio suplementar de análise, na medida em que as três circunstâncias esporádicas, analisadas por Even-Zohar, em que a literatura traduzida detém o centro do sistema parecem ocorrer, mesmo que parcialmente ou sobrepostas, no campo da vida teatral portuguesa após 1974, período em que o sector passa por reestruturação e redefinição decorrentes das novas coordenadas políticas e culturais: o estatuto, função e significado da tradução podem ser decisivos na configuração de um sistema, em primeiro lugar, quando uma literatura emergente transpõe e se baseia em modelos importados via tradução; segundo, se a literatura endógena é escassa, sem capacidade de afirmação ou produção capazes de suprir necessidades sentidas no sistema, necessidades, por sua vez, supridas por sistemas externos de maior afirmação e dimensão; por fim, em momentos de crise, momentos de ruptura de modelos internos esgotados ou inoperativos, momentos de vacuidade literária autóctone e de viragem perante novas exigências e coordenadas sócio-culturais.

As três circunstâncias de centralidade da tradução no polissistema literário-dramático português tornam-se patentes e interpenetradas se se proceder a uma análise mais detalhada da vida teatral portuguesa desde 1974 até finais da década de oitenta, com a conseqüente veiculação de elementos inovadores da escrita e prática teatrais e, por outro lado, com a necessidade de maior abertura analítica face aos modos inusitados de introdução desses elementos numa actividade globalmente em mutação.

**2.2. Contributos teóricos para uma plataforma de abordagem das traduções dramáticas portuguesas.** Para a construção da plataforma teórica de abordagem das traduções do teatro de HM foi ainda complementar um conjunto de obras, que procurou fornecer coordenadas fiáveis das realidades que se interpenetram quando se aborda a tradução dramática em Portugal no período de tempo referido.

Assim, os trabalhos de Susan Basnett (Basnett, 1991, 200...FL ENC) serviram dois planos interligados: o da clarificação do campo disciplinar dos ET, a sua génese face aos EC, a afirmação de objecto e metodologias próprias e o estabelecimento de ligações interdisciplinares na abordagem das relações interculturais; e o da especificidade da tradução dramática, caso particular de tradução literária na dualidade e complementariedade escrita/palco, em que SB foi pioneira na equação dos problemas basilares levantados por esta área circunscrita da tradução.

O modelo descritivo da tradução dramática de Patrice Pavis (Pavis, 1987) serviu de base prática à contrastação dos textos müllerianos com as suas traduções portuguesas, partindo-se da dualidade literária e cénica do texto dramático para a inclusão das necessidades de análise intercultural das reterritorializações nos cinco estádios do processo translatório dramático gizado pelo autor. Das *situações de enunciação* do texto dramático traduzido até à ponderação das *competências de recepção* dos públicos nos modos de *concretização* cénica, o modelo de PP prestou-se ao papel de aferidor quanto às confluências e discrepâncias registadas na contrastação de textos, conduziu à problematização das intersecções variáveis das culturas em questão - desde o plano geral das codificações de ordem histórica, filosófica, literária, política, ideológica, estética e estético-dramática, até ao plano detalhado das capacidades receptivas de carácter auditivo, rítmico, prosódico, sensível.

Na análise da realidade teatral portuguesa, onde os textos müllerianos traduzidos se começam a inscrever a partir do início da década de oitenta, a plataforma teórica beneficiou, primeiramente, dos estudos realizados por Idalina Aguiar de Melo (Melo, 1993) sobre dois momentos da importação de dramaturgias de língua alemã, definidos pelo corte histórico de 1974, as características desses dois tempos e as razões sumárias do destaque que lhes é conferido pelos agentes teatrais portugueses (afirmação internacional do teatro de expressão alemã desde a década de cinquenta; estratégias institucionais de transferência de alta cultura de um país central para um semiperiférico; necessidade de importação textual e de modelos dramatúrgicos para dinamizar a actividade teatral e os processos de conexão, apropriação e expropriação cultural-

dramática após 74; reterritorializações, afinidades e discrepâncias histórico-culturais, dificuldades da instância dramaturgista e da formação de agentes teatrais; colaboração da academia nas transferências e análise crítica das transposições realizadas).

No plano da tradução dramática em Portugal, o estudo de Christine Zurbach (Zurbach, 1995 e 2002), ao estabelecer coordenadas de pesquisa sobre o papel da tradução na revitalização da actividade teatral portuguesa após o 25 de Abril, fundamentou uma perspectiva de abordagem da tradução dramática portuguesa ao longo das décadas de setenta e oitenta, através de uma série de análises sobre a posição e função da tradução no repertório representado por uma companhia profissional (Centro Cultural de Évora/ CENDREV), no quadro da dinamização e descentralização culturais ocorridas entre 1975 e 1988. As normas adoptadas pelos tradutores dramáticos, a sua articulação explícita com o contexto histórico, sócio-cultural e ideológico, o quadro institucional em que operava a companhia e a definição de objectivos que perseguia, a especificidade do projecto, as suas envolvências imediatas e públicos destinatários, proporcionam dados localizados para um panorama teatral, onde a tradução actua de forma central e em que se torna importante pesquisar os procedimentos tradutológicos mais recorrentes, para aferir da dimensão intercultural (de naturalização ou estrangeirização) historicamente envolvida nas transferências.

A caracterização das tendências sociológicas da actividade teatral portuguesa nos anos oitenta, realizada por Ana Salgueiro Batista (ASB) (Batista, 1992) completa o conjunto de textos críticos de suporte e, por sua vez, articula-se com uma análise sumária do banco de dados do *Goethe Institut* de Lisboa sobre tradução dramática, edição e representação do vector dramaturgico de expressão alemã em Portugal, desde a década de sessenta até à actualidade.

De acordo com ASB, a vida teatral portuguesa sofre nessa década um redireccionamento efectivo, que se manifesta na pluralidade e autonomia de projectos criativos, reactivos quer ao teatro comercial, quer à ideia institucional, tutelar e pedagógica da descentralização após 74. Novas experimentações teatrais e novos processos internos de estética teatral têm lugar nesse redireccionamento plural e autónomo, com a desconstrução de narrativas e de novos lugares relativos dos textos nos espectáculos, temáticas centradas no indivíduo e na complexidade da sua crise civilizacional, a par da dessacralização do ritual teatral e da obra de arte dramática pelo influxo parodístico e irónico e do afastamento de estéticas de projecto político-filosófico, através da abertura a novas linguagens e meios tecnológicos, novas

expressividades dramáticas e reforço da imagética na decomposição da teatralidade convencional. Uma nova geração de encenadores e actores leva à reorganização da actividade, com mobilidade de agentes, precariedade de vínculos a projectos, realizações efémeras e novo tipo de actualizações face ao que se produz no estrangeiro. À descentralização após 74 sucede a recentralização em Lisboa e o reforço de um conjunto de grupos independentes a fazer resistir a autonomia estética e ideológica dos seus percursos. A pluralidade e autonomia conduz a um aumento diversificado da oferta teatral que, quase paradoxalmente, enfrenta um retrocesso de procura por parte de públicos alargados, avivando o fosso entre o refinar da formulação e produção estética teatral e os modos de percepção e consumo dessas produções.

Com públicos diminuídos (embora heterogêneos e tendencialmente apetentes à inovação), uma posição baixa na hierarquização das formas artísticas e nos consumos culturais, a actividade teatral aparenta viver na década de oitenta mais em função da formulação estética do que em função da sua disseminação e impacte sociais: a dinâmica da área centra-se na importação e na recriação interna, na experimentação e aprofundamento de técnicas, na exploração de novas dramaturgias e de novos modos de formular e produzir teatro.

É neste quadro teórico e histórico que a tradução e introdução do teatro de HM vão ter lugar, sendo ainda necessário completá-lo com dados relativos à tradução dramática do vector dramático de expressão alemã, de modo a poder verificar-se como a sua reterritorialização específica segue procedimentos normalizados ou se, pelo contrário, eles são peculiares, tendo por base uma concepção polissistémica da tradução como motor das transformações dos sistemas literários nacionais.

### **3. Panorâmica geral das traduções portuguesas de dramaturgias de expressão alemã: dados para uma contextualização da importação translatória de HM.**

Uma panorâmica geral das traduções portuguesas das dramaturgias de expressão alemã desde a década de sessenta do século XX é permitida pela consulta da *Bibliografia das Peças e Adaptações para Teatro em Língua Alemã Traduzidas para Português* pertencente ao *Goethe-Institut* de Lisboa (vide bibliografia). A análise deste registo de dados contribui para um enquadramento lato mas definido das traduções do teatro de HM, na medida em que elucida, no contexto translatório da dramaturgia de expressão alemã, *quem* traduziu *o quê*, *para quê*, *para quem*, *quando*, *como*, *com quem*, etc. A história recente das traduções da dramaturgia de expressão alemã para Português

está registada num total de 236 entradas (consulta posterior à revisão de 17/12/2001), cada uma delas oferecendo informação elementar ou mais problematizável sobre as relações entre tradução e actividade teatral, que podem ser sintetizadas nos seguintes pontos de suporte à introdução pela tradução do teatro de HM:

**a) a distribuição das traduções dramáticas por décadas** revela os anos noventa do século XX como o período em que maior número de traduções (78) foi realizado, publicado ou serviu espectáculos, culminando um crescendo de interesse pela importação desta dramaturgia (anos sessenta, 25 traduções; setenta, 34; oitenta, 54; anos 2000-01, 18 traduções; 25 traduções não têm indicação de data). A distribuição por décadas permite fazer sobressair, também, os autores mais traduzidos num determinado momento e os tradutores que se interessaram ou se ocuparam de determinado dramaturgo, indicia o tipo de tradução (orientada para a edição ou para o palco de determinado grupo teatral), refere parcerias na construção do texto português e da cena, permite esboçar núcleos de tradutores dramáticos com interesses definidos, regista tradutores ocasionais, ajuda a reconstruir o percurso do interesse, disperso ou mais sistematizado, de importação dos textos dramáticos de expressão alemã;

**b) parcerias e núcleos de tradutores.** Com maior incidência depois de 74, mas já verificável anteriormente, destaca-se a tendência para parcerias (dois ou mais tradutores, 50 peças em 205 de autoria conhecida) na construção de traduções específicas para o palco (as parcerias de tradução destinada a espectáculos são 36 e as parcerias de tradução editada 14). Depois, fazendo-se o rastreio dos cerca de 70 tradutores mencionados, (há 28 entradas em que a autoria da tradução é desconhecida), nas décadas de oitenta e noventa, mas já esporadicamente no final da de setenta, demarcam-se claramente dois núcleos activos que diversificam os dramaturgos de expressão alemã a traduzir: João Barrento (JB), Maria Adélia Silva Melo (ASM), Anabela Mendes (AM), Vera São Payo de Lemos (VSPL), em Lisboa; em Coimbra, Ludwig Scheidl (LS) coordena a promoção em Portugal do teatro austríaco contemporâneo, tendo como colaboradores, na tradução e estudos críticos, Idalina Aguiar de Melo (IAM), António Sousa Ribeiro (ASR) e Carlos Guimarães (CG), promoção que é feita através da edição mais do que pela representação e está mais ligada à academia do que ao meio teatral.

O núcleo de Lisboa apresenta uma produtividade maior, associada à própria actividade teatral dos grupos da capital e à solicitação a especialistas em língua e literatura, produtividade translatória também ligada à academia e aos interesses de

abordagem literário-teórica que cada um dos tradutores, individualmente, vai revelando. Estes tradutores, aleatoriamente agrupados no caso dos que operam em Lisboa, traduzem, com irregularidade e disparidade significativas, desde 1973/74 e, embora tenham traduzido, sobretudo, para espectáculos definidos de grupos teatrais concretos, a edição tem lugar de algum relevo.

Sintomática da atitude translatória do núcleo de Coimbra é a sua inserção num projecto definido e orientado de divulgação literário-cultural, em que a tradução de textos dramáticos ou em prosa funciona em paralelo com a abordagem histórico-política da sociedade austríaca ao longo do século XX, entrelaçando, no plano teórico-crítico, expressão e representação literária e manifestações histórico-culturais. O carácter académico da origem e destino deste esforço de divulgação por via da tradução tem impacte pouco visível no campo teatral local, não tão dinâmico nem solicitador como o da capital, quanto a este vector da dramaturgia europeia;

**d) tradução dramática, meio literário e meio teatral.** Se a prática translatória da dramaturgia de expressão alemã após 74 tem na academia um suporte essencial, o quadro translatório desta dramaturgia é completado pelo contributo de pessoas do meio literário e do próprio meio teatral na operacionalização em Português desses textos dramáticos, por vezes em parcerias, por vezes individualmente. A pressão da realização de espectáculos teatrais actualizados conduziu os grupos e companhias a estes dois tipos de recorrência e a estratégias de tradução/construção de textos teatrais portugueses, que funcionassem no espaço, tempo e envolvências concretos das companhias, o que remete para as escolhas e construção de repertórios e para a distribuição dos dramaturgos de expressão alemã pelos diversos grupos e companhias teatrais, actuates na vida cultural portuguesa depois de 74, pólos de vitalização cultural e pontos de confluência de esforços translatórios académicos, literários e dramáticos, espaço de trabalho colectivo ou em articulação;

**e) a edição de traduções dramáticas de expressão alemã** tende a diversificar-se após 74, sendo, no entanto, escassa na segunda metade da década de setenta. De 74 até 2000, de acordo com o registo, são editadas 41 traduções dramáticas de expressão alemã e outras 20 surgem em boletins, revistas ou edições práticas por parte de grupos, companhias e instituições teatrais que, desta forma, fixam e fazem circular, marginalmente ao mercado livreiro mais acessível, traduções dramáticas que serviram espectáculos realizados por elas, ou que corresponderam a esforços esporádicos de introdução de um determinado dramaturgo. Entre meados da década de oitenta e

meados da de noventa regista-se o período mais profícuo da edição destas traduções dramáticas, dinâmica que se associa ao crescendo de interesse de representação assinalado anteriormente.

A edição da dramaturgia de expressão alemã em Portugal, antes e depois de 74, salienta, sumariamente, uma ligação forte às propostas de dramaturgos e respectiva tradução por parte de elementos do meio universitário e àquilo que, em determinado momento, são as solicitações ou as oportunidades do mercado. A ligação entre a representação e as traduções antes editadas não é patente, registando-se alguns casos em que a edição se sucede à representação e aparenta ser motivada pelo interesse ou sucesso que esta atingiu. No caso das traduções de HM, estas duas vias serão demonstradas, respectivamente, pelos trabalhos de AM e ASM. No entanto, e de acordo com o registo, se antes de 74 preponderava a edição sobre a representação, depois da viragem democrática e da vitalização da actividade teatral, a tendência é de traduzir para a realização de espectáculos e descurar, não ver pertinência ou viabilidade de custos e esforços para publicar as traduções já testadas nos palcos - as 20 traduções editadas por conta dos grupos e companhias atestam esse esforço de impacto limitado, marginal ao mercado;

f) **A divulgação da dramaturgia de expressão alemã após 74** é feita, sobretudo, pela prática espectacular de grupos teatrais, não parecendo haver preponderância da academia na proposta de dramaturgos a transferir. Este facto corresponde à gradual definição de projectos teatrais e ao estabelecimento de repertórios com a autonomia, objectivos globais e consistência de percursos, que se podem verificar na história dos grupos mais duradouros e marcantes da nova fase da vida cultural portuguesa. Depois dos anos de Brecht, assiste-se à diversificação dos autores a importar e, embora os tradutores ligados ao meio universitário continuem a desempenhar um papel central na tradução e recontextualização de dramaturgos novos, desconhecidos ou pouco divulgados, a tónica da selecção e constituição de repertórios passa pelos grupos e seus diferentes modos de encarar a vitalização teatral e cultural. A actualização dramática faz-se, prioritariamente, *para* o palco e *no* palco, as traduções assistem este desenvolvimento; os suportes da divulgação progressiva das traduções são as encenações que os vários grupos realizam, na procura de paralelismo com o que se faz fora do país; a edição de traduções perde, na dinâmica da prática espectacular, a centralidade que se viu ter tido antes de 74;

g) **os grupos independentes e companhias teatrais** que mais se distinguiram na representação de dramaturgos de expressão alemã podem ser abordados de acordo com dois critérios elementares: quantitativamente, segundo o número de peças deste vector representadas; qualitativamente, analisando a diversidade de dramaturgos incorporados nos reportórios (a incidência num ou outro de entre eles, o recurso esporádico a peças alemãs em projectos teatrais) e a regularidade ou eventualidade com que determinados tradutores trabalham com determinados grupos e companhias, a natureza académica, teatral ou mais estritamente literária de quem assina a tradução.

Em número de peças representadas, o destaque vai para a **Cornucópia** e o **CCE/CENDREV**, com 15 peças de expressão alemã (respectivamente entre 76 e 2001, e 75 e 2000) e o **Grupo Novo/ Teatro Aberto**, 11 (entre 82 e 2000). Outros grupos se salientam, de acordo com um critério quantitativo de representações: o **TNDMII**, 7 peças (entre 63 e 95); o **TEPorto**, 6, (60 a 90); **As Boas Raparigas...**, 5 (98 a 01, com três peças de HM em 99); o **Teatro de Braga** (81-99), o **Grupo 4** (72-80) e o **Teatro da Malaposta** (89-2000, com duas peças em 92) - 4 peças cada; a **Comuna** (84-99), o **TECascais** (69-98), a **Barraca** (84-97), 3 peças.

A dispersão no tempo caracteriza a inserção pontual desta dramaturgia nos repertórios dos grupos que menos a representaram, enquanto que, nos que a ela mais recorreram, se verifica ser um veio importante na construção dos repertórios e na consecução de projectos teatrais. Uma análise da diversidade de dramaturgos representados ou a tendência para a representação de um ou outro dramaturgo em particular, salienta que alguns grupos e projectos teatrais se especializaram em determinada dramaturgia (o **Novo Grupo/Teatro Aberto**, com Brecht, **As Boas Raparigas...** com HM, e os **Artistas Unidos/ JSM**, com a articulação entre estes dois dramaturgos) e outros, pelo contrário, basearam a actualização na oferta diversificada de dramaturgias, conducente não só à educação teatral de públicos, mas também à formação dos próprios agentes teatrais em novas estéticas e modos inovadores de encarar a teatralidade.

h) **relações entre grupos teatrais e tradutores**. A relação de descontinuidade no tempo entre a maioria dos grupos teatrais e a representação de dramaturgos do vector alemão tem reflexo na escolha ou recurso aos tradutores dramáticos e, de acordo com estes, com as características da tradução que é realizada. Quanto mais espaçada é a inclusão desta dramaturgia nos repertórios, mais diversificada é a escolha ou o recurso a diferentes tradutores. Por outro lado, alguns tradutores mais destacados no período após

74 tendem ou a especializarem-se na tradução de textos de determinados autores (VSPL e Brecht; AM e HM; ASM e Brecht, Kroetz, HM; IAM e Achternbusch; ASR e os dramaturgos austríacos, JB e a edição de peças de Goethe), oferecendo o seus préstimos a pontuais traduções de outros dramaturgos, relacionando-se pontualmente com grupos menos conhecidos, periféricos ou de projecto efémero.

A relação permanente com um tradutor, integrado e participante na operacionalização cénica dos textos traduzidos (e também na programação e projecto teatral?) é caso apenas verificável no Novo Grupo/Teatro Aberto e VSPL. ASM traduz as peças alemãs dos Artistas Unidos/ JSM, em 88 (ACARTE), 97, 98 e 99, como já tinha colaborado regularmente com a Cornucópia entre 77 e 83 (6 peças, 3 peças de Kroetz), ou como emprestará a sua colaboração a outras realizações de outros grupos menos projectados; AM (e o seu pseudónimo *Ermelinda Pastorela*) mantém uma estreita relação com As Boas Raparigas... nas três traduções de HM em 99, assim como são da sua responsabilidade as traduções de HM para a Cornucópia (84, 92, 98) e para o grupo Maizum (89 e 93) as de Fassbinder e Elfriede Müller). Regina Guimarães assina duas das quatro traduções do vector de expressão alemã do Teatro de Braga, IAM assina as duas traduções de teatro de expressão alemã que a Escola da Noite levou à cena.

Companhias como o CCE/CENDREV e a Cornucópia, que, quantitativamente mais peças do vector de expressão alemão representaram, diversificam as relações com os tradutores segundo critérios diferentes: enquanto que para o primeiro grupo a pontualidade de recorrência a tradutores exteriores à companhia é suplantada pela responsabilização interna pela tradução e construção portuguesa do texto (encenadores, actores, dramaturgista, traduções indirectas, traduções sem referência a tradutor ou data), a Cornucópia, depois da fase inicial (77-83), em que ASM é central nas traduções a solo e em parcerias, diversifica as colaborações de tradução, solicitando-as a elementos do meio académico (AM, JB, Alberto Pimenta, Renato Correia), sobretudo na década de noventa, factos que podem indiciar diferentes preocupações, funcionalidade e estatuto do texto dramático nos espectáculos que os dois grupos realizaram. A tendência maioritária, contudo, da relação dos grupos teatrais com os tradutores é exactamente a da diversificação das recorrências.

**4. HM e o quadro teatral português dos anos oitenta.** A década de oitenta é o período central de tradução, descoberta e encenação da obra dramática de HM em Portugal e coincide quer com o reconhecimento internacional do dramaturgo, através das peças da segunda fase (vide II, 2.), quer com uma alteração substancial e redireccionamento da actividade teatral portuguesa, consequências da estabilização político-social e de um novo modo de encarar o teatro depois do período revolucionário. É dentro das condicionantes expostas na plataforma teórica e histórica da tradução dramática em Portugal, atrás esboçada, que as primeiras traduções de peças de HM se vão processar, sendo a sua especificidade dramática (continuidade do épico brechtiano e ruptura para *a poesia no espaço* e crueldade artaudianas) motivo para a indagação do seu impacte marginal e da recepção teatral periférica e restrita nas décadas de oitenta e noventa.

Logo à partida, pela temática reflexiva interior à revolução social no Leste, pelo grau de dificuldade da expressão poética dos textos dramáticos e pela proposição de uma nova expressividade dramática na sua segunda fase, a obra de HM enfrenta, à luz de afinidades facilitadoras de recontextualização, problemas em tocar públicos portugueses mais alargados; por outro lado, os grupos independentes e os grupos profissionais efémeros que, como se viu, à data, passam por uma redefinição de objectivos, pressupostos, meios e viabilidade da actividade teatral, também à partida, poder-se-iam ter interessado pela inovação dramática mülleriana, dramaturgia que poder-se-ia ter tornado aliciante no contexto de viragem na actividade teatral, no seu redireccionamento e procura de paralelismo com o que se fazia nas dramaturgias centrais. Contudo, o conhecimento da dramaturgia de HM no início da década é ainda internacionalmente localizado (RFA, França, EUA, um pouco, também, na RDA) e não é pelo campo teatral que a sua importação é realizada em Portugal nos dois primeiros momentos, não bastando a apetência de diversidade e experimentação da inovação para a realizar por esta via prática. A década em que a actividade teatral portuguesa se experimenta na diversidade e no aprofundamento de estéticas, tem por detrás um trabalho muitas vezes ignorado, como ignoradas serão, ainda durante bastante tempo, as problemáticas interculturais com que a tradução se debate.

## II

### HEINER MÜLLER: UMA DRAMATURGIA SINGULAR

A dramaturgia mülleriana ganha projecção internacional no final da década de setenta, exactamente no momento em que já experimentou uma viragem acentuada nos pressupostos e propósitos iniciais.

Duas fases de produção interligáveis, discrepantes quanto a metas teatrais e filiações literário-dramáticas, são facilmente assinaláveis na dramaturgia de HM, embora entre os dois momentos fluam alguns traços comuns de escrita dramática: a primeira (décadas de 50 a 70) caracteriza-se por continuidade, desdobramento e radicalização brechtianos, assenta na *peça didáctica* e no empenho político crítico-reflexivo face aos passos de edificação da sociedade socialista na RDA, com produções marginais à *norma estética* do realismo socialista (real com conflitos e contradições expostas, resistência à mistificação ideológica em torno da História e do Homem), e evolui do concreto dos problemas suscitados pelas transformações sociais e políticas para uma mais abrangente e informada crítica política da História alemã; a segunda fase (a partir de meados da década de setenta), embora decorrente das questionações anteriores quanto à revolução social, ao socialismo e à RDA, diversifica e alarga o âmbito e alcance das temáticas, equaciona novos pressupostos, métodos e metas teatrais, deixa o concreto da RDA para assumir a intenção mais geral de escrutínio do projecto da modernidade (em fase aguda de identidade e representações, sobretudo na vertente socialista), questionação que procura suporte expressivo numa teatralidade inovadora, actuante para além do didactismo e do logocentrismo críticos das primeiras peças.

As duas peças finais da dramaturgia mülleriana, *Wolokolamsker Chaussee* e *Germania 3*, evidenciam um retorno à compreensibilidade mais facilitada do texto dramático, característica da primeira fase, com que se articulam elementos teatrais da segunda, sumariamente sintetizáveis em efeitos de susto/choque e envolvência física, sensível do público, e na metadramaticidade, processo de escrita e representação dramática auto-irónica, de reflexão sobre a teatralidade, a exposição da artificialidade e objectivos da representação cénica. Este retorno aparente é mais elucidativo da demorada laboração da escrita dramática de HM, ao recuperar, actualizar e redireccionar textos antigos, do que indiciador de reinvestimento na teatralidade da primeira fase – o adeus à *peça didáctica* é formalmente assumido na *Carta a Steinweg* em 1977.

Embora interligadas e interpenetradas no percurso dramaturgico, as duas fases merecem distinta atenção em termos da sua tradução, divulgação e representação em diversas línguas e espaços geográficos, os seus peso e pertinência diferem quanto ao impacto global da dramaturgia de HM na história recente do teatro: são os textos e encenações da segunda fase que tornam HM conhecido fora da RDA, são estes textos que, igualmente, são primeiro cartão de visita pela tradução e fonte de encenações em Portugal. Por outro lado, as viagens e contactos ocidentais, que o dramaturgo realiza durante a década de viragem, não são alheios ao redireccionamento que imprime aos textos dramáticos e aos modos de representação teatral a que conduzem, rompendo com o didactismo explícito e abrindo novas formas teatrais de intervenção política.

A síntese que procura estilizar a metamorfose dramaturgica de HM, como conjugação especial da herança brechtiana e da concepção teatral de Artaud, tem razão de ser enquanto não exclui uma outra ordem de aspectos fulcrais na segunda fase da produção teatral, decorrentes da abertura de HM a novos estímulos de ordem diversa (histórica, filosófica, política, estética, literário-dramática), que merecem reflexão mais particularizada pelas implicações ao nível das traduções, utilizações e concretizações cénicas. Estes aspectos inscritos nos novos textos müllerianos, através de elementos marcados e frequentemente prescritivos, implicam ou fazem despoletar novas codificações estético-ideológicas, leituras e representações teatrais radicais, que, neste capítulo, procurei listar e comentar, na perspectiva da importância que revestem, na sua transferência, através da tradução, para a escrita e representação teatrais em Portugal.

A dramaturgia de HM opera, assim, num espaço e tempo híbridos, marcados pela aparente inércia e indefinição da História e, teatralmente, por um particular momento de conjugação das duas correntes profundas do teatro da segunda metade do século XX (epicização e distanciamento racionalizante brechtianos e poesia dramática artaudiana, infligida no corpo e nos sentidos, tendendo para uma estética cénica do olhar e do sentir). As duas peças finais de HM rematam circularmente o percurso dramático e a conjugação mülleriana dos dois veios de produção dramática.

**1. A primeira fase dramaturgica mülleriana.** A primeira fase da dramaturgia mülleriana inicia-se, no final dos anos cinquenta, com quatro peças radicadas nas transformações políticas da RDA (*Der Lohndrucker, die Korrektur, die Umsiedlerin, der Bau*) e que, pela ligação directa aos problemas do real, agudização política e ideológica das questões tratadas, sentido crítico interior à revolução e de

desmitologização do poder instituído e da História, colidem com a *norma estética* vigente na RDA e sociedades do Leste. Estas primeiras peças têm como intuito agir internamente sobre a realidade delimitada a Leste, são instrumentos teatrais didácticos de intervenção política e ideológica na linha de Brecht, destinam-se a públicos alargados e focam questões internas localizadas e de perceptibilidade restringida ao espaço e tempo a que se destinam prioritariamente.

Quer pelas proibições a que se viu sujeito, quer por integração subversiva na corrente literária que labora sobre a herança clássica, HM cria, durante os anos sessenta, um segundo núcleo de peças sobre fundo e temática clássicos, pretextos para um refinar de linguagem textual na crítica interna, mais velada e poeticamente elaborada, mas também mais virulenta e acutilante, perante os rumos da edificação socialista (*Philoktet*, *Ödipus Tyrann*, *Prometheus*, *der Horatier*).

As intervenções teatrais de HM são, no primeiro passo, de filiação brechtiana directa, com a variante de abordarem novas questões políticas, decorrentes do processo interno de transformação social; no segundo núcleo da primeira fase, os textos dramáticos sublinham já pesquisa e procura de renovação da linguagem dramática verbal e da dramaticidade, apondo ao distanciamento racional didáctico, centrado no texto dramático e na literariedade argumentativa e esclarecedora dos diálogos, elementos de *pathos* dramático que rompem, pelo impacte sensível, com a epicização (apresentação de problema, proposta de solução, processo de solução, consequências a retirar de forma dirigida) e tendem a envolver o espectador numa vivência estético-política, onde a palavra é ainda central e municida de sentidos subversivos, mas onde a imagem cénica e os personagens icónicos clássicos têm já desconstrução e reconstrução impressiva, sensível, chocante.

Do ponto de vista da construção do texto dramático e da sua translação cénica, as peças da primeira fase são marcadas por dois distintos tipos de disciplina e prescritividade: as primeiras seguem processos de estranhamento e distanciamento racionalizantes, estabelecidos por Brecht (interrupção de diálogos, interpelações do público, letreiros, faixas, projecções, narratividade de actores, linguagem gestual e visual não patéticas), visam a generalidade do público no intuito didáctico de consciencialização política, realizado através da objectividade argumentativa do diálogo dramático; o segundo núcleo contém já momentos de expressão poética de enunciação monológica extensa, a par de uma disciplina de construção textual prescritiva da enunciação em palco, marcada na versificação e na distribuição sintáctica dos elementos

frásicos, visando produzir efeitos dramáticos e pautar gestos e movimentos. No núcleo de elaborações sobre o teatro clássico encontram-se já, em processo, alguns dos elementos textuais e cénicos que vão ser os constituintes fulcrais da dramaticidade da segunda fase.

Através da subversão do interesse oficial de coadunar a *norma estética* com a recuperação institucional de um classicismo popularizado e de reassimilação acrítica, mas com exclusões normativas, do património literário comum às duas Alemanhas, HM desenvolve técnicas paródicas de refuncionalização política, fazendo deste interesse oficial de institucionalização cultural da herança o pretexto de desconstrução crítica, libertando do contexto situacional a palavra e municinando-a com outros referentes, intencionalidades e conexões. A reavaliação oficial do património cultural comum às Alemanhas conduz HM à sua própria reavaliação e refiliação crítica fora do eixo lukácsiano de abordagem, prestando atenção a correntes de literariedade de carga subversiva potenciadora, não apenas germânicas, do arco temporal da modernidade, concluindo, no plano ideológico, pelo fracasso histórico do projecto iluminista e da sua floração socialista de inspiração soviética e, no plano estético, reforçando a atitude interventiva política com novas experimentações e recuperações literário-dramáticas. Após as primeiras peças didácticas, já dissidentes e reactivas à *norma estética* do realismo socialista, HM enceta um período de experimentação crítica da herança cultural, propiciadora do alargamento de bases de trabalho literário-dramático e conducente a uma reformulação dos pressupostos literários e teatrais, apoiados na diversificação de estímulos e de metas. É esta metamorfose dramaturgica que abre ao interesse internacional as temáticas e modos de representação de HM, por corresponder, simultaneamente, a uma evolução teatral de Leste, com base na radicalização de Brecht e marginal à *norma estética* do realismo socialista, e a uma teatralidade assente em características globais inovadoras e experimentais, coincidente com o debate ocidental do pós-modernismo nos E.U. da América, primeiro, e, a partir dos anos oitenta, na Europa Ocidental.

**2. A segunda fase dramaturgica mülleriana.** O tempo de interpenetração dos veios brechtiano e artaudiano, na génese de uma nova teatralidade em HM, decorre entre o final da década de sessenta e meados da de setenta e não é consensual eleger a peça em que a viragem melhor se patenteia. Como se disse anteriormente, há elementos flutuantes entre diferentes momentos da dramaturgia mülleriana, o que, em larga

medida, acontece devido aos sucessivos processos, demorados e suspensos, de rescrita e reutilização de textos antigos próprios para novas intervenções teatrais.

A segunda fase de produção dramática oferece, por outro lado, um conjunto estável de traços constitutivos e distintivos da escrita teatral e da estética cénica - recursos, processos e estratégias literário-dramáticos que estruturam a nova teatralidade e que, ao nível da importação pela tradução e encenação, introduzem novos paradigmas na vida teatral portuguesa - antes de mais, pela cesura a que obrigam entre o referencial de intertextualidade do texto dramático explorado no plano da leitura (descodificação e multiplicidade de conexões nele problematicamente inscritas) e a dramaticidade inovadora que os textos potenciam e exigem, ao desafiarem a cena teatral institucional, a convencionalidade dos géneros e tipologias textuais, os modos de representação e recepção teatrais convencionados.

Num meio teatral lacunar e apetente, como é o português dos anos oitenta, necessitado da importação para dinamizar o campo artístico reactivado, a estética teatral mülleriana actua como um fenómeno sem antecedentes, e sem que, de início, se esclareçam basilamente os pressupostos e metas que, na realidade, o informam e consubstanciam teoricamente. Apesar da tradução da dramaturgia mülleriana ser feita por elementos da academia e de o contexto dessa introdução assentar, coerentemente, num plano teórico-literário em ASR e AM, a utilização prática das traduções dramáticas relega para lugar secundário a importância e actualidade das suas conjecturas teóricas. Uma vez traduzidos e acessíveis ao campo teatral, os textos desinseriram-se do enquadramento mais lato que lhes assiste e prestam-se a utilizações menos autorizadas, ingénuas ou deficientemente lidas, autónomas. A tónica da sua recepção no meio teatral prende-se com a necessidade sublinhada de permitir uma diversificação de dramaturgias e experiências dramáticas, os anos oitenta justificam a importação de HM como vão justificar a importação, sem suporte mais construído, de outros dramaturgos que, de alguma forma, se tornaram internacionalmente relevantes e, logo, necessários à actualização na diversidade do campo teatral português de então. Sumariamente, HM interessa pela novidade cénica da sua textualidade dramática, não exactamente pelo suporte teórico que a acompanha e que, por essa época, gira em torno da questão pós-moderna no teatro e na literatura - questão, aliás, de que HM se distancia ironicamente, remetendo-se à prática produtiva, alicerçando o seu percurso dramaturgico em refiliações próprias, teorizando através da escrita e da encenação práticas.

Uma retrospectiva sumária destes traços constitutivos e distintivos da segunda fase mülleriana permite equacionar, com simplicidade, o conjunto das temáticas e questões de textualidade e dramaticidade que as traduções e encenações portuguesas dos anos oitenta trazem para o sistema teatral – e uma primeira abordagem das razões da posição periférica relativa que, ainda hoje, os textos e realizações cénicas müllerianas detêm no panorama teatral português.

**2.1. Temáticas müllerianas.** No final da fase mais explicitamente didáctica e de radicalização brechtiana, HM diversifica o âmbito temático da sua dramaturgia e, com ele, redefine os públicos das suas peças: da edificação socialista na RDA e do pretexto iconográfico clássico para crítica velada e profunda dos poderes a Leste, o dramaturgo parte para uma reflexão mais lata e diversificada sobre a História, o percurso da modernidade, enquanto arco de tempo do programa iluminista de alargamento de conhecimento, crescimento moral e social europeu, ocidental.

Embora não abdicando da consciência política e da responsabilidade perante a História, há uma alteração de posicionamento e focagem dos factos deste período civilizacional, que conduz abertamente a uma visão negra e pessimista e à demarcação política quanto ao sentido da revolução social nos moldes marxistas aceitáveis a Leste e, por verificações das origens desse fracasso constatável, do sentido (ou ausência dele) de um processo civilizacional racionalista, cuja identidade e força utópica se perderam, face à sucessão de factos catastróficos e à perversão das metas e utopias modernas.

A revolução social e política, fenómeno social decorrente do programa iluminista, é revista a partir de dentro e, nesta perspectiva desmistificada, são acentuados: o sacrifício e anulação do indivíduo e da subjectividade face ao colectivo (*Mauser*); o fracasso da revolução branca, europeia, ocidental, tida por universalmente modelar e regeneradora, e o redepósito da esperança revolucionária no Terceiro Mundo e na alteridade cultural, não racionalista e corporal (*Der Auftrag*); o congelamento da utopia social e a crise de identidade e sentido do indivíduo no socialismo real, momento na ponta de um processo civilizacional esgotado, estilhaçado e sem suporte teórico uniforme possível, com poderes perversores, periclitantes e mistificadores (*Hamletmaschine*); o adensamento da linguagem da crueldade e da exposição chocante da tortura e do sofrimento humanos, a par da índole negra do homem moderno ocidental (*Quartett, Medeiaspiel*); o recordar crítico do passado recente, fantasmático, irresolvido e obstacularizador de futuro (*Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*,

*Wolokolamsker Chaussee*) e a conexão entre o nazismo, o estalinismo, o socialismo fracassado e a reunificação (*Germania 3*).

Se a primeira fase dramaturgica restringe e localiza, em termos de temática, a segunda diversifica e multiplica tempos e espaços, na exposição textual e dramática do cepticismo, informado em predecessores, quanto à hipótese de edificação socialista ou de lançamento de uma nova era para a humanidade - fechando-se o ciclo dramaturgico com o retorno das fantasmagorias da germanidade, dos momentos traumáticos que conduziram à divisão das Alemanhas, agora reunificadas.

Do ponto de vista das temáticas, existe, à partida, um fraco interesse para públicos portugueses alargados: quer pela localização temática da primeira fase, quer pela abrangência histórico-ideológica da segunda, a referida fraca educação teatral e a recessão de públicos portugueses na frequência teatral nos anos oitenta, a par da ambiência cultural semiperiférica do país, indiciam adesão limitada à importação desta dramaturgia. A questão revolucionária e do didactismo teatral entrara, por outro lado, em refluxo, à medida que em Portugal a estabilização política faz surgir, no plano das ideologias políticas, novas matérias sociais pragmáticas, como a integração no espaço europeu; a estética mülleriana da segunda fase, pelo intrincado da sua literariedade, pelo conteúdo lato das temáticas que trabalha e desdobra, pela expressividade estético-dramática complexa em que podem ser vertidas coaduna-se com a necessidade de experimentação teatral vitalizante, mas dificilmente com públicos alargados.

Temáticas, literariedade e expressividade dramática são o cerne da viragem na dramaturgia mülleriana, mas são também factores de limitação de público e destinatários. Uma abordagem mais detalhada dos elementos constitutivos da dramaturgia, que influem nestas três vertentes, permite verificar melhor quais os aspectos que, ao mesmo tempo que delimitam espectadores e têm impacte diminuto na actividade teatral imediata, representam um influxo inovador, que perdurará e que acabará por ter algum relevo na década de noventa, ao nível da expressividade cénica e das realizações performativas a que conduziu.

**2. 2. Processos de escrita dramática e a cena mülleriana.** A escrita dramática mülleriana da segunda fase tem uma vertente literária e uma vertente de realização cénica que podem ser abordadas em separado, com a intenção de se fazer a anatomia de elementos da construção textual que propulsionam realizações cénicas abertas para além da prescritividade da enunciação verbal.

A dramaturgia mülleriana tem de convencional ser ainda a literariedade a despoletar o desenvolvimento cénico, ao prescrever um artefacto escrito como ponto de partida para a concretização de uma multiplicidade de sistemas de signos cénicos, onde a palavra se integra, detendo centralidade e realizando a interligação de sistemas ou, como *Hamletmaschine* é exemplo extremo, estilhançando-se, aderindo e cooperando numa construção cénica impressiva, com maior ênfase nos outros sistemas significativos de cena. De acordo com o posicionamento do texto dramático na totalidade espectacular concebida, as peças da segunda fase afastam-se ou mantêm conexões mais estreitas com a discursividade verbal das peças da primeira fase, sustentam espectáculos mais racionalizados e dialogantes ou mais embebidos de movimento e visualização, em que a palavra poética apenas flui quase melodicamente, voga no espaço teatral.

**2. 2. 1. Aspectos constitutivos e distintivos da escrita dramática de HM.** A escrita dramática da segunda fase tem por traço principal a laboração desconstrutivista sobre textos do património literário.

A releitura e a rescrita de pré-textos informam ou consubstanciam as peças desta fase, podem ser alteração parcial (*Der Auftrag/A Luz sobre a Forca, de A. Seghers*), transfiguração densa da fábula (*Hamletmaschine*) ou de um momento da narrativa (epistolar, no caso de *Quartett/Les Liaisons Dangereuses, de Laclos*), métodos de rescrita transformacional de pré-textos do ciclo do classicismo. No entanto, é na dimensão microtextual, com a laboração citacional e parodística intrincada, que a revisão e refuncionalização dos textos do passado atinge a sua complexidade de efeitos poéticos, directos sobre um público mais generalizado ou resultando numa teia de evocações textuais e conexões implícitas, endereçadas aos leitor e espectador eruditos, para uma actividade intelectual de reconhecimento e estranheza desse jogo irónico de transfiguração da herança literária, criando um plano metapoético e metadramático, paralelo ao plano mais imediato de enunciação e representabilidade assente no choque, na estranheza, na insolubilidade imediata de sentidos, na envolvência sensível do receptor.

A revisitação e a filiação crítica, não nostálgica em textos e autores diversos cria na escrita de HM o elemento de dificuldade de recepção e constitui, em simultâneo, a sua fecundidade literária e dramática: estas duas dimensões do texto dramático, produtoras do efeito directo de choque e perplexidade e motivadoras de uma duradoura

e intrigante sensação de irresolubilidade de sentidos, diferida no tempo, alicerçam-se na mescla controlada de técnicas dramáticas e recursos poéticos da linguagem, capazes de sustentar activos e interligados os dois planos da dramaturgia da segunda fase (representabilidade directa e reflexividade irónica sobre a intertextualidade, a refuncionalização das citações e alusões e o próprio acto de representação teatral).

Uma resenha dos principais tópicos de escrita dramática de HM e das suas implicações cénicas torna-se importante para a abordagem das traduções portuguesas, na medida em que o material linguístico e estilístico de superfície pode ser transferido sem aparente perda notória de similitude, mas os planos profundos, que essas técnicas e recursos de linguagem tecem, apresentam, uma série de relações dificilmente incólumes numa transposição translatória - e que as traduções portuguesas analisadas não assinalam nem anotam, o que as torna menos irónicas e propiciadoras do transporte significativo dos planos metapoético e metadramático do texto dramático mülleriano:

**a) Desconstrução e intertextualidade.** Método de escrita dramática, assente na revisão, transfiguração e redireccionamento de pré-textos de várias autorias, não exclusivamente literários, a textualidade mülleriana opera sobre diferentes instâncias dos textos evocados, do macro ao microtexto, e desconstrói, funcional e ideologicamente, formas, géneros, discursividades, níveis estilísticos, nexos lógicos, tipos heterogéneos e contíguos de representação teatral (distanciadoras ou emotivamente envolventes, patéticas), estabelecendo novas redes complexas de relações intertextuais, por vezes iconoclastas, por vezes reapreciadoras a nova luz, nunca gratuitas. A citação parodística, frequentemente não marcada, distorcida e transfigurada, encontra-se, disseminada numa discursividade mais pautada e regular ou, como no caso extremo de *Hamletmaschine*, justaposta e aglomerada a outras, constituindo mosaicos, *puzzles* verbais que obstaculizam operacionalizações cénicas imediatas e de recepção passiva. A justaposição não marcada dos materiais citados e refuncionalizados e a velocidade de enunciação intensificam a densidade significativa, colaboram no efeito teatral pretendido de envolvimento, choque e estranhamento, suplantam a racionalidade do receptor pelo bombardeio sensível numa rápida sucessão de estímulos cénicos, fomentam a recepção na dispersão e sem resolução, factor de co-produção de sentidos *a posteriori*;

**b) Fragmento poético.** Se a citação parodística, justaposta ou disseminada na discursividade verbal, se pode considerar a unidade mínima da poética dramática desconstrutivista de HM, o fragmento poético ocupa, estruturalmente, o lugar de

unidade média e segue o mesmo método de colagem montada, sem menção de nexos, que a unidade mínima. Momento de pregnância poética, espaço de fantasia e arredondamento significativo, espaço de alteridade e ruptura com a teatralidade convencional, a intercalagem desta unidade média no curso dramático mais regular e perceptível funciona como hieróglifo teatral distanciador e potencia, pela surpresa, o efeito de choque sensível, ao envolver o espectador, não lhe dando margem ou tempo de reflexão, num episódio poético-cénico intenso - erupção do corpo e da sexualidade, do inconsciente, da alteridade e do não reconhecível na cena.

A interposição do fragmento poético no plano corrente da dramaticidade mais geral e directamente apreensível suscita quer a realização artaudiana de *poesia no espaço*, quer o distanciamento crítico de base brechtiana, ao expor, subtil e ironicamente, os próprios meios teatrais de produção de sentidos e de ilusão dramática, apontando, nesta conjugação, para a reflexão metadramática, a abordagem crítica do teatro através do próprio exercício teatral;

**c) Descontinuidade.** A descontinuidade dramática do texto mülleriano não se encontra marcada, se se exceptuar o caso da erupção do fragmento poético, unidade arredondada, a montagem rasura os interstícios e ilude com a cursividade do texto e da sua concretização cénica. O trabalho dramaturgico de operacionalização textual, consequentemente, complexifica-se e as operações translatórias devem ter, previamente, em conta esta peculiaridade, pois o carácter descontínuo da textualidade inclui nódulos de articulação, possível ou exigível, com os outros sistemas cénicos, complementares ou centrais na realização em palco.

Reside na descontinuidade textual, por igual, a dinâmica que permite desdobrar o texto e laborar cenicamente sobre a metadramaticidade, momentos cénicos de representação crítica da própria teatralidade, meio de reflexão distanciadora, ironia dramática inscrita e destinada ao espectador. Se a justaposição não facilitada de fragmentos (citações, imagens, *inserts*, emblemas, símbolos, hieróglifos teatrais), se as linguagens verbal e visual (cruéis, paradoxais, violentas e sadomasoquistas, fantasmáticas, agressivas, carnavalescas) tendem a envolver emocionalmente o espectador numa vivência político-estética, através do bombardeamento cerrado da emotividade e dos sentidos, estes nódulos de articulação da descontinuidade, ao exporem, com subtileza, a artificialidade do *constructo* dramático, são os momentos propiciadores da reflexão distanciada sobre o carácter manipulador e perversor da vivência teatral, que HM visa, também, mesmo que *a posterior*, trazer à colação no

espectáculo. A justaposição e encadeamento de fragmentos, a sucessão vertiginosa dos elementos do texto espectacular têm contraponto nestes nódulos dramaturgicos, eles impõem a descontinuidade como momentos de distanciamento reflexivo sobre a dramaticidade e o carácter da representação teatral. A maior incidência cénica desta característica da escrita mülleriana não invalida a sua pertinência ao nível das operações translatórias na página, antes introduz a questão do trabalho de dramaturgia dentro das incumbências do tradutor dramático;

**d) A linguagem verbal do texto dramático.** O diálogo crítico com os textos do passado procede à desmontagem, subversão (na perspectiva de actualização) e remontagem desfigurada da herança. O tom afirmativo e ideológico da modernidade é reproduzido sob suspeita, reexaminado, reoferido em contexto novo, entrecortado por ruídos, intromissões, conexões imprevistas; a dessacralização e a desautorização regem as evocações; o diálogo dramático, argumentativo e persuasivo, tende à enunciação monológica, poética, densa, desconcertante, descontínua, fragmentária, saliente e intensa na curta dimensão das suas unidades mínimas, mesmo quando a fluência e a extensão aparentam caracterizar as tiradas (*Quartett, Der Auftrag*).

A citação parodiada, ao mesmo tempo que religa o passado e presentifica sentidos, despoleta uma inesperada rede de desdobramentos cénicos, concretizações de pormenor dramático em aberto, potencialidades latentes entre as marcas de prescrição dramática mülleriana. A margem de liberdade interpretativa do texto dramático é aberta pela condensação discursiva verbal, mesmo que sob aparência fluente e enunciável em cena. Um excesso de informações dispares é, desta forma, grafado, e com ele o texto refere, constantemente, realidades e factos externos, desconexos e surpreendentes, imagens, problemáticas, mesclados e compactados em linguagem verbal. A operacionalização translatória dos textos de HM, mais do que atender à proximidade e similitude linguísticas ou estilísticas, tem por tarefa dificultada tornar entendível e expressiva a massa de informação codificada através da aglomeração parodística, cuja referencialidade externa propõe caminhos de desdobramento cénico, onde a reflexão sobre a teatralidade se torna pano de fundo.

Não marcar na tradução (de edição ou para o palco) este referencial, conduz a textos translatórios ingénuos e superficiais, onde se perde a dimensão fundamental da dramaturgia de HM – o ajuste de contas com o património e a exposição auto-irónica da dramaticidade moderna, isto é, o contraponto intelectual lúcido sobre a crueldade das enunciações e o ponto de vista dramaturgico, onde, apesar de tudo, persiste um gesto

residual de esperança - menos no futuro, mais na capacidade de aprendizagem do espectador/ leitor.

Por outro lado, a linguagem verbal paradoxal, os longos excursos das personagens, a pregnância poética de segmentos parodísticos, a vitalidade, ritmo e energia excessiva da sua justaposição e fluência de enunciação cénica destinam-se a confrontar o espectador com discursos de empatia pela envolvimento, dirigidos e actuantes sobre os sentidos e o corpo, obstáculos dramáticos à racionalidade e à reflexão crítica imediatas. A vivificação de discursos fossilizados, a questionação subversiva da grandiloquência e da afirmação peremptória, o anacronismo e a colisão de épocas, a colocação em paralelo de discursividades verbais contrastantes e a mescla de géneros e tipologias textuais confluem, no plano mais estritamente verbal, para a produção dessa linguagem de enunciação cénica que envolve e produz impacto sensível no espectador;

**e) Autonomia e pluridimensionalidade do texto dramático mülleriano.** Destinado, em última instância, a ser representado, o texto mülleriano destaca a sua autonomia devido à literariedade intrincada, factor de resistência criativa a desdobramentos cénicos convencionais. Despoletador de espectáculos, ponto de eclosão teatral, o texto deve, primeiramente, ser abordado sem se constituir partitura ou regência espectacular. A análise detalhada da suas unidades mínimas e médias soluciona parte das incógnitas de legibilidade e perceptibilidade, assim como obriga à consideração da sua polissemia microtextual, da sua literariedade e das possibilidades de articulação com modos de representação.

A exploração da literariedade dos textos, é secundada pelo levantamento dramaturgista dos nódulos que permitem a operacionalização teatral do referencial intertextual (mesclas controladas de História, culturas, literaturas e poéticas, teorias, políticas, filosofias, teatralidades), com a intenção de montagem e auto-exposição subtil das reflexões sobre a dramaticidade que superintende aos textos;

**f) A instância poético-dramática do autor das montagens textuais-dramáticas.** Dos processos de mescla, fusão, aglomeração, paradoxo, cómico e grotesco, alta e baixa cultura, contraste anacrónico, velocidade enunciativa, analogia, desconstrução e remontagem, exercidos sobre os materiais textuais, releva o papel, o ponto de vista, a instância de observação e ponderação do executor do acto estético-teatral.

Escrita dramática da memória, citação parodística de fragmentos da História da modernidade e reconstrução grotesca de instantes e discursividades dela, o teatro de HM na sua segunda fase procura fazer um caótico e vertiginoso balanço deste percurso



catastrófico recente e, pela sua carnavalização chocante e cruel, estabelecer um espaço, um ponto de apoio para, através da convulsão e horrorização do receptor, reentrar num momento de racionalidade desideologizada, de onde se possa abarcar o campo de destroços e, catarticamente, relançar a questão das hipóteses de futuro humano, cada vez mais restritas e cada vez mais, cinicamente, do ponto de vista do dramaturgo, negras.

Um didactismo não dirigista, mas provocatoriamente confrontador do receptor, no sentido de o tocar, fazer sentir e reagir, envolve a dramaturgia da segunda fase e nela se apercebem os objectivos político-estéticos de remexer nos escombros, dialogar com o passado não resolvido, voltar a questionar o Homem Moderno e o sentido da História, as suas hipóteses de futuro, a partir da religação do sentir e do raciocinar na recepção da obra estética.

Para colocar impressiva e frontalmente estas questões, HM serve-se do teatro, não manipulando didacticamente, na totalidade do artefacto, o receptor, ao colocar ao seu dispôr, subtis ou explícitos recursos de distanciamento e desilusionismo, apelando à sua imersão no jogo teatral, mas transcendendo a relatividade do jogo e remetendo para a objectividade da História e do momento crucial de refluxo das utopias modernas. O objectivo último da dramaturgia mülleriana será, assim, não um teatro de crueldade sem saída, niilista e cínico, uma orgia de queda no abismo, mas um teatro onde, apesar do ruir das utopias e da vigência da violência factual, reside um resto de esperança - desde que resultante da consciência construída pelo receptor através da experiência sensível radical que a cena mülleriana procura infligir;

**g) erudição e dessacralização - conhecer para dissolver.** A inserção no percurso de literariedade e dramaticidade modernas, com conhecimento aprofundado do seu património cultural e a perspectiva externa crítica para proceder à sua desconstrução metódica, tem valido a HM uma série de tentativas de enquadramento na conjuntura de pós-modernidade: a dramaturgia da primeira fase corresponderia à estreia de uma dramaturgia socialista em contexto socialista, sendo, ao mesmo tempo, a produção final de uma dramaturgia racional-iluminista; e a segunda fase inauguraria uma teatralidade pós-moderna.

Apesar da nova postura estético-teatral e da permanência autoral da consciência e responsabilidade perante a História, a questão pós-moderna em HM remete para instâncias de interrogação teorizante cuja produtividade é escassa no âmbito da dissertação sobre as traduções portuguesas dos seus textos dramáticos.

A questão da pós-modernidade em HM decorre da análise das suas escrita e cena da segunda fase e estas, de facto, detêm-se e operam sobre o término de um ciclo histórico e civilizacional, contudo, fazendo re incidir o olhar sobre o passado, presentificando-o criticamente através de recursos literários e dramáticos não inovadores de que se apossa, mas cuja conjugação específica produz um discurso teatral experimental e transgressivo e uma textualidade dramática pluridimensional, impregnada de estratégias múltiplas de dialogia dispersante, de efeitos provocatórios no receptor, conducentes à auto-questionação dos sentidos textuais e cénicos e à auto-responsabilização perante o esboço de mundo e época erigidos literária e teatralmente.

Se se pode falar de didactismo nesta segunda fase, ele refere-se à liberdade de consciência subjectiva perante a vivificação das catástrofes da História, que o artefactos textuais e cénicos müllerianos reconstroem por meios sensíveis. Se HM rompe com normas e práticas regularizadas de comunicação estética, fã-lo através de métodos literários e teatrais só inovadores pela conjugação da sua regular exclusão recíproca e pela ironia de, ao fazê-lo, sobre eles reoperar criticamente mas sem controlo total de significação e consequências.

**2. 2. 2. A cena mülleriana.** A valorização do instinto e do sub- e inconsciente, a a-racionalidade e o pulsar anárquico, violento e destruidor, que cruzam a cena mülleriana da segunda fase, recuperam para o espectáculo a energia da violência e da emotividade, do riso cómico grotesco e da festa da religação teatral dos sentidos, da pregnância do hieróglifo teatral. A expressividade do corpo e a libertação das pressões reprimidas na racionalidade, constituem-se numa linguagem cénica perturbadora, liberta, sedutora e interartística, em que a teatralidade se despoleta como força desconstrutora da recepção teatral, pela expansão da utilização dos sistemas de signos cénicos para além da palavra, subvertendo e desintegrando formas, géneros, reconhecibilidades de códigos convencionados, solicitando ao actor e encenador uma enunciação poética complementar do movimento e da visualização cénicos.

A secundarização do diálogo e da palavra reforça a performance, estiliza o movimento numa aproximação à expressividade da dança e da pintura contemporâneas, o corpo evidencia-se e cria novos nexos na destruição de discursividades clarificadoras e logocentricas. O espectáculo torna-se uma vivência estético-política em que as conexões e linguagens actuam impressivamente sobre os públicos, instados a viver a cena e a deixarem-se fluir num momento político de experiência estética, elaborado de

forma a marcar e fazer, *a posterior*, reflectir e tomar posição individualizada, aberta, não dirigida - a um estado de pensar com o corpo sobrevém conhecimento.

A narração visual e verbal da crueldade, da tortura, da violência é entrecortada pelo reavivar do carácter festivo do teatro, a sua dinâmica dionísiaca, nietzschiana, libertadora de energias reprimidas; a cena expõe, ao mesmo tempo, a catástrofe irremediável da História e da índole humana prevalecente e a erupção da vitalidade civilizacionalmente apesada, recurso e esperança na falência negra da racionalidade moderna e dos projectos que engendrou e engendra. No fundo, as muito racionáveis temáticas e preocupações ideológicas de HM (a objectiva catástrofe da História) entremeiam-se com uma linguagem teatral chocante e perturbadora, de carga emocional inarticulável pela palavra, propulsora do corpo e dos sentidos na cena e no espectador envolvido - e dessa paradoxal enxertia de veios brechtiano e artaudiano resulta uma teatralidade de ruptura e refundação.

Com excepção do caso problemático de *Hamletmaschine*, as peças da segunda fase actuam em dois registos não obrigatoriamente coincidentes ou simultâneos: o nível de impacto directo sobre o público, em que a textualidade se relativiza e assiste outros sistemas de expressividade poética, física e sensível; o nível profundo das conexões, referenciais e do trabalho crítico-parodístico de erudição e reelaborador do património filosófico, político, literário, estético, humano do arco temporal da modernidade.

A difícil penetrabilidade no nível profundo do texto dramático mülleriano da segunda fase, o mosaico composto da fragmentação e refuncionalização de excertos do *diálogo com os mortos*, na sua condensação e irresolubilidade, transporta problematizações brechtianas racionais; o impacto corporal, sensível do evoluir em cena da *poesia no espaço* de inspiração artaudiana, a vitalidade anárquica, destrutiva, chocante e assustadora incide sobre o espectador, envolve-o numa experiência político-estética no limite.

### III

#### CORPUS TRADUZIDO E EDITADO EM PORTUGAL

A recepção da obra dramática de HM em Portugal tem particular interesse para a área dos Estudos de Tradução, pois documenta um percurso de importação dramaturgica, onde a tradução é factor primordial e determinante, e fornece indicações particulares sobre a situação da literatura traduzida no âmbito do sistema literário-dramático português. Em síntese, as traduções portuguesas editadas de textos müllerianos compreendem quatro momentos, distintos quanto ao tipo de textos e às finalidades explícitas com que são vertidos e publicados em Portugal :

1 - um breve e problemático texto de carácter híbrido (poético e teorizante), com valor de apresentação (*Sobre o Pós-Modernismo*, 1980);

2 - um volume de seis textos – quatro deles textos dramáticos, ilustrativos da transição dramaturgica entre peça didáctica e pós-didáctica (*O Horácio, Mauser, Máquina-Hamlet, A Missão*), e dois textos de pendor autobiográfico, passíveis de dramatização (*O Pai e Anúncio de Morte*) –, volume que constitui a base de divulgação dramaturgica do autor e será recorrente ponto de referência e de partida para encenações (1983);

3 - a tradução de duas peças específicas, em função de espectáculos a realizar, e posterior edição dos dois dos textos traduzidos (*Quartetto*, 1988 e *Germânia 3*, 1997);

4 - por fim, a selecção e tradução de poemas e textos poéticos avulsos (colectânea *O Anjo do Desespero* e os três poemas longos (*Bloco de Mommsen, Ajax por Exemplo, A Morte de Séneca*) na revista *Belém* n.º 1 (1997), veiculando dados que se articulam com a dramaturgia mülleriana traduzida, mas que se centram, primeiramente, nas temáticas e poética müllerianas, publicações que dão conta da fase final da produção e procuram “fechar” um percurso e um ideário, após a morte do autor em 1995.

Existem, não editadas - e, portanto, com acesso bastante restrito -, outras traduções de peças de HM. Estas traduções destinaram-se à realização de espectáculos concretos e foram feitas com esse intuito: AM (EP), em 99, fez as traduções de *Wolokolamsker Chaussee, Die Schlacht; Abecedário Müller*, com vista a espectáculo de *As Boas Raparigas...* Recentemente (Abril de 2002), uma nova encenação de *Philoktet* foi levada a cabo pelos *Artistas Unidos*, com encenação de Jorge Silva Melo e tradução, a partir do original, de José Maria Vieira Mendes e colaboração de José Peixoto, com a disponibilização da tradução de 1986 que realizou com ASM, Ana Maria Carvalho e

Harry Lemmens; e em Novembro de 2003, *A Cornucópia* levou à cena a tradução de JB de *Anatomie Titus Fall of Rome*, com encenação de LMC.

Perante o acesso dificultado, a contrastação de textos alemães e portugueses, com o objectivo de distinguir as estratégias translatórias mais correntemente empregues e delas retirar conclusões tradutológicas, limitou-se aos seis textos editados: a sua fixação permite, com maior segurança, verificar as opções translatórias, imprecisas e variáveis quando se tratam de versões de palco, permeáveis a outro tipo de aditamentos, reformulações, constrangimentos.

**1. Primeiro contacto por via da tradução.** O primeiro momento de contacto de leitores portugueses com o ideário político-literário de HM ocorre em 1980, através da tradução de ASR de uma comunicação efectuada pelo dramaturgo no Congresso da *Modern Language Association of America* (New York, 1978).

Trata-se da tradução de um texto de carácter teorizante e reflexivo, desalinhado e provocatório, que aflora o âmbito epocal das considerações sobre o pós-modernismo, não sendo passível de caracterização tipológica simples, porque opera, simultaneamente, em registos diversos: do poético ao político, do balanço sintético da história literária ao manifesto conjuntural; da súpula propositiva de princípios revolucionários (e, eventualmente, pós-modernos...) de escrita, passando por um elenco não sistemático de autores paradigmáticos (onde residirá, na opinião de HM, a filiação e continuidade de uma nova escrita), até à irónica e séria provocação poética - a Ocidente e a Leste, à Antiguidade e à Modernidade e, igualmente, a algo, informe mas já palpitante, no terreno indeciso entre capitalismo tardio e *socialismo real* e na antevéspera de uma pré-anunciada nova era histórica, mas ainda sem vislumbre premonitório da Queda do Muro ou de alternativa global ao capitalismo.

A tradução da comunicação é publicada na *Revista Crítica de Ciências Sociais* (n.º. 4/5, Outubro de 1980, número temático dedicado à "Literatura em Sociedade") e tem como ponto de partida a separata da revista *Gelandewagen I* (Berlin, 78), número dedicado ao quinquagésimo aniversário do autor (pp 11,12,13). O título original do texto de HM (*Der Shrecken die erste Erscheinung des Neuen* - aproximadamente, *O Terror a primeira Aparição do Novo*) é submetido a adaptação redutora (*Sobre o Pós-modernismo*), no sentido de o enquadrar temática e sequencialmente no número da revista que o acolhe, e funciona como primeiro desdobramento das sintéticas *onze teses* (plataforma teórica consensual dos articulistas para abordarem o binómio

literatura/sociedade) que o precedem na abertura da publicação. Um segundo e concorrente artigo, articulado com *as teses* de entrada e que, igualmente, as desdobra, é a tradução (também de ASR) de um texto de Frederic Jameson, saído no número inaugural da revista norte-americana *Social Text* (Winter 1979) e intitulado, em Português, *Reificação e Utopia na Sociedade de Massas*.

A nota inicial do Conselho de Redacção e a Introdução ao número temático fornecem um enquadramento claro da razão de ser da primeira tradução de um texto de HM em Portugal: a vocação interdisciplinar da revista, cujo objecto de crítica procura perpassar todas as matérias de âmbito social, destaca neste número temático o papel da literatura e inscreve-o no projecto científico mais lato de *submeter a um escrutínio rigoroso as concepções dominantes nas ciências sociais, confrontando-as com as especificidades do processo social português a caminho do socialismo* (Editorial). O colectivo que assegura o número temático (o grupo de anglo-americanística da FL da Universidade de Coimbra, *contando desde o início com a colaboração de António Sousa Ribeiro, do grupo de germanística da mesma Faculdade*) parte da aceitação de vários pressupostos teóricos para a concretização do convite da Revista: a proximidade entre a investigação e a prática docente diária na(s) literatura(s) e cultura(s); a noção de cultura como processo social dinâmico e a de literatura como específica *forma de expressão social* a interrogar; as categorias de centralidade, marginalidade e periferia nos sistemas literários e destes nas sociedades que os envolvem, categorias estabelecidas nas relações de dependência ou ascendente cultural; a exequibilidade, validade e problemática levantada pela aplicação de *figurinos teóricos e metodológicos internacionais para a pesquisa entre nós*, assim como a *necessidade e os limites do diálogo com especialistas estrangeiros e a sua divulgação em Portugal*.

Os textos de HM e F. Jameson, nos campos da literatura e da cultura, revestem, deste modo, o valor dos referidos paradigmas analítico-críticos que urge importar, testar e divulgar, e cujas validade e pertinência importa submeter a escrutínio perante a realidade portuguesa. A primeira tradução de um texto mülleriano em Portugal constitui, desta forma, uma dupla aposta: a de divulgação de um autor desconhecido e complexo, mas de actualidade crescente no mundo ocidental, e a sua imediata confrontação com o processo social português, considerado, ainda, como destinado a transformações no sentido de um vago socialismo, indefinido nos seus contornos, mas implicitamente crítico, pela própria figura de HM, em relação às experiências de *socialismo real* da RDA e do Bloco de Leste.

Os artigos do número temático procuram especificar, de acordo com as obras literárias alvo de análise, modos concretos de relacionamento entre instâncias ideológicas literárias e coordenadas sociais e históricas basilares que as enformem. As *onze teses*, o texto-comunicação de HM e o ensaio de Jameson (mais analítico e compreensivo do século XX e centrado na interpenetração do modernismo e da cultura de massas) constituem um suporte teórico essencial, um preâmbulo balizador para a leitura dos artigos, centram cada um deles numa perspectiva consistente de abordagem dos fenómenos artísticos e literários, configuram como que um programa e uma seriação de questões, segundo as quais os fenómenos literário e cultural devem ser observados, duplamente focados na sua especificidade intrínseca e nas conexões sociais mais gerais que permitem estabelecer e problematizar.

Desta forma, a oportunidade e o sentido enquadrado do texto traduzido de HM, para além da problematizável proximidade ao original, ganham um contexto significativo especial: o da sua inovação propositiva específica, alemã oriental mas refractária à *norma estética* por lá vigente, por um lado; o da confirmação e validação de várias das suas asserções, no quadro mais vasto das preocupações de então sobre sociedade e produção literária e cultural, quadro que os Estudos Culturais, à época, procuram tornar nítido e propiciador de conhecimento social aprofundado.

O objectivo maior que se pode, consequentemente, depreender desta primeira introdução do ideário e da poética de HM em Portugal é o de divulgação enquadrada de inovadoras (em Portugal) perspectivas de consideração da obra literária e das questões culturais. É neste sentido que aponta a organização interna do número da Revista (criação de um suporte teórico em três momentos compaginados – *teses*, HM, Jameson - seguido de um corpo de oitos artigos de verificação pormenorizada dos postulados e enunciações feitos à partida), assim como as intenções declaradas da Introdução e do Estatuto Editorial. De facto, pela análise do contexto em que surge a primeira tradução de um texto mülleriano em Portugal, o objectivo não é de destaque mas de inclusão: não há a tenção de revelar formalmente, com pormenor, um autor e uma constelação ideológico-literária ainda pouco conhecidos nos seus contornos mais identificáveis, ou na sua produção prioritária - o teatro: trata-se de, com oportunidade, incluir um texto avulso de um dramaturgo/escritor, cuja aura de desalinhado e “maldito” precedeu o contacto mais concreto com as suas produções no Ocidente - e de o fazer no contexto temático e académico português de preocupações, datadas e empenhadas politicamente, sobre as conexões entre literatura e sociedade. A primeira imagem mülleriana em

Portugal, por via do seu primeiro texto traduzido, é um *insert*, desfocado e estilizado quanto baste, entre o estádio de preocupações de ordem sociológica-política que um sector da universidade portuguesa confere à literatura (as *onze teses*) e a prospecção, mais actuante nas sociedades massificadas, das matérias que já formam o cerne e o objecto de pesquisa dos Estudos Culturais (F. Jameson), particularmente as questões de alta cultura e cultura de massas, a reificação/mercadorização da obra de arte. Por outro lado, indirectamente através dos textos de HM e Jameson, traz-se à colação a problemática do pós-modernismo, problemática que, posteriormente, se tornará central nas preocupações do grupo que dirige a revista, nomeadamente em Boaventura de Sousa Santos, seu director e principal impulsionador.

Uma análise mais fina dos dois textos que ladeiam e recontextualizam o texto-comunicação de HM, assim como a conjugação destes com a nota do Conselho de Redacção e a Introdução ao número temático, suscitam informações a ter em consideração para se proceder a uma análise mais detalhada de *que* texto mulleriano é traduzido como estreia em Portugal e as consequências que possam ter decorrido deste facto. No fundo e em última instância, o que torna a comunicação de HM atraente à tradução e divulgação em Portugal é a sua postura de dupla recusa e a disponibilidade para - a partir duma avaliação crítica da herança cultural e do percurso histórico ocidental, e constatadas a perda de capital utópico do *socialismo real* e a agudização das contradições no capitalismo tardio - participar na discussão dos prenúncios de uma nova era, na arte e literatura, mas, conseqüentemente, nas sociedades que as configuram. A comunicação de HM contém, de forma condensada e irresolvida, os ingredientes para esta reflexão, convocando questões e tópicos e justapondo-os de forma sincopada e de articulação não facilitada, que a tradução "respeita" sem explicitação.

**1.1. O terror ou a primeira aparição do novo.** Articulado em seis pontos, o texto traduzido introduz em Portugal - de forma lacónica e densa, irresolvida na justaposição de asserções, próxima do original em termos tradutológicos - algumas características da linguagem poética e uma sùmula programática não sistemática das questões teóricas essenciais (políticas, de filosofia da História e estéticas) em que HM centrou a sua produção a partir da década de setenta.

O texto da comunicação, na realidade, funciona em dois níveis articulados: a nível conjuntural, enquanto abordagem tópica de questões literárias críticas salientes no *forum*; a nível estrutural, porque, sucinta mas claramente, estabelece as traves-mestras

do ideário de HM, numa seriação sumária e complexa de matérias que fazem o balanço do seu percurso passado, descrevem as circunstâncias presentes da sua produção estético-ideológica e gizam linhas de exploração e actuação futuras.

Dado o carácter denso da comunicação e a forma, de leitura não facilitada, mas sensivelmente programática, que apresenta, todos os elementos constituintes do texto concorrem para equilíbrio, economia e interdependência – ressaltando deste jogo de forças internas a coerência e sentido textuais. O título original (*Der Schrecken die erste Erscheinung des Neues/O terror a primeira aparição do novo*) funciona como mote, referência recorrente para a leitura do articulado: ele é o *Leitmotiv* que o percorre, o torna significativo e coeso, e é o ponto constante de retorno e conjugação de afirmações proferidas ao longo da comunicação. O subtítulo original (*a propósito de um debate sobre o pós-modernismo em Nova Iorque*) assinala a função imediata do texto mas também, desde logo, alguma demarcação de HM relativamente à questão central do *forum*, que lhe parece acessória, não decisiva .

A tradução portuguesa opta por destacar a importância funcional do subtítulo e por obliterar o título, com as consequências de ordem programática e poética, que esta opção acarreta. Com esta decisão, coloca-se conscientemente ênfase na questão do pós-modernismo e esbate-se o carácter programático e a polivalência significativa que o título em si transporta, ao constituir-se legenda e emblema do ideário mülleriano. Ao sacrificar-se o sublinhado papel da inovação, do novo, na sociedade e na literatura - e o choque e desestabilização que essa erupção acarreta -, remete-se, também, a segundo plano uma problemática que o texto permeia e um historial que a informa e que HM, manifestamente, revê como ainda potenciador: a problemática e o historial convocados pelo título original remetem (como, aliás, a nota do tradutor sublinha) para os debates do Expressionismo dos anos trinta do século XX e para as duas posições, consequentes na tradição estética de raiz marxista e alemã, que mantiveram efectividade neste campo: a visão mais fechada e normativa de Georg Lukács de um *realismo socialista* (tendo por cânone o romance burguês do século XIX) e a posição aberta e experimental, atenta à erupção da inovação latente nas sociedades e do seu cariz utópico, por recusa liminar do instituído e convencional, por parte, por exemplo, de Brecht, Hans Bloch e Ernst Eisler. É neste segundo veio crítico que o texto de HM, de imediato, através do título, se radica, filia e acrescenta, assim como é a partir dele que é possível ler as propostas enunciadas e a avaliação crítica de um processo de civilização em período considerado terminal ou de transição.

De facto, o terror (o horror, o choque, o susto, a estranheza) que o aparecimento da inovação provoca no estabelecido e cristalizado, são um dos pressupostos teóricos da produção dramática de HM, que não se reportam já integralmente às considerações racionais de Brecht sobre a legitimidade da experimentação e da inovação, ou ao germinar dialéctico da utopia do concreto de Bloch. Embora filiando-se nessa tradição não normativa de uma estética revolucionária, HM conjuga outras necessidades, foca outras problemáticas, revê aberta e criticamente, de acordo com um novo cepticismo histórico, decorrente da experiência (pessoalmente frustrante) da edificação da sociedade socialista na RDA, as matérias em que o debate marxista dos anos trinta se centrou: socialismo e barbárie, edificação da sociedade socialista, contornos do homem no capitalismo tardio, perfil do homem socialista veiculado pela arte e pela literatura, função social das artes e respectiva superação numa nova tipologia de relações sociais e, sintetizando-as, a questão, neste entretempo, do papel e função do intelectual perante a História. A obliteração do título original da comunicação e a ênfase dada ao subtítulo têm como consequência, ao introduzir-se o dramaturgo em Portugal, uma perda significativa de informação e perspectiva, tanto a nível da sua autofiliação numa continuidade política e estética, como a nível dos contornos das proposições que lhe acrescenta. Apesar do rigor na procura de proximidade e equivalência, que a tradução patenteia, este *desvio*, motivado pela contextualização da tradução no espaço da revista, acabam por suscitar ambiguidades relativas ao perfil do autor, que a nota de rodapé só muito parcialmente atenua.

**1.2. Caracterização do primeiro texto mülleriano traduzido em Portugal.** Que texto mülleriano é escolhido como estreia em Portugal? Que traços distintivos do ideário e da escrita literário-teórica de HM transporta em si a comunicação? De que forma o articulado traduzido traz inovação ao panorama teórico português na consideração das relações entre obra de arte e sociedade?

Em primeiro lugar, pelo seu carácter condensado, o texto faculta uma súpula de tópicos e assuntos que HM considera centrais à discussão das matérias literárias e artísticas no momento histórico da intervenção no congresso. Divergindo, contudo, da temática delimitada do *forum*, HM acaba por sintetizar na comunicação a sua visão personalizada das questões literárias, elencando, sem resolução ou explicitação, uma série de pontos programáticos da sua criatividade literária de fundo histórico, filosófico e político.

O primeiro ponto da comunicação é um curto texto escrito em 1958, intitulado *Orpheus Gepflucht (Orfeu sob os arados)*, e condensa poeticamente algumas matérias e práticas de ordem estético-filosófica fulcrais em HM, permeadas como propedêuticas, pelo texto traduzido, a leitores portugueses: a) em primeiro lugar, a recepção e refuncionalização de mitos e símbolos da Antiguidade, que o autor reelabora, despindo do acessório e destacando o irredutível, para figurar - anacrónica, distanciada e cruamente - as natureza e condição humanas, e de acordo com o momento histórico em que opera; b) em segundo lugar, a linguagem crua e lacónica estabelece dois tipos de conexão: a proximidade com a crueldade do real (ideologizado); e o *terror* que a obra literária deve, segundo o autor, suscitar, enquanto fomentador da co-produção de sentidos e experiência sensível por parte do leitor/auditor; c) em terceiro lugar, o fragmento ilustra poeticamente a configuração histórica do campo das artes, em que HM quer abordar o surgimento da inovação e, simultaneamente, por inclusão na sequência da comunicação, o da questão pós-moderna; d) por fim, pela própria construção da comunicação, os recursos müllerianos de citação, paródia, intertextualidade, refuncionalização, estranheza e não resolução de sentidos. Esta elaboração permite ao texto operar em diferentes níveis e registos, mesclando, estranhando e tornando polivalentes referenciais mais restritos e dirigidos de intertextualidade.

**1. 3. Programa estético-político articulado em seis pontos.** Com *Orpheus gepflucht*, HM enuncia alegoricamente a questão do modernismo (poética que se basta circularmente, impaciente e inesclarecida perante o curso da vida e da História, pederasta e tendente a desfecho trágico, por desprezo e ignorância das forças obscuras que determinam o homem), a questão do realismo (o lugar dos arados na canção) e a questão do terror na estética, o desconcerto que o *barulho da caçada* entre orfismo e forças báquicas fomentam entre os camponeses.

A refuncionalização e recontextualização do mito órfico faz a resenha da confrontação histórica (e muito germânica...) entre a primeira experimentação modernista e a gestação sua contemporânea de uma estética comprometida com o socialismo e com a realidade social, confrontação que teve lugar destacado entre a segunda e a quarta décadas do século XX. O segundo, lacónico e desconcertante ponto é taxativo quanto ao alcance de toda a literatura posterior a este momento seminal : *a literatura compete ao povo*, segundo Kafka - afirmação provocatória e lapidar, que faz

tábua rasa de considerações anteriores e relaciona a vida do *povo* com a produção literária, sem a intermediação normativa de especialistas, teóricos e críticos. A explicitação desta afirmação ocorre no ponto 6 da comunicação. Através destes dois (intencionalmente desconcertantes) primeiros pontos, a colocação da questão central da comunicação - o estado e perspectivas futuras da arte e da literatura, no capitalismo tardio e na frustrante e frustrada experiência do socialismo real - é consumada. O terceiro ponto deixa um pouco de parte o enigmatismo poético e irresolução das afirmações, torna-se mais explícito e directo, menos metafórico e alegórico, foca aspectos concretos das envolvências sociais dos fenómenos literários e artísticos. Começa-se por revelar a concepção mülleriana da natureza paradoxal da escrita literária - no plano subjectivo/autoral de complexidade de consciência, acto comportamental associal, talento e privilégio, articulando-os com o âmbito social de preços intrínsecos a pagar por tal praxis. Numa fraseologia lacónica e justaposta, exigindo do leitor/auditor uma complexa co-produção de sentidos e conexões intertextuais, o ponto 3 prossegue na enunciação dos tópicos relacionáveis, não resolvendo os seus sentidos, antes os propondo a interrogação: autonomia da arte e modernismo; estatuto e configuração da obra de arte nas economias de mercado e planificada; função social da arte (actividade limitada, segundo Marx) e sua superação numa estruturação social progressiva, diferente das duas verificadas, vagamente utópica, mas ainda de fundo e perspectiva marxistas.

Depois de gizar o prenúncio do futuro social e estético, HM regressa à consideração da actividade no espaço que melhor conhece, a RDA, destacando as características do seu ambiente cultural: especialização em literatura, relação entre nível cultural e alargamento e acesso a bens culturais; meios de comunicação de massa, produtores de *smog* ideológico, responsáveis pela distorção representativa do real, pela diluição intencional da memória e pelo abaixamento do nível cultural em fantasias estéreis. Perante este quadro, HM reafirma o papel (brechtiano) do intelectual e do escritor como operador de rupturas entre (inovador) realismo e o carácter mais popular que a arte reveste nesta conjuntura sócio-ideológica.

A questão do pós-modernismo, que se infere ser o centro de atenções do *forum* a que a comunicação se destina, é intencionalmente relegada para a margem: porque, por um lado, HM quer reconhecer o desfasamento que as suas circunstâncias de produção artística lhe acarretam face à temática crítica em voga; e, por outro, por não ver essencialidade ou prioridade na questão pós-moderna em si, face a outros dados que

procura trazer à discussão. O comparatismo literário, por exemplo, não lhe suscita interesse particular, porque em HM o foco está colocado, há muito, sobre a *miséria real das estruturas de poder*, assunto que escapa ao *comparatista* Polónio. Para HM, pós-modernismo e política não são dissociáveis - e a questão só por esse prisma lhe merece atenção -, assim como a questão colonial e a noção mülleriana do esgotamento das revoluções e paradigmas culturais europeus (patente em *Der Auftrag*, por exemplo) não é dissociável das matérias e preocupações de periodização estética ou literária. Estes tipos de problemáticas da crítica e questionação literária ou estética, que começavam a ganhar centralidade no Ocidente, não têm para HM pertinência de fundo, e ainda menor é a sua pertinência perante a inovação artística já descortinável, e que HM caracteriza como retorno *enriquecido (...) pelas aquisições técnicas da era moderna* a um *realismo social*, anterior ao modernismo europeu, onde, segundo o autor, reside a oportunidade de *tapar o fosso entre a arte e a realidade*, um novo realismo social que seja *uma magia que sane a cisão entre o homem e a natureza*.

De forma condensada e irresolvida, HM enuncia, assim, uma súpula de programa literário-dramatúrgico, filosófico e político - a ser lido como balanço e abertura para novas expressividades estéticas e, nos planos político e social, como superação da dicotomia histórica capitalismo tardio/economia planificada, como registo, não sistemático, de orientação prática e plataforma de consideração das problemáticas literárias e artísticas num momento histórico determinado. Por muito que a indefinição de contornos das novas expressividades estéticas seja assumida, contudo, da sua parte, uma enumeração de precursores (com o mito de Mársias por denominador comum), revela onde, na sua opinião, elas radicam e de onde podem ganhar textura própria e inovadora: por um lado, no ponto 3, a (nova) literatura da América Latina (*os bons textos crescem ainda em chão sombrio*); por outro lado (ponto 5) um panteão de escritores *malditos* europeus (Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Joyce, Maiakowski, Artaud, Brecht, Beckett) e uma subtil base nietzscheana, dramática e filosófica.

No fundo, a questão da literatura e da estética é-lhe acessória, pois o foco mülleriano de produção concentra-se na História, na anatomia dos poderes e na questionação dos modos pelos quais se poderá aceder a *um mundo melhor* perante o estádio histórico do *duelo entre a indústria e o futuro: o derramamento de sangue* por que passa este duelo não é decidido no plano literário ou estético, mas um novo realismo social não pode deixar de o incluir e fazer falar. A comunicação sintetiza, deste modo fragmentário, denso, justaposto e irresolvido, o ideário estético e literário,

filosófico e político de HM, num momento de enunciação programática e sùmula perante a História já decorrida, o longo percurso que ela fez herdar e um devir -intangível, informe, mas não ainda, como mais amargamente depois de 1989, visto com cinismo irreduzível, pessimismo e niilismo mais crus. Na comunicação, a utopia ainda surge como exequível através da inevitável violência da História.

O ponto 4. da comunicação alude ao texto teórico de Ihab Hassan *Paracriticisms: Seven Especulations of the Times* (Urbana: University of Illinois, 1975), texto onde este crítico e professor universitário aborda sete áreas de caracterização do pós-modernismo. O cerne da questionação mülleriana não está, contudo, nestas matérias e, por isso, elas são resolvidas em duas palavras; isto é: as características parecem-lhe adequadas para descrever tanto o mito de Orfeu segundo Ovídio, como a prosa de Beckett, ou os trabalhos de Warhol e Raschenberg enquanto *acontecimentos* artísticos, mas não a ponto de merecerem o destaque que tem o teatro de Robert Wilson (com quem colaborou no projecto dramaturgico Civil WarS), exemplar, segundo o conferencista, de uma *perspectiva de teatro épico* brechtiano, apenas concebido e não realizado, posto em prática por Brecht .

Perante as matérias em apreço no congresso e a questão central do pós-modernismo, a comunicação de HM procede sempre de modo esquivo: aflora-as, não as aborda senão à superfície, não as contesta frontalmente, arredonda-as, utiliza-as como pretexto e ponto de passagem para a enunciação do seu programa próprio e para a sua sustentação, isto é, filiações, recontextualização, justificação de origens e enunciação de direcção e sentidos que lhes pretende imprimir. Brecht ocupa nesta sustentação do programa mülleriano uma posição fulcral, mas é já, perante as questões que se levantam na década de setenta, uma referência à distância, uma reverência distanciada a uma dramaturgia incontornável, que não ofusca ou esbate os outros veios de filiação e contributo para o estabelecimento da estética própria de HM. O ponto 5 da comunicação elenca o panteão literário pessoal de filiação e acrescentamento, com uma breve legenda sobre o essencial que apreende em cada uma das figuras literárias para a formulação das suas propostas dramaturgicas: Rimbaud e o percurso *da literatura para o deserto*; a *catástrofe anónima* de Lautréamont; Kafka e a obra destinada à fogueira paterna; Joyce e a metaliteratura; a militância de Maiakowski e o desaparecimento do autor na revolução; o teatro artaudiano, a poesia cruel no espaço, ilustrativa da tortura sob o sol; Brecht e a utopia de um *Animal Novo* que suceda ao homem; Beckett e o caminho do silêncio; por fim, dois mitos poéticos que corporizam, em fusão, a essência da literatura

– Orfeu sob os arados e Dédalo no labirinto minotaurico - emblemas, representações do escritor e do intelectual entre o modernismo e os tempos conturbados do capitalismo tardio e socialismo real, mitos que se fundem na representação icónica de Mársias - que, por sua vez, tem paralelo no emblema mülleriano de Hamlet.

O ponto 6, remate da comunicação, esclarece o provocatório e desconcertante ponto 2, ao mesmo tempo que estabelece uma série de matérias que importa ter em consideração prévia, ao estudar-se o fenómeno literário na época capitalismo tardio/frustrada experiência do socialismo real, e que são: a literatura enquanto segmento real de participação efectiva no processo da História; a linguagem do povo e a linguagem literária, subsidiária da primeira instância; o desaparecimento do autor como condição de permanência ou sobrevivência do homem, dependente de novas relações sociais; o silêncio que subentende o grau de desordem ou caos de um sistema ou, em sua alternativa, *o discurso universal*, abrangente, para lá das cisões do género humano, a utopia derradeira.

A intervenção no congresso é rematada com duas asserções antitéticas, características da linguagem poética mülleriana: esperança e medo, inovação e horror – os *Leitmotive* da produção dramática de HM após o esvaziamento e abandono da peça didáctica.

**1. 4. Nota do tradutor.** A extensa nota de rodapé fornece uma série de informações para acompanhar, no essencial, a leitura do texto, começando por traçar um sumário perfil do autor: as funções de dramaturgista no *Volksbühne*, o relevo como *um dos mais importantes dramaturgos de língua alemã* a ter sob atenção, a sua divulgação no Ocidente a partir dos anos setenta.

Num segundo momento, a nota aborda a dramaturgia mülleriana, sintetizando-lhe a filiação no veio teatral brechtiano *numa perspectiva de originalidade crítica* e a postura dissidente em relação à *norma estética* da RDA. Sem entrar em pormenores ou fazer uma mais consistente síntese das questões dramáticas müllerianas (o veio artaudiano, a refuncionalização dos mitos da Antiguidade Clássica, as peças mais inovadoras, escritas contra o *aparelho teatral*, por exemplo), as peças são classificadas como consistindo num vago *laboratório da fantasia social*, em aberta oposição a dramaturgias pertencentes ao *mausoléu da literatura* ou que cedam, na RDA, à *hagiografia oficial*.

As citações feitas por ASR não remetem para os contextos em que foram produzidas e que se reportam a textos publicados em alemão em 1975 (*Brief an den DDR-Journalisten Martin Linzer*, in *Heiner Müller: Theater- Arbeit, Rotbuch Verlag, Berlin 1975*) e daí resulta o facto de, em 1980, se nomearem apenas textos como *Mauser, Zement, Germania Tod in Berlin, Die Schlacht*, materiais anteriores à viragem mülleriana de 77, com o abandono da peça didáctica (*Carta a Steinweg*, produção de *Hamletmaschine*).

*Re-pensar a função do teatro (e da arte em geral)* é a tarefa que a HM se atribuiu na nota, mas, para além destes juízos vagos sobre as peças, o que seduz a atenção do tradutor são as matérias de ordem teórica da literatura, que, como atrás se demonstrou, concorrem para a constituição do suporte teórico da revista e para a importação de inovadoras ideias teórico-críticas na consideração literária, funcionando HM e o seu texto avulso, simultaneamente, como enunciação de princípios e desdobramento das teses de entrada.

O primeiro perfil crítico de HM, traçado no âmbito da sua primeira tradução para leitores portugueses, afasta-se do perfil que a sua produção dramática já conhecida no Ocidente possibilitava fazer, e aproveita uma não sistemática e, pelo contrário, fragmentária, polivalente e irresolvida comunicação, para equacionar uma série de questões de teoria literária que interessavam ao número temático da revista e que, de certa maneira, são empoçadas face à importância relativa que possam ter na especificidade da obra de HM. Por outro lado, a escolha do texto a traduzir é feliz na oportunidade, por introduzir, sem ostentação, marcas distintivas da poética mülleriana e confrontá-las com um problema teórico de que o autor guarda distância.

A nota tende a ser explicativa e explicitadora, orientadora e complementar em relação ao texto original e ao traduzido, devido ao carácter citacional e parodístico com que aquele é construído e que, aliás, como os textos dramáticos, o torna resistente - nas vertentes da intertextualidade crítica e da desconstrução, da citação estranhada e refuncionalização dos fragmentos - a leituras passivas ou que não convoquem o leitor na reelaboração de sentidos.

Não tanto por dificuldades de transposição tradutológica entre o alemão e o português, mas pelo carácter referido da tessitura do texto mülleriano, a nota de tradução justifica-se na extensão que atinge, ao procurar dar resposta às necessidades óbvias de apresentação do dramaturgo e das suas circunstâncias imediatas de criação (RDA, norma estética vigente) e à breve caracterização, por problematizar, da sua

poética dramática. No entanto, quer pelo ainda pouco que o Ocidente sabe, então, da dramaturgia mülleriana, quer pelo sentido útil que a inserção do texto oferece ao número temático, a nota tende a reduzir os âmbitos onde o texto pode incidir e a não desdobrar os pontos programáticos müllerianos nele inscritos e irresolvidos. Por outro lado, o perfil traçado de HM tende a caracterizá-lo pelas produções da primeira fase e não pela segunda, o que à data, com encenações na RFA e em França, já começa a ser visível.

**2. Anabela Mendes (AM) - perfil de tradutora dramática.** AM foi responsável por 22 traduções dramáticas de expressão alemã entre 1974 e 2000 (13, na década de noventa, 8 na de oitenta): traduziu Handke (74), adaptou Plenzdorf em 82 (com VSPL), traduziu Wedekind (84, 92), Süskind (87), Fassbinder (89), Thomas Bernhard (90), Horváth (91), Kleist (92, parceria com Aires Graça), Elfriede Müller (93), Kandinsky e Schnitzler (94), Molière/Brecht (2000); e traduziu a maior parte da dramaturgia de HM (entre 82 e 99) - 10 peças, 4 editadas, seis para grupos e seus espectáculos concretos.

As editoras com que trabalhou foram **Apáginastantas** (HM, 83; Wedekind, 84), **Cotovia** (Bernhard, 90; Horváth, 91; Kleist, 92, com Aires Graça; Schnitzler, 94) e **Difel** (Süskind, 87). A maioria das traduções das peças de HM não se encontra disponível, apenas são públicas as do volume de 83. As restantes pertencem à tradutora e foram disponibilizadas ou utilizadas para espectáculos de grupos como a **Cornucópia** (*Hércules 13*, publicada no programa de *A Missão*, 92, que integra, também a *Peça Coração*, e difere da primeira encenação de 84; *Mauser*, 92, *Máquina-Hamlet*, 98); **Teatro da Nova** (*Horácio*, 84, encenada por Carlos Fogaça); **Fatias de Cá** (*Máquina-Hamlet* inserido em *Hamlet* de Shakespeare, Tomar, 87); **BalletTeatro, Porto** (*Missão Jamaica*, a partir de HM, 96; *Máquina-Hamlet*, 96, *Mauser*, 97, *Material Medeia*, 98); **Satyros** (*Máquina-Hamlet*, encenação de Rudolfo Vásquez, Lisboa, 96); **Teatro Experimental do Porto** (*Mauser*, 96, encenação de Paulo Castro).

Por razões ligadas a direitos de autor e controvérsias com a SPA, há um conjunto de traduções de peças de HM feitas por AM que são assinadas pelo pseudónimo **Ermelinda Pastorela (EP)**. Estão neste caso as peças levadas à cena pelo grupo *As Boas Raparigas...*, do Porto, com direcção de Rogério de Carvalho (*Abecedário*, *A Batalha*, *A Estrada de Wolokolamsk*, todas em 99).

A tradução de dez peças de HM, num total de 22 traduções dramáticas, revela o empenho da tradutora em proporcionar a transferência quase integral de uma

dramaturgia, o que se prende, por outro lado, com o âmbito académico e teórico-crítico da sua abordagem do dramaturgo, como adiante se verá.

**2.1. O volume de 6 textos traduzidos em 1983.** O volume de seis textos (quatro dramáticos e dois de cariz autobiográfico), seleccionados e traduzidos por AM em 83, constituiu-se como a pedra angular da importação e divulgação da obra dramática mülleriana em Portugal. A selecção, tradução e posfácio permitiram que se disponibilizasse, para leitura e contacto, um conjunto de textos ilustrativos do decisivo momento de viragem na dramaturgia mülleriana - entre a peça didáctica de herança brechtiana (que as circunstâncias políticas e a *norma estética* da RDA haviam censurado, por causa da profundidade crítica directa da realidade socialista) e as peças experimentais do final da década de setenta, potenciadoras de uma dramaticidade inovadora, que partia do texto como modo de forçar limites teatrais convencionados e buscava novas expressividades, efeitos e consequências dramáticas, sem deixar de portar em si virulenta crítica política direccionada.

Se é possível, no tocante à selecção das peças a traduzir, sublinhar a representatividade de peças ainda didácticas e de peças mais experimentais e em ruptura com as primeiras, é necessário notar que um outro critério subjaz a esta selecção: cada peça traduzida representa, por si, também, um vector dos núcleos temáticos em que HM laborou como dramaturgo ou como encenador. Assim, *O Horácio* é representativo do núcleo temático que recebe e reelabora a Antiguidade Clássica, estratégia mülleriana para contornar a proibição e suspeição que as primeiras peças frontais sobre a revolução e a edificação da sociedade socialista lhe acarretaram (outros exemplos: *Medeia*, *Philoktetes*, *Herakles 5*); *Mauser*, é exemplo de peça centrada na questionação, a partir de dentro, do processo revolucionário socialista, nomeadamente sobre os custos humanos da revolução; *Hamletmaschine*, institui-se como exemplo de desconstrução da temática shakespeariana e de nova proposição dramática; *a Missão*, representante, com *Quartett*, da temática da Revolução Francesa, da questionação da *revolução branca*, como paradigma das transformações do mundo no arco temporal da modernidade.

Juntamente com as quatro peças (*O Horácio* e *Mauser*, filiando-se ainda na linha didáctica brechtiana, *A Máquina-Hamlet* e *A Missão*, propostas de dramaticidade em ruptura com esse veio), o volume inclui dois textos sequenciáveis de motivação autobiográfica (*O Pai* e *Anúncio de Morte*), desenhando ambientes históricos e psicológicos, que vão da ascensão do nazismo aos primeiros anos da edificação da RDA

e, destes, aos da frustração de expectativas - ambientes que inscrevem, difusamente, o autor nesse decurso histórico. Estes dois textos, complementares dos quatro exemplos temáticos e tipológicos seleccionados da dramaturgia mülleriana, cumprem mais do que função informativa biográfica na sua recepção em Portugal: ao mesmo tempo que documentam essa função, os textos fornecem elementos fulcrais da poética e ideário müllerianos (o *background* histórico determinante da edificação da sociedade socialista, a perspectiva mülleriana da natureza e condição humanas sob o signo da traição, da morte, do processo revolucionário, da frieza de uma estética negra, crua e *realista*, do pessimismo perante a História e o seu devir), são como que adendas aos núcleos temáticos, em torno dos quais as peças seleccionadas e traduzidas foram construídas, correspondem a uma tendência de escrita não directamente dramática que melhor se conhecerá no final da década de oitenta e na de noventa.

O desiderato implícito de AM em facultar, através do volume, uma visão compreensiva e, ao mesmo tempo, localizada e ilustrativa do processamento da dramaturgia e poética müllerianas (acessíveis, em alemão, no início da década de oitenta) é patente na selecção realizada e torna-se mais claro e enquadrado no posfácio - texto crítico e primeiro documento reflexivo consistente em português sobre a escrita teatral do autor.

Por outro lado, contudo, este texto crítico não avança informação concreta ou específica sobre os modos, práticas ou percursos de encenação que, por essa altura, já tinham sido concretizadas a partir dos textos alemães, da mesma forma que o seu melhor esforço se centra na análise do texto-dramático-fonte, enquanto material de literariedade legível, texto que se procura transpor para português com a menor perda possível de sentidos e recursos literários. Esta discrepância entre o literário e o dramático terá consequências práticas, que AM será a primeira a reconhecer, aquando de algumas encenações feitas a partir das traduções, encenações pouco informadas e pouco consonantes com critérios müllerianos.

Os textos dramáticos são, desta forma, disponibilizados na sua vertente dramaturgic-literária, acompanhados apenas da tradução de sucintas notas finais, que o autor lhes acoplara e que visavam cumprir função de didascália geral integrante da escrita dramática, pistas generalistas para trabalhos de dramaturgia. As traduções realizadas podem ter (e tiveram) como destino ulterior o palco, mas uma análise contrastiva com os originais alemães não proporciona evidência de que, neste ou naquele passo, visassem adequar-se concertadamente ao palco, a *speakability*/fluência

elocutória ou a movimento cénico. O texto-fonte é entendido e assumido pela tradutora como material literário e as operações tradutológicas realizadas a partir dele têm como estratégia global (e objectivo definido) a procura de equivalência e proximidade da sua complexa literariedade, com cuidado de menor perda de transposição possível, reportável à conjugação dos dois sistemas linguísticos em confronto – seja na preservação de conexões intertextuais, seja na sequencialidade mülleriana dos elementos frásicos, seja ainda numa recriação fidelista em Português da sua poética dramática e na reprodução dos seus efeitos estético-literários identificados.

**2. 2. Selecção e tradução.** O percurso de selecção e tradução dos textos que compõem o volume de estreia do teatro de HM em Portugal contém alguns aspectos atípicos no processamento corrente da importação de autores estrangeiros por via da tradução, normalmente por iniciativa editorial, funcionando no âmbito das estratégias de procura e oferta do mercado livreiro, ou decorrente da procura de traduções para o palco por parte de grupos teatrais concretos. A tradução dos primeiros textos dramáticos de HM percorre, ainda, o caminho inverso da maioria dos textos que animaram uma actividade teatral subsidiária, isto é, a tradução, da língua original ou indirecta, solicitada em função de espectáculo, agendado ou em construção, por parte de companhia específica, e a sua eventual e posterior publicação.

O primeiro aspecto a salientar na margem de manobra, liberdade e autoridade da tradutora em questões müllerianas é a sua iniciativa pessoal de, por conta e risco, fazer a importação, apenas apoiada na cooperativa universitária *Apáginastantas*, encarregada da publicação do volume. A cooperativa, ainda hoje existente mas praticamente desactivada, tinha como objectivo definido constituir-se espaço de publicação de materiais académicos diversos, produzidos por docentes da FLUL, a maioria dos seus cooperantes. De acordo com a entrevista realizada à tradutora e as linhas iniciais do posfácio, a motivação para este processo atípico de importação por via da tradução fica a dever-se a três razões fundamentais: a) ao contacto, em 1975, no *Volksbühne* de Berlim Oriental, com a encenação da peça de HM *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*, centrada na área de questionação dramática da germanidade e dos antecedentes históricos dos Estados alemães resultantes da *hora zero*. AM encontrava-se na RDA, como bolseira, por intermédio da então recém-formada Associação de Amizade Portugal-RDA, instituição com que colaborava desde a fundação. Uma bolsa *sobrante*, que lhe foi oferecida por A. Babo, permitiu-lhe ir estudar marxismo-leninismo

numa Faculdade de Agro-pecuária... - frustrando, já na RDA, as expectativas da professora do ensino secundário e germanista de cursar no âmbito da língua, literatura e cultura alemãs e de poder enriquecer a sua crescente paixão pelo teatro; b) a segunda motivação decorre do mal-entendido descrito e do contacto com meios intelectuais de oposição ao regime, num momento de particular efervescência (a retirada da cidadania alemã oriental a Wolf Biermann). A par da imagem oficial propagandeada e posta à sua disposição, a tradutora constrói progressivamente uma visão crítica da sociedade alemã oriental, quer a nível das instituições de cooperação, quer através dos referidos contactos e da colaboração que presta em programas de rádio e da actividade pontual de interpretação simultânea; c) a terceira razão é menos prosaica em termos de pertinência tradutológica: prende-se com o facto de a tradutora, no regresso a Portugal, iniciar carreira docente na FLUL, tendo por objectivo elaborar tese de doutoramento sobre a recepção da Antiguidade Clássica em três dramaturgos alemães orientais contemporâneos (HM, Volker Braun e Hacks), dramaturgos, por esses tempos, praticamente desconhecidos em Portugal, inclusive, segundo AM, no meio académico germanístico. É no âmbito inicial do trabalho de doutoramento, mas particularmente pelo fascínio pessoal que a escrita teatral mülleriana exercera já sobre AM, que a selecção e tradução se iniciam, ponderando criticamente os materiais já disponíveis no início da década de oitenta. A necessidade de realizar *currículo* académico, a par do trabalho de selecção e tradução do volume, está na origem do estudo que constituirá o posfácio e na do artigo *A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição* (Runa, nº.3, Coimbra 1985), que aborda a peça *Quartett*, a desconstrução dramática que HM executa, em 1981, sobre *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos.

**2. 3. Traduzir e introduzir como acto de entrega.** O *acto de entrega*, de *dar a conhecer a alguém qualquer coisa de que gostamos* (posfácio), resulta da conjugação das três razões expostas e explica o voluntariedade de AM em traduzir e introduzir, por conta própria, antes de, também voluntariosamente, submeter as traduções, já terminadas e prestes a publicação, à consideração do grupo *A Cornucópia* e a Luís Miguel Cintra (LMC). O texto de suporte do espectáculo *A Missão* é de 1984 e o texto traduzido (já publicado em Março de 83) será, submetido a adequações e reformulações conjuntas do encenador e da tradutora, no sentido do movimento cénico pretendido por LMC. A rescrita da tradução em função da cena difere, de acordo com a entrevista realizada, nos aspectos de maior acuidade e adequação ao movimento dramático e à

*speakability*/fluência elocutória, em relação à tradução editada. Contudo, segundo AM, o processo de rescrita conjunta com vista à encenação não passou por ajustes acentuados de domesticação/familiarização, tendo o texto rescrito para a cena correspondido, pelo contrário, a perda de *ingenuidade* e ganho de maturação por parte da tradutora, devidos à configuração de passos textuais em função de efeitos dramáticos implícitos ou soluções cénicas específicas do espectáculo, e ao desaparecimento de alguma relutância e pudor perante a linguagem crua de certos passos traduzidos no volume de forma mais atenuada, eufemística, de modo não tão objectivamente chocante como o original prescrevia em termos de efeitos dramáticos.

A escolha de *A Missão* por parte da *Cornucópia*, para além da compaginação de critérios de repertório e de agenda cénica do grupo, deveu-se também à então recente publicação do texto alemão, às primeiras encenações em França e na RFA e às próprias características da peça, material propositivo de dramaticidade inovadora. A colaboração solicitada pelo grupo, para o trabalho sobre o texto traduzido até à sua adequação cénica, representa, aliás, uma excepção no destino das primeiras traduções de AM, uma vez publicadas e tornadas potenciais instrumentos de partida para encenações: várias vezes, as traduções de AM foram utilizadas para assistirem transposições cénicas sem índole mülleriana, por os seus promotores desconhecerem ou desrespeitarem pressupostos elementares do dramaturgo, ficando os trabalhos cénicos aquém das potencialidades inscritas nos textos-fonte e respeitadas nas traduções, desvirtuando-as ou inflacionando aspectos parciais, desinserindo-os do equilíbrio e valoração sistemática recíproca que assistem às peças de HM.

O modo como se utilizaram os textos, à revelia das formulações teatrais de HM, desconhecendo as formas prescritas ou informadas de os operacionalizar em palco, levaram AM a uma consideração céptica quanto a alguns trabalhos dramáticos realizados a partir das quatro peças traduzidas. Por outro lado, o posfácio não facultava - por ser um estudo de âmbito mais analítico da literariedade dos textos dramáticos traduzidos e lhe subjazer uma estratégia velada - pistas ou indicações palpáveis sobre como operacionalizá-los num palco. Esse trabalho deve decorrer de um conhecimento mais essencial (e, ainda hoje, de não fácil acesso em Portugal) da dramaturgia de HM e das direcções que ele, progressivamente, lhe foi imprimindo - conhecimento esse que, embora impregnando os textos e deles sendo laboriosamente decantável, não pode ser atingido sem um persistente trabalho de contextualização e aprofundamento

dramatúrgico, o qual, em última instância, acaba por não autorizar leituras distorcidas, abusivas ou que relevem aspectos parcelares desinseridos.

O trabalho consciente de tradução de HM, na perspectiva de AM, passa por diversas instâncias de processamento: a que antecede, acompanha e sucede ao exercício translatório em si (análise da literariedade nas vertentes necessárias à sua elucidação aprofundada); a do rigor tradutológico informado e de critérios explícitos e definidos da translação textual, assentes na procura porfiada de *equivalência* e *proximidade* na transposição dessa literariedade peculiar e efeitos dramáticos por ela pretendidos; um derradeiro processo - prático, informado, partilhado e dinâmico - de adequação textual ao movimento cénico concreto que se tem em vista, não perdendo a referência permanente às coordenadas dramáticas müllerianas e à textualidade prescritiva dos textos-fonte.

**2. 4. O posfácio de AM.** O objectivo declarado do posfácio de AM é fornecer as referidas coordenadas principais da escrita dramática de HM, num primeiro esforço crítico (em Portugal) de abstracção e sistematização da sua obra dramática já representada ou editada no início dos anos oitenta. O posfácio estrutura-se em cinco áreas de abordagem, aparentemente simplificadas, da dramaturgia mülleriana e esta estruturação tem de ser entendida à luz de uma atitude de dupla valência por parte de AM: comedimento nas afirmações da responsabilidade da tradutora e subtil ironia inscrita em algumas escolhas vocabulares e no próprio entretecer de dados e opiniões alheias sobre o autor e a sua dramaturgia. Estas cinco áreas reportam-se a: a) uma introdução, onde se dá conta do estímulo da tradutora e do percurso da selecção e tradução das peças; b) uma apresentação sucinta do ideário e circunstâncias do dramaturgo na RDA (a sua *marginalidade tolerada*); c) a referência a estudos sobre o dramaturgo, com destaque para os realizados por Genia Schulz na RFA, centrados no *tema de Müller*, a RDA, e a justaposição de citações de críticos alemães, orientais e ocidentais, e do próprio HM; d) a clarificação do desdobramento a que é necessário proceder relativamente a esse tema nuclear, e que leva a uma primeira sistematização da produção dramática conhecida no início da década de oitenta em três temáticas mais específicas (Alemanha, Revolução, Construção da Sociedade Socialista); e) a parte final do posfácio dedica atenção particular a cada uma das peças traduzidas, mas o comentário centra-se na resenha da fábula de cada uma delas e em aspectos concorrentes para a compreensão elementar da sua literariedade, não oferecendo dados

ou pistas substanciais para a encenação, nem procedendo a análises de maior problematização, já necessárias após a apresentação, pela tradução, das peças representativas de tipologias e temáticas mullerianas.

**2. 5. Traduzir e introduzir: a estratégia de generosidade neutral de um *acto de entrega*?** O *acto de entrega* coloca, desde o início, a reflexão da tradutora quanto ao tipo de repercursões que a introdução das peças de HM em Portugal possam vir a ter. Ao longo do estudo ressalta a dúvida sobre os impactes (ou ausência deles) que a importação desta estética dramática, por via da tradução voluntariosa, possa suscitar. A *enorme expectativa* de AM, relativamente à recepção das traduções, não passa por pôr em causa a qualidade do produto traduzido, mas sim a dificuldade intrínseca da escrita mülleriana, as suas qualidade dramáticas inovadoras perante meios literário, académico ou de público teatral portugueses, globalmente impreparados ou sem motivação particular para a acolher. As dúvidas de AM exprimem-se através de interrogações reflexivas sobre o alcance da *revelação de um quase segredo*, manifestando-se, desde logo, consciente da recepção periférica e iniciática, que a obra de HM encontrará em Portugal, e de como o destinatário português das traduções reagirá ao produto do seu trabalho (*Será que vai apreciar? Entenderá até onde vai o prazer e onde começam as interrogações? Saberá desligá-los? Irá prolongar, desnudando para outros, esse gesto de dar-a-conhecer?*). A equação da estética dramática mülleriana é, através destas interrogações, sumariamente enunciada: prazer e interrogação, sensualidade e razão em equilíbrio e, depois, disjunção. Por outro lado, a tarefa de tradução dramática é conscientemente assumida no seu reduzido cometimento público, porque dependente da maneira como *outros* a irão *prolongar e desnudar*, isto é, dependente dos modos como do espaço do texto dramático traduzido se realizarem translações para espaços cénicos.

Para além de clarificação geral sobre autor e obra, o posfácio procura ser, à superfície, comedido e conciliador, se se tiver em atenção os conteúdos frontais e agudos das peças traduzidas. O *pequeno texto/cartão de visita sobre a obra e o autor* é redigido com o intuito de contornar polémicas político-ideológicas imediatas sobre a imagem da RDA, revelando a estratégia de AM para evitar conflitualidade ou atritos desnecessários com os representantes portugueses (A.A.P-RDA, PCP) da realidade socialista, alvo mais directo ou mais indirecto, das peças de HM. AM, para prosseguir o seu projectado trabalho académico, necessita de manter aberto acesso à RDA e esse

acesso subentende, da sua parte, contenção e um elementar *engagement*, que se traduzirá na ausência de críticas directas à realidade alemã oriental de que foi, e voltará a ser, hóspede.

Esta estratégia de não barrar o acesso à RDA e aos dramaturgos em estudo, surge ironicamente exposta no segundo parágrafo da introdução, quando a tradutora esclarece ter tomado a opção de apresentar, antes de mais e sem enquadramento teórico – logo, ideológico –, os materiais müllerianos (prefere optar pelo *frente a frente com o objecto disponível*), mas abrindo, tão-só, desta forma, *caminho para outras formas de leitura, já segundas e terceiras, e, por isso menos desejadas nesta fase de descoberta de uma obra desconhecida*.

Ironicamente, a justificação da selecção e tradução das peças remete, apenas, para a importação e disponibilização, quase neutrais, de materiais dramáticos disponíveis em língua alemã, como se eles não contivessem um grau crítico muito ácido. Aparentemente, esse grau crítico seria mais apreensível em *leituras segundas e terceiras* (distanciadas, críticas, estabelecendo mais apurados níveis de conexão entre textos e referentes reais, e para além deles) e, embora a leitura de primeiro contacto, lhes abra caminho, a intenção de AM é apenas *acto de entrega*, pôr em contacto, pela tradução, dramaturgia mülleriana e leitor/espectador portugueses.

Depois de permitir o contacto com os textos, a tradutora remete ironicamente a segundo plano o facto de toda a iniciativa de importação ser da sua única responsabilidade, como se tivesse apenas realizado um acto generoso, basicamente académico ou didáctico, de disponibilizar, a informe destinatário, textos sem uma identidade especial ou carga abrasiva de sentidos. Como se referiu, esta estratégia parece estar de acordo com a necessidade de não fazer perigar o acesso imprescindível à RDA, suscitando polémicas evitáveis a médio prazo e, no cômputo geral da sua iniciativa, aparentando ter prestado um serviço, não polémico, tanto de enriquecimento da dramaturgia disponível em Português, como de homenagem à cultura alemã oriental, divulgando-a num dos seus expoentes mais obscuros e oficialmente desconhecidos, mas, de qualquer forma, divulgando-a.

Por outro lado, ao limitar a responsabilidade do acto de transporte das peças e da sua patente acrimónia endereçada, AM produz também um juízo indirecto sobre o seu trabalho de tradução, partindo para a publicação com algumas assunções: os textos traduzidos correspondem, com as maiores proximidade e similitude possíveis, aos textos-fonte, são materiais fidedignos e sopesados, resultado de operações translatórias

rigorosas de que não há referência a dificuldades, dúvidas, flutuações de sentido, problemas de transposição, recontextualizações, rescritas possíveis em português, consequências práticas e teóricas da importação, etc. O papel da tradutora, forjado no estudo crítico, apaga-se no rigor da sua intervenção translatória, na aparência apenas de equivalência linguística. O *acto de entrega* toma uma neutralidade que funciona desde o nível da responsabilidade diluída da escolha do autor e das peças traduzidas até ao nível de uma hipotética neutralidade e transparência tradutológicas - a não intervenção da tradutora, apenas apagado intermediário neutro entre línguas e textos.

Na verdade, sobre o processo interno de tradução, o decurso das traduções, os impasses e dificuldades intrínsecas à linguagem de HM, decisões ou opções, o posfácio é omissivo - o que não será muito de estranhar, porque na época em que as traduções são realizadas não há em Portugal questionação nem preocupação alargada sobre antecedentes, consequências, problemáticas tradutológicas. Traduzir é-nos dado pelo posfácio como *acto de entrega*, de transmissão de *um quase segredo*, não sendo a neutralidade e a isenção do intermediário, uma vez cumprido com rigor o seu labor, de salientar. Toda a consciência que a tradutora retém do processo translatório é arredada, de modo a que a sua pose irónica de neutralidade sobressaia e o seu papel efectivo se esbata.

Esta colocação irónica da neutralidade e do apagamento dos trabalhos de selecção e tradução, como, se expôs, correspondem a duas atitudes que perpassam o posfácio: não hostilizar, por um lado; por outro, construir, habilmente, em torno do dramaturgo a apresentar, uma atmosfera de atracção dramática e credibilidade política e ideológica, que façam sobressair a autoridade das suas proposições nos textos traduzidos, não lhe facilitando catalogação maniqueísta, quer entre os escritores críticos ocidentalizados da RDA, quer entre os que se submetem à *norma estética* e à ideologia dominante na Alemanha de Leste. O caminho seguido por AM é, antes, o de demarcar a individualidade e excepcionalidade dramáticas de HM no contexto da RDA e a sua importância para além dela.

A apresentação do autor e a caracterização da sua obra dramática procuram abrir a HM um espaço de direito, próprio e alicerçado, expondo a sua escrita peculiar, e radicando-a na própria especificidade do percurso histórico da edificação socialista alemã. Habilmente, AM cria esse espaço próprio e distinto para HM dentro da imagem oficial da RDA já reproduzida em Portugal (vide Babo, 1975, por exemplo), definindo-o como radicado na tradição estética e política (Brecht e a própria vivência e empenho da

primeira fase da dramaturgia de HM na nova realidade política alemã) mas, uma vez legitimado nela, procurando caminhos inovadores que a desenvolvam, que resolvam e afastem, no tempo e na memória, um historial germânico negro ainda não extinto pela materialização histórica estatal de uma fracção da *germanidade*, que aparenta ter encetado um desvio determinado no sentido da realização das utopias sociais, tão longamente acalentadas no imaginário alemão, e exposto como resultado progressivo do confronto com esse lado negro.

**2. 6. O dramaturgo e a sua *marginalidade tolerada* na RDA.** O segundo campo do posfácio trata directamente do homem de teatro activo, empenhado e preocupado com o curso da edificação de uma sociedade diferente, saída dos escombros da Segunda Guerra e do nazismo.

O empenho e preocupação do autor, dados pelo posfácio, reportam-se não apenas à reflexão sobre as matérias quotidianas da edificação de uma sociedade socialista, sob a égide da URSS e resultante de circunstâncias históricas concretas, mas à reflexão sobre todo um historial político utópico de expressão alemã, que se veio estendendo desde o século XVIII e da *Aufklärung*, e de que a RDA se reivindica, num primeiro momento após a barbárie nazi, herdeira legítima e tendencialmente exclusiva.

As reflexões políticas, literárias, culturais e ideológicas de HM configuram, no quadro histórico desta cisão alemã, uma terceira (e alternativa) perspectiva, ao considerar-se o curso da história alemã depois de 1948 e face aos sistemas políticos alemães resultantes da *hora zero* - democracia parlamentar burguesa e capitalismo e, do outro lado do Muro, democracia popular, estatização orientada para a edificação socialista. A primeira característica distintiva de HM ressalta da não aceitação inquestionável dos sistemas políticos alemães resultantes da guerra e, se se inicia por uma questionação permanente e interessada do presente e do futuro a leste, ela vai-se, progressivamente, alargando a recuados momentos do lastro cultural comum aos dois Estados (o *diálogo com os mortos*), na mira de raízes que elucidem com maior substância. A amplitude deste diálogo - dando razão a AM, ao considerar redutora a fórmula de Genia Schulz *RDA, tema de Müller* - retrocede fundo na história alemã e procura redesenhar um percurso factual negro, que a literatura alemã e de expressão alemã deixaram impresso ao longo de três séculos. Escavar nesse historial negro está nos antípodas da política cultural e da cultura política que as autoridades alemãs orientais estabeleceram e zelosamente impuseram.

Introduzir e caracterizar HM necessita, portanto, da parte da tradutora, do continuado recurso à duplicidade da ironia hábil para melhor situar ideologicamente o dramaturgo e a dramaturgia: trata-se de um dramaturgo e de uma dramaturgia alemã oriental, de facto, de direito, activa e produtiva; trata-se, igualmente, de um dramaturgo e de uma dramaturgia marginalizados (pelo poder e pela própria área de preocupações de filosofia da História), pertencentes à face mais obscura e obscurecida da cultura alemã oriental, um sector especial, complexo herdeiro de uma tradição cultural forte, marcante e não descartável por decreto, um sector que foi ofuscado pela imagem luminosa que se foi construindo e se fez oficial e dominante (vide Babo, 1975 e Bettermann, 1980, exemplos em Portugal de propaganda encomiástica das realidades da RDA). O comedimento e a ironia hábil de AM concorrem para esse esforço de inclusão de HM na imagem da RDA, evitando actos gratuitos de confrontação simplista, apenas fazendo constar *o desvio perante a norma*. O desiderato da tradutora parece assim ser o de exigir, conseguir que HM conste na imagem global e oficial e que, pequena mancha nessa luminosidade propagandeada, se torne ponto cromático de interrogações. O comedimento e a ironia hábil, buscam, a seguir, um exercício mais rebuscado com as palavras de críticos teatrais oficiais ou oficiosos para, dentro da neutralidade que deseja fazer sobressair e lhe convém manter, lhes colocar em paralelo opiniões e estudos de críticos alemães ocidentais e, com base em ambos, AM clarificar as razões *destes esquecimentos acidentais* por parte das autoridades da RDA.

**2.7.O triplo complexo temático de HM, segundo AM.** São três as grandes áreas em que AM desdobra a dramaturgia de HM numa abordagem analítica, de carácter filológico e literário, das peças traduzidas e representativas, na tipologia e na temática, do percurso dramaturgico.

A primeira área analisada é a Alemanha, entidade histórica e entidade mítica, *referência de prazer na guerra, brutalidade, agressão, domínio*, de que o nazismo será a manifestação mais recente, mas, ironicamente, talvez não a derradeira. A ausência de felicidade, a *tendência para a divisão e para a autodestruição* são constantes da História e do mito *Germânia*. A essência deste negro destino está na raiz da *tradição germânica dos heróis*, na do *absolutismo prussiano* e na do próprio nazismo. A questão mülleriana, que fica em suspenso ou por articular no estudo, é a de se saber se, com a cisão alemã e a edificação socialista a leste, a RDA estará isenta ou imune a esta essência germânica, se a *história como carnificina* cessa com a implantação do

socialismo, ou, ainda, se - e transitando para a segunda área temática - a revolução, os seus custos, o preço do novo e a morte do velho são máscaras e rictos diferentes, ou, pelo contrário, se a implantação do socialismo alemão estará, também ela, como numa maldição mítica, impregnada dessa essência de autodestruição.

A revolução e a sua questionação a partir de dentro, generalizam a visão pessimista da história factual e mítica da Alemanha a *outros momentos da História das histórias* (estalinismo, Revolução Francesa, revoluções do Terceiro Mundo, Antiguidade Clássica) e procura-se, através dela, pôr em destaque, fazer assumir o gradual *endurecimento do ser humano* - o que coloca frontalmente em causa a visão marxista da História e os fundamentos ideológicos das sociedades de Leste.

A terceira área temática, a da construção socialista, corresponde, cronologicamente, às décadas de 50 e 60, em termos da sua primeira elaboração, e distingue-se, pela forma e pelo conteúdo, da segunda área temática, que surge no fim dos anos 60, percorre toda a década de setenta e representa a ruptura irreversível em termos dramáticos. As peças desta terceira área, ponto de partida da dramaturgia mülleriana e de uma dramaturgia socialista em contexto socialista, focam a atenção nos problemas reais quotidianos da edificação da RDA e, pela sua frontalidade política, ligação ao real e dúvidas expostas, causaram a crescente suspeição sobre HM e a sua marginalização, que culmina na expulsão da liga de escritores em 1966 e, depois, se estende numa *marginalidade tolerada*, sob vigilância.

Através do pretexto analítico das temáticas müllerianas, AM acaba por tocar e elencar todos os aspectos crítico-ideológicos que subjazem à produção do dramaturgo, expondo, de forma indirecta, os problemas políticos fulcrais da RDA, ofuscados na imagem optimista, orgulhosa, empreendedora, oficial. Para o conseguir, AM não faz mais do que repetir, sem oferecer considerandos de sua própria lavra, aquilo que as peças traduzidas, de modo mais reelaborado e críptico, devido às circunstâncias de *marginalidade tolerada*, já tinham transmitido. A neutralidade dessa descodificação mantém coerência superficial, enquanto habilmente os contornos de uma outra realidade alemã oriental se vão contrapondo e subvertendo a imagem oficial onde primeiramente se incluía, de facto de direito e integralmente, o dramaturgo e a dramaturgia.

A compreensão do *triplo complexo temático* é, segundo AM, a chave para a descodificação das dificuldades de leitura/representação de qualquer das peças, na medida em que *ocorrem na sua escrita os três níveis de um processo histórico a um tempo fantasmático e real*. Estes três níveis podem ser resumidos como concorrendo

para a interrogação de fundo que HM estabelece sobre os sentidos dos três momentos do processo histórico alemão oriental (lastro histórico e cultural plurissecular da Germânia mítica; revolução como momento de morte, ruptura e transformação em relação à herança histórica e cultural; edificação de uma sociedade nova, segundo novos pressupostos políticos, ou, no caso de fracasso, a continuidade transfigurada da essência mítica germânica nesse esforço de ruptura e construção utópica).

A dúvida mulleriana está sóbria, hábil e integralmente instalada dentro da imagem oficial, o trabalho irónico de apresentação completa-se, não sem que AM instrua o leitor (e as gentes de teatro que possam pegar nas traduções) sobre um último aspecto preponderante da direcção que HM imprime à sua dramaturgia e que deve ser de utilidade prática, tanto para a criação como para a assistência a espectáculos: os textos de HM (p.106) não foram escritos para serem literariamente esmiuçados, as suas literariedade e complexidade intertextual, as suas implicações de sentidos disparando em todas as direcções (RDA, mito Germânia, História das Histórias, lastro cultural e literário, teatro e política) podem conduzir a análises teóricas intermináveis nas conexões que estabelecem ou permitem estabelecer. Contudo, é no palco e perante o espectador considerado individualmente (o mais longe que HM consegue ir na idealização do seu leitor/ouvinte/espectador), que a escrita tem a sua função dispersante, de fragmentação e multiplicação de efeitos, segundo as opções de sentido da co-produção individual.

**2. 8. Anotações da tradutora em torno das 4 peças traduzidas.** As anotações finais do estudo têm teor pedagógico, de arredondamento de leitura e o seu maior demérito é não explorarem, em presença dos textos traduzidos, aspectos menos óbvios da intertextualidade e da profusão de sentidos da sua literariedade, matérias que justificariam um acervo de notas de tradução, problematizando perdas de conteúdos, desdobrando aquilo que a linguagem mülleriana condensa, abrindo pistas quer à compreensão textual aprofundada, quer às translações possíveis para o palco. Os textos traduzidos carecem, na verdade, de uma série organizada de notas de tradução, não tanto ao nível das decisões e opções de tradução, mas no nível complexo e emaranhado da intertextualidade dos textos-fonte, da estética textual de citação, paródia, desconstrução e fragmentação, elementos de que todos os textos vivem em menor grau ou em saturação.

A complexidade de erudição e paródia apurada de um vasto substracto histórico, cultural e literário subjacente à escrita teatral de HM e o quanto ela deve à reelaboração textual em tempos distintos, não foi suficientemente marcada no posfácio e esse facto talvez tenha influenciado leituras mais levianas e facilitadoras e eventuais espectáculos de fraca índole mülleriana, com aspectos inflacionados e desinseridos, como AM frisa, ao reflectir sobre encenações que a si mesmas se desautorizaram. O posfácio, ao limitar o seu raio de acção à apresentação irónica das circunstâncias de produção e aos objectos mais referenciáveis da crítica dramática mülleriana, pode ter dado azo a essa leviandade de recepção, pois, se quanto à temática é exaustivo, quanto às formas müllerianas substanciais de partir dos textos dramáticos para encenações que os operacionalizem nos seus pressupostos teatrais menos contornáveis, o posfácio é omissivo, ou fica-se por alguns dados avulsos, pequenos emblemas que pretendem sugerir o outro lado da moeda. Os títulos dos subcapítulos dedicados a cada uma das quatro peças apresentam as obras e os seus reversos analíticos: *Horácio, ou a Des-Ordem da História, Mauser, ou o Discurso da Morte em Vida; A Máquina-Hamlet, ou a Pedagogia da Des-Agregação; A Missão, ou a Morte/Máscara da Revolução.*

A clarificação e reverso de cada título funcionam como emblemas que direccionam a atenção do leitor e a criação de sentidos reflexivos sobre os materiais traduzidos e lidos. Pretendem trazer a cada peça um estrato de conhecimento mais profundo, o nível significativo subjacente aos enunciados dos títulos e dos discursos dramáticos reproduzidos em Português. Na verdade, os títulos e reversos sintetizam esses níveis subjacentes, mas não contém explicitude que delimite o que se pode e não pode fazer coerentemente a partir deles. No campo da complexidade profunda, que o leitor das traduções e do posfácio agora começa a descobrir, não há, contudo, parâmetros definidos dentro dos quais esse aprofundamento possa ser conduzido. As *leituras segundas e terceiras* são apenas sugeridas ao leitor. Instrumentos mais finos para esse aprofundamento, contudo, só em alguns casos (*Mauser*, por exemplo) são abordados. De resto, o reconto fabular e a ausência de propostas de viabilidade de encenações marcam as anotações.

Em certa medida, o próprio posfácio de AM pode ter sido responsável pelo facilitismo e leviandade na recepção e recriação dramática de HM por parte de agentes teatrais, fascinados mas de reduzidos conhecimentos contextuais – todos os que não solicitaram a AM apoio na utilização dramática dos textos traduzidos –, o que antecipa o segundo grande problema da primeira importação pela tradução da dramaturgia de HM

e que pode ser posto em termos de *que* estética teatral mülleriana foi importada para além dos textos. Isto é, que tendências teatrais, modelos, paradigmas, que representações estrangeiras deram azo ou estiveram por detrás das opções estético-dramáticas que presidiram aos espectáculos realizados nesta primeira fase de importação dramaturgica. Esta questão poderá conduzir a um frutífero trabalho comparatista para além dos textos, confrontando espectáculos müllerianos do ponto de vista da crítica teatral, isto é, destringendo coincidências e zonas não comuns em termos de representações, os modos de articulação do texto verbal com os sistemas cénicos de significação – mas tal análise escapa ao âmbito da presente dissertação.

**2. 9. Abordagens literário-dramatúrgicas das peças traduzidas.** A análise literário-dramatúrgica de cada umas das peças traduzidas não é tão aprofundada, como será o texto crítico *A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição* (1985), onde preside intenção de pesquisar, problematizar e dar a conhecer uma estrutura mais profunda que assiste aos textos müllerianos e que retira fundamento a leituras *primeiras* das suas obras e a encenações que delas partam inadvertidamente.

Se, com este último texto crítico, AM se insinua nas *segundas e terceiras leituras* - a nível da dramaturgia e dos passos conducentes a encenações alicerçadas -, nas anotações finais do posfácio conjugam-se recontos fabulares com alguns vagos dados mais essenciais, como atrás se referiu, da dramaturgia mülleriana. Na minha opinião, a função pedagógica e propedêutica, que as apreciações sobre as peças traduzidas e introduzidas comportam, tornam-nas redundantes, uma vez que raramente vão além de arredondar os sentidos globais das peças lidas e não fornecem pistas substanciais ou müllerianamente essenciais que permita partir deles, com alguma base de sustentação, para o palco ou para um trabalho dramaturgico de profundidade e compreensão. A dimensão que sustenta a passagem da página ao palco só muito superficialmente é referida e esta atitude - a tradução sem anotações internas aos materiais trabalhados - pode ter-se constituído como a primeira causa da deficiente qualidade dos espectáculos *desautorizados* a partir do volume traduzido e da putativa deficiente e marginal compreensão do teatro de HM em Portugal.

O problema da tradução dramática, na multiplicidade dos vectores que nela se jogam, é deixado em aberto: as instâncias processuais de criatividade e conhecimento alargado que é necessário convocar, quando se parte da tradução de um texto-fonte e se visa chegar a uma encenação, precisam de um trabalho de explicitação que a

transposição entre textos e línguas só muito cripticamente poderá em si transportar. A *primeira leitura* que a tradutora disponibiliza no *acto de entrega*, mesmo que acompanhada de materiais críticos de suporte, está longe de fornecer pistas plásticas, está longe também de trazer à luz a complexidade profunda da dramaturgia mülleriana. O caso mais flagrante e que mais se prestará a equívocos e a facilitismos levianos será *Hamletmaschine*, com a condensação na linguagem de citação e paródia e o seu carácter de ruptura e proposição de nova dramaticidade.

**2.10. Um percurso com a dramaturgia de HM.** O percurso de AM com as traduções da dramaturgia de HM é por ela própria descrito como fascínio e adesão à sua linguagem textual e cénica e, depois, como passagem da ingenuidade à maturidade em termos de tradução para teatro, causada pela prática de confrontação da palavra com o movimento cénico e do estudo mais aprofundado das implicações da dramaturgia mülleriana. Este fascínio, por razões que a seguir se apontarão, esfriou a partir de meados da década de oitenta, mas reacendeu-se no final da de noventa, com novas solicitações para traduzir textos dramáticos de HM, em função de espectáculos específicos (*As Boas Raparigas...*/Rogério de Carvalho).

A paixão pelos textos müllerianos e a experiência de adequação da literariedade traduzida à enunciação dramática concreta levou AM a preparar a encenação e solicitar à SPA os direitos de tradução de *Quartett*, numa consequente segunda ordem tradutológica perante o texto dramático vertido em Português: a tradução para teatro, assumida até às últimas consequências, torna-se necessidade de encenar o texto traduzido, dando, desta forma, vazão a todas as implicações que a tradução dramática desperta e a sua materialização em texto rescrito não pode revelar em toda a extensão.

O estudo *A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição* (Mendes, 1985) é um *trabalho de análise literária*, mas representa, por outro lado, um *trabalho em torno do texto Quartett com vista à sua encenação em Portugal*. Este desejo da tradutora de passar da tradução como rescrita à tradução como encenação, e assumir a direcção integral do processo translatório dramático da página até ao palco, foi frustrado por questões ligadas à SPA, que AM não quer reacender, mas que tiveram duas consequências práticas: polémica e incompatibilidade com outra tradutora de textos dramáticos müllerianos, Adélia Silva Melo, e com os agentes teatrais com que esta última trabalhou e que encenaram *Quartett* e *Germania 3*, Jorge Silva Melo e Jean Jourdheuil; e o abandono de HM, enquanto objecto de estudo na área académica - AM

realiza o doutoramento sobre a estética das peças radiofónicas alemãs no período que medeia entre a República de Weimar e o fim do nazismo (1994).

A estes incidentes acrescenta-se a relação progressivamente dolorosa com a estética de HM. A perda do fascínio inicial não significou, contudo, o abandono do autor por parte de AM, apenas o relegou para plano secundário das suas ocupações com a literatura e cultura alemãs. A seu tempo e solicitadas, novas peças de HM serão traduzidas por AM, em função de espectáculos concretos e que requisitaram a sua colaboração na transposição para o palco. A publicação dessas traduções é que não volta a realizar-se, mantendo a tradutora a disponibilidade de as facultar a encenadores, mas sob condição de serem suporte a encenações que assumam integral carácter mülleriano informado.

Para além dos incidentes, que marcam uma viragem no esforço generoso e interesse pessoal em divulgar a dramaturgia de HM em Portugal, uma outra razão, de índole pessoal, segundo a entrevista realizada, leva AM a afastar-se da órbita mülleriana: os contactos pessoais com o dramaturgo, o desgaste pessoal que a *violência* da atmosfera que rodeia o trabalho do dramaturgo em Berlim Oriental, o excessivo envolvimento pessoal da tradutora com os materiais müllerianos e as suas implicações, acabam por justificar o segundo plano a que é votado por AM. A tradutora publica ainda uma entrevista com HM (*Teatrouniversitário*, 7/8, Abril de 1983), outras duas com Volker Braun e Offenberg na mesma revista (respectivamente 1984 e 1986), mas o fascínio da investigação sobre a recepção da Antiguidade Clássica nos três dramaturgos alemães orientais perdeu o contexto e o empenho pessoais de dedicação exclusiva.

**2.11. A entrevista de AM a HM (1982).** A entrevista feita por AM a HM teve publicação na revista conimbricense *Teatrouniversitário* 7/8, 1983 (pp. 33-44), dirigida por António Augusto Barros e pertencente ao TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra). O texto de AM tem a data de 26 de Outubro de 1982 e, como as peças, só vem a público em 1983, inserindo-se no mesmo esforço de divulgação e primeira análise da dramaturgia de HM, ligando-se ao posfácio do volume traduzido e completando-o.

Talvez não seja impertinente referir nestas linhas, porque é contextualizador da publicação da entrevista, que a academia de Coimbra contava com dois espaços de intervenção teatral estudantil e que eles tinham orientações dramáticas sensivelmente divergentes: O CITAC, mais apostado na experimentação dramática, na divulgação em

palco de trabalhos mais vanguardistas e politicamente menos ortodoxos à esquerda; e o TEUC, fundado por Paulo Quintela, mas durante as décadas de setenta e oitenta com proximidade estética e política à União dos Estudantes Comunistas, organização estudantil do Partido Comunista Português.

A publicação da primeira entrevista a HM em Português, para além do seu conteúdo eminentemente teatral, segue, portanto, a mesma estratégia já demarcada no posfácio - a de importar HM e o seu teatro como parte integrante, de direito e representativa na imagem da RDA, para além das discrepâncias e dissidências assumidas pelo dramaturgo, a sua *marginalidade tolerada* pelo regime. Da mesma forma por vezes irónica, as matérias menos conciliáveis com a imagem oficial são inscritas sem azo a polémicas, apenas apresentadas e não comentadas senão por alguma ironia velada. Posfácio e entrevista têm datas de elaboração muito próximas e esta proximidade pode, aliás, sentir-se nas expressões de AM reveladoras do fascínio que a obra e a pessoa do dramaturgo sobre ela exercem nessa altura, fascínio mais contido no posfácio.

O texto produzido para a revista tem o estilo de crónica (relato de experiência, vivência teatral) e não o de entrevista formal, com respostas directas a questões formuladas pela entrevistadora. Persiste nele o mesmo tom de *dar a conhecer*, de *acto generoso*, mas é mais flagrante do que no posfácio o fascínio e o deslumbramento da tradutora e, agora, entrevistadora. Embora a ideia da entrevista tenha como objectivo prático o contributo para o campo académico do seu doutoramento e a sua publicação se insira na referida necessidade de *fazer currículo*, o texto é percorrido por esta subjectividade de cronista e os dados sobre o ideário, a dramaturgia e os processos teatrais müllerianos de base mesclam-se constantemente com a expressão mais emotiva que o contacto directo lhe provoca. Não obstante este facto, de forma não sistemática, aspectos cruciais do ideário e da dramaturgia de HM acabam por ser veiculados e contribuir, em articulação com os conteúdos do posfácio, para o alargamento da compreensão de HM em Portugal, servindo de suporte para a leitura da sua dramaturgia em tradução.

Os contributos novos para um mais consistente conhecimento de HM, não veiculados pelo posfácio de AM, nem pela nota de rodapé de ASR à tradução de *Shrecken*, podem ser sistematizados no decurso da entrevista, destacando-se: a) o centro nevrálgico do ideário e da dramaturgia de HM - *saber o que é o Homem*; b) as *influências no seu processo de escrita* - para além das *presenças* pressentidas de

Artaud, Lautréamont, Brecht, também a infância/adolescência com leituras de Casanova, Schiller, Hebbel, e, após a 2ª. Guerra, a leitura mais aprofundada de Nietzsche; c) sobre as *influências, aprendizagens, caminhos que se cruzam, escritas em mudança*, HM recusa que se possa aprender *técnicas de escrita*, mas que se fazem *experiências* de escrita, por exemplo, segundo a receita de Bernard Shaw de copiar *uma peça que seja boa desde há quinhentos anos*, ficando o método de escrita dramática mülleriana, em parte, revelado, nas *traduções e adaptações de Shakespeare* que realizou, abrindo-se pistas para a intertextualidade compulsiva que engendra muitos dos seus textos; d) a importância de Nietzsche (*que me influenciou muito e continua a influenciar*), um dos veios formativos da mundivisão mülleriana, justificativo também *da maior parte dos mal entendidos da recepção da minha escrita*, devido ao facto de *Nietzsche não ter qualquer receptividade aqui (RDA), é simplesmente tabu*, ideário filosófico e cultural também fomentador da *discussão idiota sobre o pessimismo da História*, atitude contrária ao ainda (década de oitenta) persistente optimismo oficial da construção do socialismo e, nesse sentido, lesiva da RDA, *porque ninguém se lembra de reflectir sobre a tragédia grega, onde o próprio optimismo se manifesta na capacidade de suportar o medo*; e) o esclarecer da atitude crítica frontal de HM face à RDA, apesar do recurso à intermediação do paradigma da Antiguidade Grega (e da sua leitura nietzscheana?) para atingir a conjuntura histórica da sociedade, onde vive e trabalha e que evita confrontar-se com o seu próprio lado negro. O cerne do teatro de HM surgiria sintetizado na divisa greco-nietzscheana, que AM escolheu para titular a entrevista: *Eis a força desta cultura: não fechar os olhos, não tornar tabu o que não é compreensível, nem justificável o que não tem solução, o princípio vital do teatro*, instigador das produções müllerianas de *mencionar as questões fundamentais, as passagens de fronteira*; f) Uma tipologia própria das suas peças, de acordo com os actos de escrita que lhe subjazeram (as que *requerem uma maior tensão muscular e as que, pelo contrário, permitem uma maior distensão, os textos que se produzem com maior ou menor disciplina* e a eleição de Mauser como a *peça mais importante até ao momento, a mais elaborada do ponto de vista formal, uma peça de disciplina* no tocante ao processo de escrita, e um repositório de *praticamente todos os temas até à data importantes para mim*, texto cujo estudo aprofundado HM aconselha, ao revelar-lhe a posição fulcral na sua dramaturgia; g) De novo, já detectada no texto traduzido por ASR, a pouca importância que a questão da modernidade (e da pós-modernidade) lhe parece merecer em termos de criatividade (apenas *uma categoria de mercado*).

Sintomático da estratégia de apresentação de HM, na entrevista não há qualquer consideração de ordem política que vise o estado socialista, e até, com alguma estranheza, os conteúdos críticos das peças não são referidos em concreto.

Dois aspectos finais da entrevista merecem atenção particular: a enunciação (contraditória) da questão da linguagem poética mülleriana; e as imagens incluídas na revista, as citações e comentários que as acompanham e que com elas interagem.

O trabalho mülleriano sobre a linguagem quotidiana e os objectivos de escrita e dramaticidade têm por motor *a reflexão constante da leitura, sobretudo da literatura dramática, condicionada pelo seu próprio estatuto de escrita de fronteira (a sua objectivação só é verdadeiramente conhecida, quando se transforma na polivalência da linguagem teatral)*, afirmação que retira relevo à análise dos níveis de profundidade do texto por parte da tradução, coloca a ênfase na materialização cénica, onde um outro leque de factores de expressividade e comunicação tem lugar. A relatividade do texto dramático no processo diferenciado de dramatização, objectivo maior e final da escrita mülleriana, fica deste modo patente e sublinhada. Traduzir os textos dramáticos para português - e AM manifesta consciência plena desse facto - é apenas um primeiro passo dentro do processo mais complexo e, por vezes, desconcertante de importar uma dramaturgia e de a fazer desdobrar os seus sentidos endereçados num contexto cultural, estético, dramático, poético que lhe é estranho e, à partida, adverso ou de conciliação dificultada. É neste sentido que, para além da tradução atenta dos textos dramáticos, ponto de partida, AM sente a necessidade compensatória e explicitadora de proceder à entrevista e ao posfácio, dois esforços conjugados para acoplar aos textos dramáticos seleccionados e traduzidos uma série de traços gerais do pensamento filosófico-político e estético-dramático de HM, à luz dos quais as traduções possam ser desdobradas cenicamente, em coerência e esclarecimento. No caso da entrevista, também as ilustrações (fotos de cena, fotos do autor) e as citações diversas (retiradas, por vezes, de contexto mais esclarecedor) criam uma sequência não sistemática de tópicos do seu ideário - o essencial que, neste estádio de apresentação do autor em Portugal, AM considera importante para a sua caracterização sumária.

As imagens e citações cumprem a função de fazer aderir às peças traduzidas e aos dois textos críticos iniciais de AM, fragmentos de atmosferas cénicas e de trabalhos concretos de actores e encenadores, capazes de dar o tom para materializações cénicas em Portugal e, articuladamente, nelas desdobrar os textos traduzidos. A composição gráfica transmite, assim, um saber dramático visualizado que AM procura ainda

completar com curtas citações de HM, oriundas de fontes documentais diversas. As citações acabam por, emblematicamente, sintetizar aquilo que, num primeiro contacto de leitura com a constelação HM, são os traços distintivos, o cartão de visita. O carácter não sistematizado destes traços distintivos, contudo, tende a fazer com que cada uma das citações ou foto de cena se autonomizem e possam conduzir a leituras, apreciações e considerações parcelares, que se instituem em directriz desviante relativamente à globalidade da obra mülleriana, exactamente o processo de apropriação de aspectos parcelares que AM, mais tarde, virá a criticar nalgumas realizações cénicas portuguesas.

**2. 12. *A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição.*** A descoberta em 1975, o interesse académico no início da década de oitenta e o fascínio pessoal de AM por HM e sua obra, que se mantém até aos dias de hoje, levou a tradutora a introduzir, voluntariosamente, o ideário e a dramaturgia em Portugal e a prosseguir, agora num nível de pesquisa mais aprofundada, o seu estudo. Se a entrevista e o posfácio cumprem a função de divulgação geral e de análise de superfície, em apoio e enquadramento aos textos traduzidos, a nível académico AM inclui HM nos seus objectos de estudo. O texto crítico *A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição - Um Corpo São Muitos Corpos* (Mendes, 1985) é o resultado de um exercício comparativo entre dois séculos, dois textos conectados, dois autores no arco temporal da modernidade – o trabalho de rescrita dramática de *Quartett*, a partir do romance epistolar de Laclos, *Les Liaisons Dangereux*.

A natureza académica do estudo é ultrapassada pela perspectiva de operação dramaturgica que AM executa sobre o texto e que tem fundamento nas afinidades estruturantes que estabelece entre a ficção epistolar de Laclos e o discurso dramático de HM. Na verdade, e embora no contexto académico e curricular do seu mestrado, o estudo explora mais os passos dramaturgicos e a informação textual de ambas as obras, conducente à transposição cénica do que se atém a uma análise comparativa de sobreposição e divergência. *A Euforia...* constitui-se, assim, como o primeiro estudo dramaturgista português sobre um texto mülleriano, transformando o anterior objecto de pesquisa (a literariedade de superfície no processo de tradução) num passo elementar.

A intenção de AM em traduzir e encenar *Quartett* está inscrita na luz que pretende lançar, com o estudo, sobre as implicações profundas do texto na sua materialização cénica, última e decisiva etapa do processo. Bastante daquilo em que, mais tarde, se fundará a sua crítica à tradução de *Quartett* realizada por ASM e à

encenação de JSM (1988), são já as bases de elucidação textual a que o estudo se dedica, partindo da dramaticidade implícita e dissimulada do romance epistolar.

2. 13. **Comparatismo.** A primeira parte do estudo é de natureza eminentemente comparatista e trata de estabelecer afinidades entre géneros e as obras em questão, decifrando-as, desde logo, na fundamentação comum nos mitos literário-culturais de *D. Juan e Carmen*. Sobre a obra de Laclos, AM destaca a *estrutura teatral que privilegia os contornos das duas personagens* (p. 11), *D. Juan e Valmont*, e a *estrutura da obra de Laclos, que apresenta o discurso da sedução como arquétipo teatral*.

O estabelecimento de afinidades entre a estratégia narrativa do romance epistolar e a dramaticidade, compreendem os planos do: leitor e o espectador e tipo de manipulação de que ambos são alvo; distanciamento e dissimulação do autor/narrador/compilador e encenador que a estratégia narrativa resguarda; desfilar das cartas e desfilar das personagens e respectivas falas; as afinidades entre ler e ver; e, por fim, *a aproximação, a distância ao acto de representação teatral* assente na *noção de jogo*, aplicável entre os dois géneros literários. O *efeito provocatório*, respectivamente sobre leitor e espectador, em que ambas as obras culminam, remata o primeiro ponto do estudo e ressalva a afinidade mais estreita, os termos de comparação com dois séculos de permeio.

A partir do segundo ponto do estudo, cimentada que está a base de comparação, AM foca a atenção no texto teatral de HM, funcionando Laclos como ponto de partida e referência longínqua. *Quartett* é, a partir deste ponto, objecto de questionação apenas enquanto rescrita de finalidade dramática, *escrita de dissimulação, engendrada sob forma parodística e irónica em torno das duas personagens centrais da obra de Laclos*. A passagem do narrativo ao dramático faz-se pela variação no tipo de *jogo* - das cartas às vozes - e a sua configuração dramática (*instrumentalizam em dueto uma peça para quatro vozes*) num *jogo de sexos com morte no fim*.

Um dos elementos desta leitura dramaturgica é o da constância do gesto autoral de dissimulação, paródia e ironia que, incontornavelmente, tem de ter expressão em cena, sob pena de o mais estrutural factor da peça ser desprovido de materialidade, ignorado. A sua importância advém do facto de ser essa atitude dramática de dissimulação, paródia e ironia permanentes o descodificador que relativiza, decompõe, agudiza ou ironiza o *jogo de sexos com morte no fim*. Se no romance há uma partilha de estatuto da posição de supremacia entre Merteuil, Valmont e o leitor, na peça essa

relação de estatuto nivelado é substituída por uma *situação de privilégio* por parte das personagens e o leitor/ espectador é *confrontado com longos monólogos, compostos por frases em cadeia, quase maquinais, em que, por vezes, se perde de vista o destinatador...* Claramente, uma preocupação de exercício de dramaturgia, AM especifica ser esta uma das *características de estilo de Heiner Müller, particularmente notório nas suas últimas peças* e que ela se configura desafio à teatralidade convencional, pelo envolvimento do espectador e pela supervisão manipuladora da instância autoral dramática.

As personagens müllerianas das peças da fase pós-didáctica são, de acordo com AM, estruturas monadológicas, no sentido que Leibniz atribui na sua Teoria das Nómadas, *em que todos os corpos são feitos de uma substância indivisível*, daí decorrendo, na leitura de AM, que estas personagens dramáticas müllerianas não sejam senão *estruturas mentais indissociáveis* que esperam *um corpo que lhes sirva*, não sejam mais do que *ficção à espera de uma realidade que lhes conceda o privilégio de encobrirem essa realidade*. A capacidade de confronto ou relacionamento das personagens é esvaziada, o diálogo é pretextual em face dessa incapacidade, o esboço das personagens visa *articular determinados pontos de vista de forma sentenciosa*, num registo que, em *Quartett* é de *jogo e de dissolução do acontecimento teatral como referência*, pois, a partir da vacuidade e da obscenidade nos discursos das personagens, cria-se uma dramaticidade excessiva em que, *como se vem verificando nos dramas de Müller, o teatro não é «servido» mas colocado perante tarefas quase insolúveis*, ou, no mínimo, hostis a teatralidade convencional.

As quatro restantes áreas do estudo submergem no teatro de HM e revêem o texto dramático numa perspectiva prismática de profundidade, destacando razões essenciais da dramaturgia que não são passíveis de apreensão ao nível da superfície do texto original ou do texto traduzido, mas que são apurados pela análise de dramaturgia. O estudo tem, para além do seu sentido académico integrado, o desiderato de retirar das releituras e análise grandes linhas dramáticas, capazes de sustentar a encenação de *Quartett* que AM, por essa época e paralelamente aos trabalhos de mestrado, deseja e se propõe realizar.

As quatro áreas de perspectivação do texto dramático mülleriano a partir do nível profundo são: *uma «nova» concepção formal do teatro ou o regresso ao diálogo clássico em cinco actos*; a questão fulcral do teatro de HM, *Máscara por rosto à procura de uma identidade*; outro vector mülleriano na fase pós-didáctica, a *Viagem ao*

(sic) *tempo na clausura do espaço*; e, por fim, a questão da crueldade até às últimas consequências, *Espelhos e facas, a orgia depois da caça*.

Através destas quatro grandes linhas de aprofundamento da dramaticidade do texto, segundo uma postura de dramaturgista, AM estabelece possíveis conexões do texto a um espectáculo de índole mülleriana, onde já não cabem considerações ingénuas ou informadas apenas por uma primeira leitura de contacto, mas conhecimentos e deduções conducentes a hipóteses de materialização e actividade cénica disruptivas e inovadoras.

**2. 14. *Quartett* – uma controvérsia tradutológica.** A disputa havida com Adélia Silva Melo (ASM) e a SPA sobre os direitos de tradução de *Quartett* conduziu a uma polémica que ecoou no semanário *Expresso* e que, além do abandono formal de HM por parte de AM, deteriorou as relações da tradutora com a SPA, a ponto de uma dezena de anos mais tarde, aquando da publicação do folheto *Heiner Müller/Abecedário* (materiais de apoio à encenação feita por *As Boas Raparigas...* em 1999), as traduções e o texto de abertura serem subscritos pelo irónico pseudónimo de *Ermelinda Pastorela*. O despoletar da polémica deveu-se ao incidente de preterência nos direitos da tradução e conduziu a uma troca áspera entre Adélia e Jorge Silva Melo, por um lado, (considerando AM uma *tradutora terceiro-mundista* e visando atingir trabalhos anteriores da Cornucópia e LMC) e AM, depois de esta ter publicado um artigo virulento, baseado num levantamento de *erros de tradução* realizados por ASM na tradução de *Quartett* editada pela Quetzal.

O artigo *Ninguém é de Ninguém* (Mendes, 1988) aborda alguns dos *erros* de tradução desse levantamento, na opinião de AM, os mais crassos e os que mais contribuem para a construção de um texto de chegada sem respeito pelas premissas müllerianas - e o título transporta os ecos da disputa havida sobre a quem pertencem direitos de traduzir HM em Portugal.

AM acusa ASM de não ter sido *infidel a si própria para melhor penetrar a matéria traduzida*, isto é, de se não ter remetido a uma função translatória de neutralidade, isenção e rigorosa proximidade/ fidelidade ao texto-fonte, sem intervenção manifesta de poética intrínseca da tradutora ou da preponderância de uma leitura pessoal menos fundamentada nas premissas literário-dramáticas de HM. Como ASM não evitou esta tendência primária do acto tradutológico, AM considera ter sido realizada uma tradução que se revelou *produto débil dentro do actual mercado de traduções*. Esta

acusação visa, para além de outra acha na polémica, entretanto, despoletada, fazer chegar ecos aos leitores e eventuais compradores sobre o valor relativo da tradução editada e também à Quetzal Editores, que *não pode estar de parabéns ao ter posto em circulação uma tradução recheada de erros e que distorce com leviandade a perspectiva central do trabalho dramático de Müller a partir do romance epistolar de Laclos "Ligações Perigosas"*.

O ponto de partida do trabalho literário-dramático de HM são, vagamente, as *cento e setenta e cinco cartas*, mas a base concreta de rescrita para a elaboração do *texto dramático-filosófico* restringe-se a uma (*Müller escolhe deliberadamente uma, a décima, como tecido linguístico e matéria semântica de partida*), procurando, a partir dela, reelaborar linguagem e sentidos. A rescrita e reelaboração müllerianas datam de 1980 e, poder-se-ia, segundo AM, aplicar a mesma *regra* relativamente à reelaboração de textos da Antiguidade e outros que trabalhou dramaturgicamente: o seu objectivo nunca é a recriação de épocas ou a imitação de linguagens epocais, mas sim o de revivificação e endereço presente de sentidos, razões e emotividades, (a pretexto de materiais literário-dramáticos antigos, malditos ou consagrados) e a paródia concertada em efeitos de choque e distanciação actuantes sobre públicos indefinidos. *Recriar o ambiente do século XVIII francês* ou *imitar a linguagem dessa época* são os dois primeiros *erros* em que a tradução de ASM incorre, secundarizando o facto da escrita teatral de HM ser muito frequentemente e *antes de mais, uma desconstrução, uma escrita de dissimulação, engendrada sob a forma parodística e irónica*, no caso vertente *em torno das duas personagens centrais da obra de Laclos: Merteuil e Valmont*.

Na opinião de AM, *Maria Adélia Silva Melo parece não ter entendido isto*. E isto são os instrumentos de intervenção mülleriana de rescrita: desconstrução, dissimulação, paródia e ironia na abordagem de materiais literários e dramáticos de épocas passadas, na sua reformulação, actualização, proposição a públicos e intenções dramáticas actuais. O resultado desta incompreensão do nível profundo da escrita teatral mülleriana leva a que ASM utilize na tradução *como forma de tratamento das personagens entre si a 2ª. pessoa do plural na sua categoria de vós, tão cara ao século XVIII, mas inaceitável no contexto da escrita mülleriana*, fórmulas linguísticas que renviam retrospectivamente as personagens e sentidos por elas produzidas, diluem a actualidade e consequência presente endereçada do texto e da representação.

Para obstar a esse reenvio retrospectivo de sentidos e personagens, destruidor da direcção hodierna de todo o texto pela abusiva contextualização ou referenciação

recorrente no *ancién regime* (*O carácter de actualidade de Quarteto esboroa-se na tradução portuguesa. Heiner Müller ainda está vivo!*), AM propõe o uso alternativo e alternado de *o Senhor, a Senhora, forma respeitosa derivada da anterior* em Português, que contorna o problema de referenciação e contextualização restritivas, o reenvio retrospectivo e serve, em termos tradutológicos, o jogo dramático interno de troca de falas entre intérpretes e personagens, *de acordo com o respectivo género, mesmo quando ele (género) é objecto de metamorfose a nível da estrutura interna textual.*

Um segundo momento da crítica à tradução aborda aspectos não tão salientes, mas de importância na elucidação do microtexto. Assim, e de acordo, com o levantamento crítico de AM, há omissões, não tradução de passos do texto-fonte e essas omissões reflectem-se em perdas de sentido: *Maria Adélia Silva Melo «engole» expressões. Onde Heiner Müller escreve «..., wenn ich annheme,...», que se poderia traduzir por «..., se admitir...», a autora não diz nada. O sentido original altera-se. Por outro lado, Maria Adélia Silva Melo muda a seu belo prazer o sentido das frases e isto com bastante frequência. As sugestões de tradução seguem-se, procurando clareza no Português e transposição de sentidos sem perda semântica assinalável, mesmo que, em dados passos, se opte, na tradução sugerida por AM, por uma menor contemplação da economia linguística nos efeitos estilísticos do texto-fonte e do recurso à paráfrase, mas em benefício da legibilidade ou da audibilidade em palco («Espero por vós, que o novo estojo seja dourado», por oposição à sugestão «Espero que não lhe faça a desfeita de lhe dar um estojo que não seja dourado», relativas ao original alemão “Ich hoffe für Sie, das neue Futteral ist vergoldet”.*

Este passo levanta uma questão interessante, na medida em que estas foram as estratégias principais de tradução adoptadas por AM no seu volume de 1983 – a atenção ao original, a procura de proximidade de sentidos, o respeito pelos materiais linguísticos do texto-fonte, pelas marcas estilísticas da sua economia e equilíbrio e, também detectável em certos passos da contrastação e por AM assumido frontalmente na entrevista que lhe realizei, o pudor e a ingenuidade com que atenuou, sem dano total, alguma brutalidade de linguagem. Este mesmo último aspecto é agora criticado na tradução de ASM: *Ridícula é a frase: «Ainda entendia que vos interessásseis pela pequena Volanges, que é legume bem fresco saído da estufa do convento, minha sobrinha virgem», propondo AM menos pudor e frisando a crueza, a ironia e brejeirice da linguagem mülleriana no passo em questão: «poderia compreender se se tivesse*

*interessado pela pequena Volange, uma carne tenrinha do convento, a minha sobrinha virgem». Uma opção.*

As frases interrogativas dos textos müllerianos (assunto que merecerá análise na contrastação das traduções de AM) merecem novo reparo no artigo do Expresso, pois *estranho é também o entendimento da tradutora das frases interrogativas que, na língua alemã, nem sempre são marcadas por ponto de interrogação*". Também em AM este assunto se presta a um critério flutuante de marcar ou não, graficamente, as interrogações, e esta ambiguidade, embora marcada na sintaxe alemã, na pontuação em português reduz o leque de enunciações possíveis ou desejáveis em palco, as entoações e significações compreendidas na ausência do ponto de interrogação no texto alemão.

A virulência crítica de AM não tem contemplações quando um *erro* mais inegociável se lhe depara: a polissemia do verbo *spielen* (jogar, representar, tocar) presta-se a um *erro* de contexto por parte de ASM, que AM usa para corolário da polémica: *Este desmazelo é absolutamente inadmissível!*

A crítica demolidora à tradução de ASM segue a sua demonstração fundamentada, mas a virulência entende-se melhor à luz da disputa dos direitos de tradução de *Quartett* e da resposta que se seguirá, com texto que JSM assinará e de controvérsias com *A Cornucópia*. De qualquer modo, e para além dos ecos da disputa entre AM e ASM, a autora do artigo, arredonda as diferenças em nome do texto, editado e acessível, que os encenadores e actores portugueses dispõem para trabalhar em cena e que os levará a realizar espectáculos que a tradução publicada induz, desde o primeiro momento, em desvios face ao que seria müllerianamente aceitável (questão da linguagem de reenvio retrospectivo e da não actualização ou postura prospectiva do texto). As outras críticas assinaladas por AM, por mais fundamentadas que possam ser, nomeadamente as citadas, têm um efeito mais circunscrito na representação e, poderão, numa atitude permissiva, ter solução dramática não tão danosa como a da sua leitura em relação ao texto-fonte, cabem melhor na categoria de opções de tradução do que em *erros* determinantes, que distorçam o sentido global da peça.

O final do artigo sublinha a imprevisibilidade, as dificuldades e perspectivas desviantes em termos da dramaturgia de HM, que estarão, de futuro, associadas a eventuais encenações a partir do texto traduzido por ASM, nomeadamente as dificuldades e *erros* em que o trabalho de actores será induzido pelas decisões de tradução de ASM.

AM recusa qualquer benefício trazido ao teatro em Portugal através desta tradução de *Quartett* (*Será que os espectadores de H. Müller e os que o transformam em espectáculo através das suas peças quererão este Quarteto? Pessoalmente rejeitei-o no espectáculo apresentado na Sala Polivalente do CAM.*), frisa, pelo contrário, o mau serviço prestado pela tradução - e a divulgação pela leitura do texto editado também lhe merece grandes reservas e críticas, na medida em que *nós leitores, que também agimos no/o texto não queremos ser defraudados*. Os anteriores trabalhos de tradução de ASM são implicitamente prezados ou, no mínimo, aceites as respectivas qualidade e rigor (*Adélia Silva Melo é uma tradutora com responsabilidades. Quem trabalha com autores como Peter Handke, Franz Kafka, Herman Broch, Heinrich Böll não pode tratar desta maneira Heiner Müller! Quem diz Müller, diz ninguém!*), mas a questão da especificidade da tradução para teatro e, mais especiosamente, a da dramaturgia singular de HM, merecem considerandos prévios à tradução, que se podem resumir no aprofundado conhecimento do ideário, da progressão, instrumentação, técnica de escrita e objectivos dramáticos que lhe subjazem, mas que a formulação textual frequentemente recobre à superfície.

A disputa sobre os direitos de tradução chega ao auge e a incompatibilização entre as tradutoras de HM também (*E, se ninguém é de ninguém, o mesmo não se poderá dizer de uma obra de arte, à qual o artista pertence.*). As linhas finais do artigo estabelecem, indirectamente, duas atitudes divergentes sobre como operacionalizar uma tradução dramática, patentes nos modos como as duas tradutoras se colocam perante ela: enquanto ASM traduz em função de um espectáculo e adequa a linguagem de chegada às incidências e criatividade desse espectáculo específico e dos públicos esboçados, afastando-se de algumas prescrições de sentido do texto-fonte, de acordo com soluções cénicas concretas, AM defende um trabalho tradutológico de rigor exaustivo e profundo, baseado nas implicações e polivalência da literariedade inscrita no texto-fonte e, segundo ela, prescritiva, assumindo que encenações que as não respeitem marcadamente distorcem e são lesivas do labor do dramaturgo e o desmerecem – caso da *obra*, a tradução de ASM: *A obra, em última instância, ignora isto. Esse labor sem fim e solitário que é a escrita.*

Estas duas atitudes perante o texto dramático a traduzir (respeito rigoroso, aprofundamento, desvelar dos cruzamentos intertextuais, da literariedade específica e da *presença* autoral; e, por outro lado, utilização e acompanhamento, em paralelo, do texto-fonte, em função do espectáculo e da margem de criatividade dissidente, em que se

evolui dramaticamente por conta e risco, remetendo o dramaturgo para os bastidores ou para a distância do tempo e espaço próprios) revelam duas formas de entender e fazer teatro em Portugal na década de oitenta, duas práticas de focalização daquilo que é prioritário num espectáculo: o palco ou a página.

Em minha opinião, e aceitando a evidência dos *erros* e opções de tradução sublinhados por AM em relação ao texto-fonte, a tradução de *Quartett* por ASM funcionou na construção do espectáculo, como funciona na legibilidade e aceitabilidade da edição, isto é, é uma tradução aceitável na página e no palco, mas mantendo adequação ao texto-fonte. É de reconhecer, por igual, o vazio criado em torno da tradução editada, ao não fornecer dados complementares, simples orientações gerais que melhor balizem a leitura. A prioridade ao texto dramático é um mito que o tempo se encarregou de diluir em favor da visualização espectacular e de formas não elocutórias de dramaticidade, da liberdade criativa em palco e do acrescentamento de sentidos inovadores, derivados do processo de encenação e trabalho com os actores e da distância histórica. Também ao nível conceptual deste espectáculo concreto, o texto dramático se secundariza e o caso da tradução e encenação de *Quartett* por ASM e JSM melhor o ilustra, se se tiver em conta dois factos: o texto publicado é anterior ao início dos trabalhos que o palco sobre ele irá realizar; JSM tem à partida uma perspectiva pessoal de recriação dramática da relação Meurteil/Valmont, ao introduzir no jogo cénico um reprodutivo referencial parodístico da relação entre a escritora Gertrude Stein e o pintor Pablo Picasso...

AM, pelo contrário, entende que a prioridade e condição *sine qua non* do teatro de HM é a pesquisa textual interna e que esta leitura de níveis, gradualmente mais fundos, da literariedade são a premissa e o curso seguro para se chegar a transposições cénicas informadas, prenes de multiplicação signica que traduzam essa profundidade. No caso da dramaturgia de HM (na sua complexidade intra e intertextual) parece ser caminho seguro e propiciador, mas a liberdade criativa das encenações já não acata sem se rebelar esta ordem prescritiva textual. Em última instância, o que subjaz à polémica da tradução de *Quartett* é a ênfase na literariedade ou na performabilidade do texto dramático traduzido e a canalização de esforços tradutológicos para uma ou outra. A questão poderia ser, ainda, na minha opinião, posta, de outra forma, acrescentando-lhe os modelos de visualização cénica que possam estar na base desta controvérsia: AM viu encenações alemãs a que HM presidiu ou aprovou. ASM e JSM podem ter tido como ponto de partida para os seus trabalhos outras estéticas, soluções e experimentações

teatrais diferenciadas, cuja margem de liberdade criativa HM igualmente caucionou, nomeadamente no que diz respeito ao núcleo de encenadores responsáveis pela sua divulgação europeia nos anos setenta e oitenta.

No cômputo geral, o que a polémica acaba por sublinhar, para além das matérias tradutológicas mais concretas, são dois modos de importação de dramaturgia estrangeira através da tradução durante os anos oitenta, momento de diversidade na actualização do campo teatral: uma via mais centrada no texto dramático, mais académica e exploradora das instâncias textuais até à decantação da multiplicidade das orientações dramáticas internas; uma outra via, teatralmente mais activa, mais liberal na relação com o texto dramático, de maior atenção à espectacularidade, secundarizando a sacralidade dos textos e sendo prática e imediata na relação com os públicos e a performabilidade. Ambas as vias ajudaram, de forma determinante, a transpôr dramaturgias para o campo teatral português deficitário, a ambas assistiu função semelhante na vitalização teatral portuguesa, a ambas se pode agradecer a génese de uma escrita teatral portuguesa emergente e subsidiária da rescrita tradutológica, seja no plano do texto literário-dramático, seja no do texto espectacular.

A distância no tempo e o evoluir quer da consideração espectacular, quer do estatuto do texto traduzido no espectáculo acabam por fazer diminuir a intensidade da polémica: a tradução, uma vez inserida no sistema, acaba por diluir as suas origens e características iniciais, à medida que é retrabalhada e reutilizada, à medida que a sua recepção no tempo se vai processando, dando azo a rescritas funcionais, servindo de estímulo a novos e inesperados exercícios de rescrita. Uma vez inserida no sistema, a tradução não cumpre apenas um papel de conformação com normas preexistentes: ela opera, igualmente, como elemento despoletador de novas escritas através dos traços distintivos que introduz.

Apesar destas considerações diacrónicas sobre a função da tradução no desenvolvimento dos sistemas literários, o facto é que data de 1988 a decisão de AM de apenas traduzir peças de HM em função de solicitações específicas para espectáculos e de não voltar a disponibilizá-las para edição mais circunstanciada e estruturada. Esta atitude decorre da exigência, que a tradutora faz, de colaborar na transposição condigna da dramaturgia mülleriana, assenta no conhecimento da sua literariedade profunda e demarca-se de realizações heterodoxas em torno da escrita dramática de HM.

#### IV

### CONTRASTAÇÃO E LEVANTAMENTO DAS ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO

O trabalho de contrastação de textos alemães e portugueses teve por objectivo estabelecer as estratégias dominantes de tradução produzidas pelas tradutoras nos textos editados e verificar em que medida essas estratégias possam ter condicionado a introdução e estabelecimento da dramaturgia mülleriana em Portugal, se foram ou não influentes na situação periférica (elitista, marginal, restrita e localizada), que marcou as representações portuguesas a partir destes textos e o conhecimento global desta dramaturgia entre nós. O *corpus* trabalhado compreendeu, assim, os seis textos dramáticos editados e genericamente acessíveis. A impossibilidade prática de aceder a textos utilizados em palco, reformulados a partir das traduções editadas de AM, deixou de lado uma área de exploração onde, hipoteticamente, seriam suscitados exemplos translatórios de adequações cénicas ilustrativas de novas reterritorializações.

No *corpus* analisado dois tipos de texto dramático editado são perceptíveis: as traduções de AM são editadas antes de submetidas ao palco; as traduções de ASM seguem percurso algo diferente: *Quartett* é entregue à editora antes de começarem os trabalhos de cena, não sendo conhecidas as alterações que JSM lhe introduziu, nem existindo já exemplar do texto de palco; a edição de *Germania 3* é posterior ao trabalho de cena sobre o texto, é registo textual posterior à realização dos espectáculos.

De acordo com este panorama, se circunscreveu o *corpus* e, por igual, se estabeleceu o método de descrição tradutológica. Os modelos descritivos de tradução foram tidos em conta (Hermans, 1985 e 1999; Holmes, 1978 a) e b)) mas como referência distanciada porque, perante os materiais concretos de tradução, houve a necessidade progressiva de estabelecer uma metodologia própria de abordagem e uma forma concreta de descrição dos fenómenos tradutológicos levantados pela contrastação, que, desde o início, distinguisse o carácter anterior à cena das traduções de AM e o carácter eventualmente marcado pela cena nas de ASM. Esta separação metodológica da abordagem e descrição dos fenómenos relevados nos exercícios de contrastação textual conduziu a que se prestasse uma atenção maior ao que acontece separadamente nos textos de uma e outra tradutora.

**1. Descrição crítica das traduções de AM.** No caso das traduções de AM, o trabalho de contrastação foi realizado com dois objectivos concretos: antes de mais, localizar e identificar discrepâncias tradutológicas pertinentes entre texto-fonte e texto-alvo, descrevê-las sumariamente e procurar explicações gerais para as decisões e soluções de tradução, quer remetendo atenção para o original, quer aquilatando da aceitabilidade dessas soluções em função de legibilidade e compreensão do texto-alvo, da transferência e similitude de sentidos inscritos, explícitos ou não no texto-fonte. Num segundo movimento decorrente da contrastação, procurou-se antecipar marcas de performabilidade cénica ou a sua ausência, isto é, até que ponto as soluções de tradução de AM apontam, ou não, no sentido de configurar o texto da tradução em termos de fluência, exequibilidade dramática, audibilidade - já que, num primeiro momento, a tradutora se pauta por reconhecer, sistematizar e transferir, num quadro de procura de equivalência e proximidade e de aprofundamento crítico, os traços estruturantes da literariedade das peças alemãs.

A captação analítica da literariedade dramática do texto-fonte, a transferência e procura de reconstrução similar na tradução dos traços específicos da literariedade dos textos müllerianos é tentada e globalmente conseguida, com rigor de atenção ao pormenor. Sem que exista uma fetichização do texto-fonte, extremada, por exemplo, em literalismos incompreensíveis na língua-alvo, as operações de tradução de AM são contidas, ponderadas, mesuradas no sentido de atenção, respeito e procura de transporte dos traços estruturantes do original, conscientes ao nível da construção dos efeitos pela estilística e poética peculiares de cada texto-fonte seleccionado. A proximidade desejada da reprodução de efeitos, numa similitude reconstruída na tradução, é sopesada na transferência e na rescrita translatória, funcionando sistematicamente a nível microtextual.

Uma primeira ilação a retirar da apreciação das traduções de AM advém do método pessoal de rescrita do texto, as estratégias que a tradutora adopta e que prestam primeira e fulcral atenção, simultaneamente, ao esmiuçar dos aspectos semânticos e lexicais do texto-fonte e ao inventário permanente e rigoroso de recursos estilísticos, características formais e efeitos que, através deles, o texto-fonte elabora e profere. Este tipo de abordagem translatória, atenta ao pormenor estrutural e estilístico e, preocupada com a transferência do maior número possível de sentidos inscritos da literariedade específica do original, fez escola no estudo das germanísticas em Portugal (anos 70 e 80), nomeadamente na área da Literatura de Língua Alemã, em que a tradução literária,

assente nestes parâmetros de proximidade e translação similar, tinha um peso curricular inicial destacado e propedêutico em relação à análise mais global, ao comentário da obra literária e sua inserção nos campos sistêmico e ideológico.

A primeira instância crítica, portanto, que superintende, determina e estabelece normas e o quadro em que operam as traduções de AM é a academia. É no seu âmbito, e de acordo com normas literárias e translatórias de correção e adequação vigentes, que o trabalho se realiza e não é, como se viu anteriormente, submetido a pressões maiores de aceitabilidade editorial e comercial, nem de ajustamento a um espectáculo definido ou tido em perspectiva real. As características que enformam as estratégias das traduções de AM no volume actualizam, portanto, esta primeira instância crítica mais restritiva e, só num segundo momento, e após o desdobramento desta estratégia de fundo, se colocará, para algumas peças, o problema de fluência elocutória cénica, da audibilidade e inteligibilidade do texto rescrito em Português, da sua performabilidade, da sua adequação ao movimento cénico ou a outros ajustamentos de semiótica teatral.

A estratégia prévia que superintende às traduções das peças müllerianas por AM marca, assim, as operações translatórias; por outro lado, muito raramente existem desvios ou discrepâncias gratuitas, tendo pouco peso, no cômputo geral, as soluções individuais de tradução ou as decisões de omissão, relativamente a enunciados do texto-fonte.

Uma segunda preocupação e estratégia translatória não descarta, por outro lado, o objectivo de aceitabilidade da tradução no sistema de recepção, procurando um ponto de equilíbrio e contenção para a inteligibilidade e coerência do texto-alvo, mas sem recorrer a paráfrases ou perífrases que conflituem com a poética do texto-fonte ou reduzam substancialmente na translação os sentidos nele inscritos. São, na verdade, detectáveis poucos aspectos que se possam tornar passíveis de especulação ou polémica translatória localizada, quer ao nível da legibilidade final, quer na literariedade específica transferida na tradução. Este desiderato manifesto de reconstrução textual em equivalência, proximidade e similitude, contudo, não é, obviamente, atingido na íntegra, devido à impossibilidade incontornável de reproduzir todas as circunstâncias de economia linguística e poética em sistemas que diferem acentuadamente. Por vezes, também, não são muito claras algumas opções circunstanciais da tradutora - discrepâncias menos salientes, soluções por que opta ou exemplos tendenciais de *universais de tradução*, manifestos em operações de expansão, explicitação, domesticação da poética do texto-fonte e familiarização da enunciação dramática, -

intervenções pontuais mais notórias da presença da tradutora com o fito de facilitação da legibilidade e da audibilidade. O facto, contudo, é que estas discrepâncias e assimetrias mais acentuadas apresentam carácter accidental, não se podendo conceder-lhes o estatuto de regularidades que desestabilizem os dois pólos que regem a estratégia geral de tradução: análise e respeito da literariedade original, recriação translatória com procura permanente de equivalência, proximidade e similitude, mas cuidando da aceitabilidade do texto-alvo ao nível da leitura, sobretudo, e revelando alguma preocupação global de enunciação dramática audível, conexa, fluente.

Se as regularidades mais salientes na análise da tradução em contraste com o texto-fonte são a de procura simultânea de respeito e proximidade em relação ao texto-fonte e a de formulação aceitável de enunciados portugueses de legibilidade e audibilidade, este facto não obriga a concluir que existam cedências ao nível do primeiro termo com objectivo de familiarização de formas e conteúdos transferidos. O caso oposto também não é verificável, não havendo um *estranhamento* do texto-alvo que denote uma estratégia estrangeirante das traduções realizadas, mesmo quando os textos originais, pela complexidade estilística, poética e intertextual que os constrói, a possam justificar em termos da dificuldade de soluções translórias. A regularidade mais saliente das estratégias translórias de AM reside, portanto, na realização do equilíbrio entre os dois pólos do exercício translório.

A contrastação de cada uma das peças traduzidas forneceu outros tipos de dados objectivos interessantes, de ocorrência frequente, depois de uma segunda triagem e da recolocação das mesmas questões, de acordo já com perspectivas de explicação da sua razão de ser. Nos pontos que se seguem é dada conta do tipo de discrepâncias detectadas, as quais serão descritas e interrogadas, sem formulação de juízos de valor - apenas juízos críticos, que melhor procuram compreender a prática efectiva de tradução e verificar alguns pontos das coordenadas mais gerais da actividade de tradução. Após a descrição dos aspectos mais pertinentes detectados no microtexto das traduções de cada peça, procedeu-se a uma sistematização das regularidades encontradas, e que, num primeiro balanço, enformam, genericamente, traduções adequadas em relação ao texto-fonte e aceitáveis em relação ao sistema receptor.

Através deste exercício de questionação microtextual das estratégias, procedimentos, técnicas e instrumentos translórios mais correntes - e, também, das *tendências* mais verificadas e menos controláveis por parte dos tradutores -, procurar-se-á ver que papel mais concreto elas possam ter desempenhado na recepção, divulgação e

utilização cénica da dramaturgia mülleriana, importada por via da tradução. Um dado provisório, entretanto: as peças traduzidas e editadas não se constituem, pelo contrário, em elementos que possam ter objectado a maior e mais consentânea recepção e divulgação da dramaturgia mülleriana, com consequências a nível do enriquecimento da actividade dramática em Portugal. Estas razões terão de ser procuradas ao nível dos sistemas culturais, políticos e sociais e não nos hipotéticos fracassos ou deficiências das traduções produzidas e editadas, que cumpriram o seu papel de transporte e inserção no sistema literário-dramático deficitário.

A análise contrastiva foi realizada progressivamente sobre a totalidade dos textos editados. A descrição, exemplificação, problematização ou tentativa de explicação de discrepâncias segue, no possível, o curso da paginação das peças em alemão e português. Devido ao grande número de exemplos suscitados pela contrastação, o seu registo concreto será anexado à dissertação (vide **Anexos**), constando, nos pontos seguintes da descrição das traduções, apenas a enumeração sintetizada dos procedimentos e discrepâncias abordados.

1. 1. *Der Horatier/O Horácio*. A primeira e mais saliente regularidade, ao nível microtextual, que a contrastação evidencia na tradução desta peça, é o facto de a tradutora procurar respeitar sistematicamente, em cada verso, a distribuição estilístico-poética original dos seus elementos: muito raramente se afasta das formulações originais e apenas o faz por motivos de impossibilidade de reprodução similar na língua-alvo de aspectos peculiares idiomáticos da língua alemã. A procura sistemática de respeito pela integridade, medida, cadência, extensão e distribuição vocabular no verso prende-se com o especial modo de enunciação dramática do texto, que o original em si consigna, nomeadamente o entrecimento dos momentos narrativos com as vocalizações atribuídas directamente a personagens, criando um cadenciado jogo de vozes e expressividades dramáticas, que vai edificando hipóteses cénicas e permitindo efeitos progressivos sobre o público.

Fruto da demorada laboração literário-dramática do texto teatral e dos efeitos que visa, a distribuição estilístico-poética das palavras e segmentos torna prescritivo um modo de elocução dramática, em que a fluidez e a inteligibilidade/audibilidade, imediatas e facilitadas, são preteridas em função de uma teatralidade narrativa sincopada e poética, que faz sobressair e destacar expressões pregnantes e repetições-chave, quer na epicização, quer no discurso directamente atribuível a personagens. Uma

importância fulcral é, nesta peça, conferida ao texto dramático na edificação do espectáculo mülleriano e a tradução procura, atentamente, valorizá-lo e rescrevê-lo com reprodução aproximada de recursos e efeitos, mesmo ao nível dos seus aspectos aparentemente menos evidentes, mas essenciais e estruturantes.

A tradução revela, indirectamente, o prévio esforço de análise e o método apurado de identificação, destaque e valorização da literariedade do texto-fonte. Dentro desta perspectiva, o verso constitui-se como unidade de sentido, medida e cadência da enunciação e criação de efeitos dramáticos, oferecendo uma coesão que os outros elementos cénicos não interpenetram, antes envolvem, desenvolvem ou apenas acompanham em paralelo. A centralidade deste texto mülleriano na realização do espectáculo está marcada nesta distribuição dos elementos no verso original e no encadeamento entre eles, por forma a construir um objecto literário-dramático intrinsecamente complexo, onde cada palavra é sopesada no seu sentido, distribuição e relações intratextuais. Trata-se de um *texto de disciplina* e a disciplina da sua elaboração tem marcas óbvias para a sua concretização nas prescrições cénicas da sua enunciação dramática. Consciente desta complexidade intrínseca e determinante dos trabalhos cénicos que se possam operar sobre o texto, a tradutora procurou reproduzir regularmente, como invariante, um conjunto de características como a cadência e a ordem estilístico-poética da ocorrência vocabular no verso, construtores determinantes dos efeitos.

Embora seja esta a estratégia translatória de fundo de AM e ela esteja centrada, simultaneamente, na literariedade do texto-fonte e na sua transferência e reprodução segundo normas (académicas) epocais de adequação e aceitabilidade da tradução, no plano microtextual registam-se ocasionais pequenas discrepâncias em relação à procura de transferência e equivalência globais, ou, cedendo nas impossibilidades de ordem intersistémica, com a menor perda possível.

Estes desvios ocasionais são de duas ordens: diferenças incontornáveis de sistemas linguísticos, que são, de alguma forma, compensadas na formulação portuguesa de dados passos; ou decisões individuais da tradutora, por vezes sem interpretação facilitada quanto às razões que lhes possam assistir. Uma listagem de casos concretos elucida melhor o tipo de procedimentos de tradução, detectados na contrastação dos textos, operação cujo resultado maior faz ressaltar a preocupação de invariância e similitude por parte da tradutora.

Detectei cerca de três dezenas de passos da tradução de *Der Horatier* que me parecem, com distintas pertinências, necessário descrever e tentar agrupar por afinidade. Sinteticamente, da contrastação resulta visibilidade de procedimentos tipificáveis da tradutora, na solução de problemas que excedem a estratégia geral de invariância, procura de proximidade e paralelismo na literariedade e expressividade elocutória dramática da tradução. Em *O Horácio* destacam-se procedimentos translatórios ocasionais como o recurso à expansão, a domesticação moderada da poética estilizada de dados passos do texto-fonte (com desvirtuação tópica dos efeitos perseguidos), a tendência para a explicitação mas, igualmente, para a supressão pontual de informação de destino cénico (preterida em função da familiaridade, inteligibilidade e fluência de dados localizados da tradução), a resolução pela simplificação de pontuais problemas de tradução, a assunção de perda em determinados passos, através da não relevância das questões estilísticas ou semânticas ou de referente intertextual.

Estas intervenções translatórias pontuais podem ser verificadas com detalhe no **Anexo 1**, onde se destacam exemplos de: não reprodução equivalente da distribuição sintáctica dos elementos do verso e de não correspondência morfológica de termos traduzidos e originais; alterações obrigatórias de índole sistémica, conducentes a extensão vocabular, explicitação ou compensação, e perda da economia e efeito poéticos, em benefício do reforço de inteligibilidade no texto-alvo; opções vocabulares que levam a discrepâncias e perdas de nível semântico, assim com à indução desviante de informação cénica; apagamento de jogos de palavras, com incidência na construção intertextual de sentidos através da citação e sua paródia; familiarização, simplificação ou recriação de efeitos poéticos e de enunciação dramática; ocasionais alterações do valor poético-expressivo da pontuação, se bem que não de forma tão notória como em outras peças; produção de formulações translatórias obscuras, inadequadas em relação ao texto-fonte e inaceitáveis, pela obscuridade, em relação ao texto-alvo.

**1. 2. Mauser/Mauser.** Inscrito por HM como último momento de uma trilogia de peças experimentais (*Philoktetes, Der Horatier, Mauser*), a peça faz sobressair os aspectos construtores da literariedade dramática que lhes é comum, já referidos no ponto anterior: unidade-verso; distribuição estilizada dos elementos sintácticos no verso, com produção de tom arcaizante e estranhado; efeito dos versos construído através do ordenamento, encadeamento e gradual revelação das palavras; repetição de palavras-chave e expressões pregnantes, regularmente ao longo do texto, numa *rede* que destaca

os tópicos residuais da peça e tem efeito impressionante sobre o leitor/espectador; jogo de co-produção do público; dramaticidade que faz ressaltar, no plano linguístico da representação, aquilo que é essencial reter *didacticamente*, face àquilo que é mais acessório e contingente nos sentidos e desdobrar cénico das peças.

Considerada pelo autor a sua *peça de disciplina* mais consequente, e assente esta disciplina na ênfase particular que é posta nos recursos poéticos estruturantes, a tradução afinou ainda mais as já reveladas atenção e proximidade ao texto-fonte e o cuidado na reprodução e recriação paralelísticas, com procura de similitude ou equivalência em português dos seus processos estilístico-poéticos, produtores de efeitos na enunciação dramática. Ao classificá-la o dramaturgo como a peça mais disciplinada de entre as suas *peças de disciplina*, uma experiência irrepetível, a margem de manobra da tradutora está, à partida, ainda mais determinada pela literariedade específica e a cadência do texto-fonte que, como diz AM no posfácio, *faz lembrar uma pistola a disparar*, tem esse efeito cadenciado sobre o público.

Assim sendo, as estratégias gerais de tradução analisadas e destacadas em *O Horácio* terão que ter em *Mauser* reconfirmação num grau mais apurado e rigoroso. O desiderato de invariância, a atenção microtextual à literariedade do texto-fonte, as consequentes procura de transferência semântica e estilístico-poética e reprodução/recriação portuguesa de efeitos textuais-dramáticos, dentro dos mesmos ou muito semelhantes parâmetros de economia e função, assim como a enunciação dramaticamente prescritiva e a centralidade do texto na realização do espectáculo mülleriano informado - todas estas características vão balizar a estratégia geral de tradução de *Mauser* e acudir, também, a opções e soluções de tradução no plano microtextual. De novo, é de salientar que a tradução releva a vertente estilístico-poética do texto-fonte, desnaturalizando-a através do cuidado analítico de leitura, e procurando, por outro lado, torná-la aceitavelmente clara e apetecível na recriação em português. Este equilíbrio translatório, entre o respeito atento ao texto-fonte e a aceitabilidade do texto-alvo, é manifesto em todos os textos do volume traduzido, mas atinge em *Mauser* o seu momento processual translatório mais apurado.

As discrepâncias e casos de pertinência e reconsideração tradutológica registados na contrastação (e que correspondem quer a dificuldades intersistémicas de transposição de sentido e forma, quer a oscilações intencionais e subjectivas, discrepâncias menos conseguidas ou opções mais discutíveis por parte da tradutora), suscitaram apreciações crítico-descritivas, de que se dá conta pormenorizada no Anexo

2, e que, sumariamente, se reportam aos seguintes tópicos translatórios: variação de vocábulos portugueses para um mesmo termo alemão, repetido no texto-fonte como palavra-chave de colocação estratégica, promotora de uma *rede* de tópicos residuais subjacentes à análise da revolução; ocasional atenuação translatória da violência e expressividade de passos e termos do texto-fonte, tendo por resultado acentuadas perdas e discrepâncias de sentidos; alterações e acrescentos de pontuação, subtis procedimentos de domesticação e aceitabilidade para pautar a cadência de enunciação dramática; alterações acentuadas e familiarizantes da estruturação estilístico-poética de passos ocasionais, com maior visibilidade e consequência deste procedimento no aglomerado coral-refranístico que é o cerne do texto; alterações ocasionais na dimensão da unidade-verso e na ordem de processamento de orações ou termos isolados, enquanto elementos construtores de efeitos localizados ou que percorrem todo o texto .

Sintetizando, por se tratar de um texto dramático, onde a disciplina poética e de enunciação dramática se materializa numa estreita *rede* de elementos da construção de efeitos, a correspondente disciplina da tradução em relação ao texto-fonte é, da mesma forma, mais apurada. Não obstante, ou decorrendo das dificuldades acrescidas pela maior proximidade e paralelismo pretendidos, a tradução de *Mauser* repete os procedimentos e modos de resolução de problemas já referidos para *O Horácio*, intensificando a exploração translatória da literariedade fina e procurando recriá-la sem prejuízo da aceitabilidade global da tradução.

**1. 3. *Hamletmaschine/A Máquina-Hamlet.*** As questões de tradução colocadas pela contrastação de *O Horácio* e *Mauser* só parcialmente se voltam a aplicar no registo e problematização das estratégias e opções de tradução patentes em *A Máquina-Hamlet*.

A primeira razão para esta diferenciação parte, desde logo, de divergentes literariedades nos textos dramáticos em apreço, correspondendo *Hamletmaschine* já a um novo veio e ciclo de experimentação textual e dramática. Embora coerentemente centrado nas temáticas müllerianas permanentes de questionação crítica da essência do homem, da revolução e do socialismo, *Hamletmaschine* surge já, no plano ideológico, como distanciamento exterior em relação à experiência da construção socialista e refiliação crítica em perspectivas radicalizadas de niilismo e descrença irónica, quanto à validade dos seus pressupostos e projecções. A este deslocamento da perspectiva crítica ideológica de HM, associa-se o plano da ruptura consumada com a dramaticidade de cunho didáctico, explícito ou intentado, plano este em que a relação com o teatro e os

modos de expressão teatral é sujeita a desmontagem, reelaboração e redefinição de coordenadas .

Do ponto de vista da selecção do texto a traduzir, e relativamente às duas peças precedentes no volume de traduções, houve o cuidado, como inicialmente se sustentou, de seleccionar um texto desafiador das convenções dramáticas e que fosse marca de transição e da demanda experimental de uma outra teatralidade, podendo-se considerar *Halmetmaschine* um exemplo de artefacto literário-dramático pós-moderno, à data da tradução ainda dificilmente abordável na extensão da sua elaboração intertextual - com o entretecer de citação, paródia, ironia e cinismo a resultar numa densidade crítica e criativa, inovadora e desconcertante .

Laborando em terreno virgem e sem referentes mais definidos, a estratégia geral de tradução estabelece, como arrimo para a rescrita portuguesa, o texto-fonte no plano de superfície, sem o perscrutar demasiado abaixo dos planos linguístico e da primeira referência de sentidos inscritos. Para a inteligibilidade sustentada da leitura e da utilização cénica do texto traduzido, a malha intertextual subjacente e actuante necessitaria de uma elucidativa bateria de notas de tradução, com pistas citacionais e parodísticas explícitas, que, por sua vez, poderiam despoletar uma série de anotações e explorações dramáticas produtivas para materializações cénicas, conducentes a um acentuar global do carácter irónico, cínico, distanciado e distanciador da encenação, conexo ao posicionamento que HM, por esta época, já assume no plano dos conteúdos e das formas teatrais.

Se, à data da tradução por AM, esta realidade intertextual construída e relativizada foi já, em alguma medida, apreendida, a análise do posfácio pouco ou nada o deixa aperceber. Se, de facto, existiu, na época da tradução, esse aprofundamento analítico do texto, então ele foi conscientemente secundarizado e o valor literário-dramático do texto-fonte estabelecido no plano da sua linguagem discursiva superficial, imediatamente acessível: é sobre ela que AM realiza operações translatórias, tentando respeitar a *autoridade* e essência significativa do texto-fonte assim definidas, e reproduzir no texto-alvo, com paralelismo e procura de equivalência translatória, os traços distintivos da sua literariedade de superfície.

A textualidade profunda é, desta forma, desatendida na focagem e tarefas da tradução, obliterando-se, frequentemente sem rasto, um substracto essencial da relatividade, função determinada e significado último do texto-fonte e dos espectáculos que se podem engendrar a partir dele. Significa isto que não é, hoje, de todo líquido que

*Hamletmaschine* possa ser entendido e encenado, apenas ou sobretudo, no plano do *pathos* teatral ou da crueldade catártica directa: toda a malha citacional e o grau parodístico a que deve ser exponenciada resultam do distanciamento crítico exterior de HM, perante o mais notório esvaziamento político do Bloco de Leste e da percepção do encerrar de ciclo da modernidade, motivos que fundamentam a intenção mais paródica e de realce para ironizar, cinicamente, sobre História e Civilização, uma desesperança político-filosófica, que será, mais abertamente, assumida pelo dramaturgo durante e após a Queda do Muro. Neste sentido, pode falar-se de uma tradução portuguesa datada e, também, geracionalmente determinada e dirigida, a que um âmbito profundo e determinante é desanexado, reduzindo-se, neste acto, o contexto das implicações políticas, filosóficas e, principalmente, de estética teatral.

Assim, um segundo aspecto importante a destacar é o da tradução de *Hamletmaschine* se datar a si própria, face ao estado de interesse, pesquisa e conhecimento crítico da obra mülleriana, e desta peça em particular, e de se restringir, com a mesma atenção e procura de paralelismo linguístico, ao texto-fonte, ensaiando (no desconhecimento ou secundarização da intertextualidade subjacente e geradora de sentidos mais alargados e problemáticos, quer cenicamente, quer nas leituras) verter, reproduzir, no máximo equilíbrio e quase literalismo, o texto em Português. Na contrastação sente-se que não presidiu ao processo translatório um esclarecimento e um domínio do texto-fonte, para além das ilações a retirar da língua alemão numa leitura de superfície. Por isso, o exercício translatório é auto-restritivo no plano interpretativo e atinente em relação às informações de superfície, linguisticamente veiculadas pelo texto-fonte, patenteando um cuidado translatório de navegar à vista, não insinuar propostas personalizadas de leitura, nem interpretar alusões, sugestões, pressentimentos.

Por outro lado, pelo facto de se tratar de um texto descontínuo e não fluente (devido à fragmentação das textualidades que cita e convoca, justapõe, parodia e reoferece, de forma compósita não facilmente apreensível), a tradutora readapta a sua anterior estratégia geral de atenção às unidades mínimas de referência do texto-fonte e, onde antes havia disciplina de tradução balizada pela unidade-verso, AM aplica, agora, outro tipo de aferição das unidades estruturantes do texto-fonte, para executar rescrita paralelística - a da percepção de fragmentos de sentido completo, a sua extensão variável e idiossincrassias poético-estilísticas patentes ao nível de superfície, procurando sustentar uma posição de neutralidade de tradução, não interpretativa, que, não obstante, realize o transporte para uma sequência textual portuguesa,

simultaneamente próxima em relação ao texto-fonte e, com domesticação menos saliente, aceitável e compreensível, no possível, na língua e cultura alvos.

Vários são os casos em que a duplicidade ou multiplicidade de sentidos, as oportunidades de jogo polissémico de palavras e materializações cénicas revelam a estratégia de traduzir restringindo-se ao plano linguisticamente verificável, aparentemente seguro e incontroverso no texto-fonte - mesmo que o resultado oblitere os essenciais sentidos irónicos e relativizantes, marcados pela malha citacional-parodística, mas desatendidos no estágio de conhecimentos em torno do texto. Um exemplo deste exercício contido de tradução poderia ser dado pela didascália *Enormous room*, onde a manutenção do inglês do original não oferece pista mais problemática, não sugere ser título e ambiência psicológica e não um espaço cénico de dimensões consideráveis. A identificação, equiparação e ordem textual dos elementos poéticos e construtores superficiais do texto é aqui ponto de referência e aferição da adequação translatória que AM adota, e assenta na convicção de que a inteligibilidade global do texto dramático decorrerá, maioritariamente, da correlação dos fragmentos identificados no discurso literário, do seu encadeamento linear.

O resultado global da tradução é, assim, um texto dramático operacionalizável em cena e que contém os ingredientes de linguagem verbal que possibilitam uma discursividade dramática similar à do texto almeado. Mas no plano da literariedade, das anotações de intertextualidade, da dramaticidade e dramaturgia inclusas e do registo global irónico contundente a que conduzem, a tradução quase oblitera a informação subjacente e relativizante, porque essa preocupação não preside nem acompanha a estratégia geral de elaboração translatória. Este essencial plano desatendido na tradução leva a colocar a questão da validade geracional e histórica desta última, enquanto texto acessível em português para se partir para encenações e utilizações que não comportem um conhecimento mais distante da obra dramática. Mas também permite colocar outra questão mais teorizante, como problemática da tradução dramática face a inovadoras escritas teatrais: a da dialéctica das informações inscritas nos planos superficial-discursivo e profundo-distanciador, retendo este último um conjunto de directrizes determinantes da realização cénica e das atitudes de estética teatral que a regem e são, ou não atendidas, no processo translatório.

Sabe-se hoje, nomeadamente pelo estudo de Ruth Rohl (Rohl, 1994), da importância e leque de implicações literário-culturais que HM conferiu à elaboração de *Hamletmaschine* e ao seu carácter condensado de súpula caótica de questões

fundamentais a colocar sobre o Homem na ponta de um processo ou ciclo histórico civilizacional, e que, ao contrário das utopias marxistas, não corre para regeneração ou desfecho salvífico.

Decorrente deste tipo de considerações sobre o texto a traduzir e as operações realizadas no texto traduzido por AM, é compreensível que, perante a indefinição, à data, quanto às incidências e planos de funcionamento interrelacionado do texto e da cena, a tradutora se tenha pautado por produzir um texto português mais estranho e estrangeirado, próximo e paralelo às características estilístico-poéticas superficiais do texto-fonte e que, sob essa estratégia, em menor número e mais seguras e incontroversas sejam as decisões de tradução conducentes a domesticação e aceitabilidade do texto-alvo. A manutenção implícita de marcas poético-estilísticas distintivas na reprodução em português são a tónica das operações realizadas. No entanto, mesmo que não conducentes a questionáveis opções em termos tradutológicos de superfície, para além da rasura ou não marcação do plano citacional-parodístico, vários são ainda os exemplos de domesticação e aceitabilidade registados na contrastação de textos, passíveis de consulta mais detalhada no Anexo 3, e que se podem enumerar, sucintamente, nos seguintes tópicos translatórios: adição e modificações no tipo de pontuação, com o fito de pautar a enunciação dramática e, no mesmo esforço, identificar e destacar fragmentos textuais, unidades de sentido e forma em articulação com pistas de análise dramática do texto; maior e mais sistemático paralelismo na ordenação sequencial, poético-estilística dos elementos frásicos e dos segmentos fragmentários identificados, construtores da discursividade estranhada do texto-fonte; adição simples e criteriosa de termos, com o objectivo de tornar fluente e mais perceptível determinado passo; ocasionais procedimentos de expansão, por obrigatoriedade interssistémica; passos de discrepância de sentidos e formas, por vezes com adulteração da informação cénica neles contida; ocasionais atenuações ou perdas sensíveis de sentido; formulações obscuras.

Sintetizando, as anotações resultantes da contrastação são escassas na superfície do texto e denotam o cuidado em estabelecer um texto português similar e próximo a este nível. Mesmo através do texto crítico do posfácio, o nível profundo de malha citacional-parodística que erige a postura do dramaturgo (irónica, exterior, dissidente e desiludida, mas ainda combativa) não é suficientemente marcada, não proporcionando este enquadramento à leitura, nem possibilitando pistas criativas à realização cénica.

1. 4. *Der Auftrag/A Missão*. *Der Auftrag* é um texto de linguagem verbal enunciável mais conforme com a convencionalidade teatral do tempo em que surge: as marcas de fluência, encadeamento e coloquialidade engendram modos comunicativos de mais facilitado acesso, por parte do público, à dramaticidade e questões temáticas, e o texto difere, por estas características de linguagem poeticamente menos cifrada, mais prosaica, dos outros textos seleccionados e traduzidos no volume de AM.

O texto oferece uma maior narratividade dramática, o desenho de personagens é mais nítido e constante, menos estilhaçado e enigmático, as características literário-dramáticas são menos especiosas ao nível do discurso verbal, a experimentalidade teatral implícita é contida e reportável a um facto histórico de contornos fixados, de domínio acessível e de âmbito demarcado - e é a partir dele que os impactes e reflexão dramática são suscitados.

De certa forma, e apesar de alguma surrealidade poética em certos momentos dramáticos (fragmentos poéticos, *Anjo do Desespero*, *Homem no Elevador*, jogos com máscaras), a narratividade fluente, encadeada, prosaica e coloquial e a referencialidade temática concretizável estabelecem um campo definido para que a tradução opere, simultaneamente, numa segurança de interpretação do texto-fonte, menos desdobrável e polissémica, e numa maior soltura na linguagem de chegada, que reproduz, em proximidade, uma respiração própria, portuguesa, aceitável do texto traduzido. A poética sincopada dos textos anteriormente analisados exigiu estratégias e métodos translatórios de proximidade respeitadora do texto-fonte; no caso de *A Missão*, os nexos translatórios ao texto-fonte são igualmente procurados em permanência, mas a escrita da tradução é agora mais liberal, menos escrupulosamente atinente à expressão alemã e mais preocupada em ajustar e imprimir à linguagem portuguesa fluência, encadeamento e coloquialidade, paralelas às que presidem ao texto alemão.

Estas características translatórias decorrem, por outro lado, do facto de a linguagem de enunciação dramática do texto alemão ser mais referida, apreensível e tradicionalmente atribuível a personagens e reportável a realizações cénicas acessíveis a um público mais lato, de recepção facilitada. Neste sentido, *Der Auftrag* representa um excursão exploratório da dramaticidade mülleriana dos anos setenta, com a intenção de experimentar um veio temático teatral não muito distante da apreensibilidade da *peça didáctica*, mas o suficiente para nele se buscarem novas expressividades e novo estabelecer de nexos teatrais - isto, sem que se dilua a centralidade do texto na realização do espectáculo, sem que as preocupações temáticas críticas müllerianas se

diversifiquem ou mudem de enfoque -, onde o despojamento cénico volta a colocar a tónica no trabalho de enunciação do texto pelos actores e no impacto da palavra sobre o público. A dramaticidade suscitada surte menores distanciamento e racionalidade na recepção, vectores regulados, nas outras peças analisadas, pela linguagem poética intrincada e construída para efeitos precisos e pontuais, promovendo-se, no caso vertente, maiores envolvimento e adesão empática, emocional dos receptores com o decorrer rápido do que se passa no palco em torno do texto enunciado. O referencial realista e histórico da peça enforma esta perspectiva facilitada de adesão, menos distanciada, do espectador, sustentada no prolongamento e torrencialidade das elocuições no espectáculo.

A importância irredutível do texto no espectáculo conduz à repetida atenção da tradutora ao transporte das nuances do texto-fonte; mas a recriação desses efeitos, decorrentes da coloquialidade, encadeamento da narratividade e fluência nele imprimidas, é gerida por uma atitude translatória menos preocupada e equivalente, mais ocupada com o texto de chegada, a sua inteligibilidade, dinamismo, performabilidade e produção de efeitos localizados.

Assim sendo, é normal que a contrastação de textos proporcione um maior número de aparentes discrepâncias de tradução, como, nesta ordem de ideias, é normal que essas discrepâncias não ofereçam, também, um carácter tão relevante em termos da problemática da tradução e da questionação sobre opções translatórias e suas consequências na leitura e na audição.

Embora intervenção ocasional, o pautar da enunciação cénica, através da reformulação, pela tradutora, de alguma pontuação do texto-fonte, surge na contrastação como o preceito mais domesticador da tradução de *Der Auftrag*. A intervenção de maior visibilidade da tradutora manifesta-se nesta operação de normalização e entra em oposição dinâmica com a característica literário-dramática fulcral de *Der Auftrag* – a fluência, o encadeamento e a coloquialidade, produtores de uma escrita dramática de maior acessibilidade e empatia de públicos mais alargados, excursão mülleriano relativamente ao veio de experimentação artaudiana de *poesia no espaço*. O número de intervenções e modificações no valor elocutório da pontuação original decorre da necessidade da tradutora reforçar a inteligibilidade (o carácter aceitável do texto traduzido na cultura-alvo) no plano da leitura, mas, principalmente, no plano da enunciabilidade e audibilidade dramáticas. Ao proceder a este reforço e ajustamento, contudo, reduz-se o ritmo do discorrer das falas e da acção, criam-se espaçamentos

preenchíveis, quer do ponto de vista cénico, quer do da audibilidade do texto - espaçamentos que visam facilitar a apreensão de sentidos e a transmissão de informação nas longas tiradas e solilóquios em que a peça se organiza, e que concorrem para o objectivo empático e emocional de envolvimento acima referido. Ao reformular-se a pontuação, a intervenção domesticadora do texto mülleriano refreia um pouco a catadupa do fraseado elocutório, pondera a enunciação num respirar dramático menos ofegante e envolvente e, conseqüentemente, torna-a um pouco menos perturbadora e empática.

Este afastamento moderado (e facilitador) na relação texto de partida/texto de chegada, antes manifesta e cuidadosamente mais próxima e atinente face à autoridade do primeiro, é, de imediato, notado no texto poético introdutório e emblemático, *Motiv bei A. S./Motivo em A. S.*, onde a tradutora subdivide os dezasseis versos da estrofe compacta alemã em três estrofes (respectivamente de dois, cinco e seis versos, sendo o número total de versos reduzido para treze), e se busca, na segmentação, uma intenção interpretativa e clarificadora de sentidos em português.

É grande o número de casos resultantes da contrastação e que são merecedores de comentário tradutológico, mas também é mais fácil tipificá-los e submetê-los a um menor número de denominadores comuns. No **Anexo 4** são elencados e descritos os casos detectados, que se referem, sumariamente, aos seguintes procedimentos de tradução: operações sobre a pontuação do texto-fonte, resultando em respirações dramáticas inseridas pela tradutora (acrescento de vírgulas em enumerações, acrescento de reticências, aspas, travessões, parêntesis, ponto e vírgula, pontos de interrogação); procedimentos de expansão, adição e explicitação; secundarização de traços estilístico-poéticos localizados; procedimentos eufemísticos, soluções translatórias de atenuação de sentidos; alteração da colocação estilístico-poética de palavras e orações; omissões e discrepâncias acentuadas de sentido.

## **2. Descrição crítica das traduções de Maria Adélia Silva Melo (ASM)**

**2.1. Breve perfil da tradutora.** ASM traduziu 16 peças de expressão alemã entre 73 e 98. Começou com Wedekind (Estampa, 73) e Kroetz traduzido para o palco (76, 78, 80-86, 83), Horváth (77), Büchner (78), Karl Valentin (79, parceria com Luíza Neto Jorge, Almeida Faria, Osório Mateus); na década seguinte, traduziu, também para o palco, Brecht (83, em parceria com Fernanda Portela) e Schnitzler (83), colaborou com José

Peixoto na tradução de *Filoktet* de HM (86, Teatro da Rainha), em 88 produziu tradução das peças deste dramaturgo, *Quarteto* e *Material/Medeia* para o palco (ACARTE/Jorge Silva Melo) e publicou a primeira na Quetzal; nos anos noventa regressa a HM (97, *Germania 3*, com Eduarda Dionísio, CCB/Jean Jourdheuil), depois do regresso a Wedekind (91) e a Brecht para o palco (93, com JSM; 98, *Fatzer*, versão de HM).

Duas características da sua atitude de tradutora sobressaem da listagem das traduções: a tradução em função de um espectáculo concreto e a solicitação de grupos teatrais; a inserção em equipas que laboram em torno do texto traduzido, em parceria e colaboração, e visam remetê-lo para uma encenação específica. É neste contexto de proximidade com um grupo teatral e direccionadas para um espectáculo concreto que surgem as suas traduções de HM, que vieram a conhecer edição depois da passagem pelo palco.

ASM traduziu para diversos grupos teatrais, com destaque para as seis peças para a **Cornucópia** (Kroetz, 76, com Jaime Salazar Sampaio, 78, 83; Horváth, 77, com Manuel Cintra; Karl Valentin, 79; Brecht, 83, com Fernanda Portela); **Jorge Silva Melo/Artistas Unidos**, cinco traduções dramáticas (Heiner Müller, 88, *Quarteto* e *Material/Medeia*, ACARTE; 97, *Germania 3*, com Eduarda Dionísio, CCB; Brecht, 93 e 98), **Teatro Experimental de Cascais** (Büchner, 98), **Contra-Regra** (Schnitzler, 83). No plano da edição, destaca-se a publicação de traduções de HM já trabalhadas no palco (*Quarteto*, *Quetzal*, 88, *Germânia 3*, *Cotovia*, 97) e uma tradução só editada de Wedekind (*Despertar da Primavera*, **Editorial Estampa/ Seara Nova**, 1973, reeditada em 1991), aspecto que releva a ligação do seu trabalho translatório aos palcos.

As traduções de HM realizadas por ASM diferem das traduções de AM em vários níveis de consideração. O primeiro traço distintivo refere-se ao processo de selecção do material a traduzir que, no caso de ASM, passa sempre por proposta de tarefa que é feita à tradutora, com objectivo não de edição mas de utilização cénica prioritária, sendo secundária e eventual a questão de posterior publicação. As traduções de ASM são directamente requeridas e destinadas ao palco, apoiam encenações concretas (José Peixoto, 86, JSM, 88, Jean Jourdheuil, 97) e são determinadas por elas. Também no plano da edição, as três traduções de peças de HM a que ASM está ligada têm configurações diferentes: a de *Philoktet* circula restritamente em certos meios teatrais e nunca foi editada; a versão editada de *Quarttet* é anterior à versão proferida em palco, foi entregue para publicação antes do começo dos trabalhos de ensaio e ajustamento; a de *Germania 3* é registo final do texto proferido perante o público.

A segunda característica prende-se com a disponibilidade de ASM para trabalhar em equipa na tradução teatral (tradução de 1986 de *Philoktet*, por José Peixoto, em colaboração com ASM, Ana Maria Carvalho e Harry Lemmens, para o *Teatro da Rainha*) ou em parceria (*Germania 3*, com Eduarda Dionísio, para encenação de Jean Jourdheuil, 1997, CCB/Teatro D.Maria II). Esta característica de construção do texto dramático traduzido completa a da dinâmica de ajustamento a um espectáculo concreto, até uma enunciação endereçada e adequada aos públicos.

Estas duas características das traduções dramáticas de ASM permitem, desde o início, constatar uma atitude translatória geral distinta da de AM, e que passa por uma menor importância exploratória e de manutenção dos níveis de literariedade intrínseca do texto-fonte, uma mais distanciada apreciação do texto particular a traduzir perante a sua inserção na obra mülleriana, uma atenção menos preocupada com as envolvências e coerência textuais e um determinante empenho na produção de um texto traduzido que se estabeleça, aceitavelmente, em função do espectáculo e dos públicos em vista. As normas gerais que regem as traduções teatrais de ASM não têm origem na instância académica, mas também não se submetem a constrangimentos de aceitabilidade domesticada publicável ou de cariz económico. A literariedade intrínseca do texto-fonte é descentrada na tarefa translatória, a determinação dos contornos próprios da tradução passa primeiramente pelos parâmetros de ajustamento a um espectáculo concreto, primeira e última razão deste processo translatório, e, dentro do espectáculo, embora se demarque, não há uma fetichização que leve a que a cena trabalhe exclusivamente em função dele.

A centralidade do texto traduzido na produção do espectáculo não é decisiva em ASM: as perspectivas e vias de realização da totalidade espectacular, pelo contrário, exigem o alargamento da margem de operações de tradução, e esta margem compreende pontuais reformulações e discrepâncias recriativas textuais, informadas pelo processo de transposição do texto para o palco, soluções de tradução suscitadas pela testagem nele e em conformidade com os objectivos próprios da encenação concreta. O objectivo de produzir versões de palco concretas, focadas num espectáculo definido e peculiar, que, eventual e posteriormente, possam ser publicadas, patenteia estratégias e procedimentos de tradução articuladas com as normas concretas da encenação com que coopera. O texto-fonte mülleriano é colocado a uma distância maior do que acontece com qualquer texto traduzido por AM, e também a escolha dos textos a encenar parece ser decisiva nesta liberdade de manobra na rescrita translatória dramática, pois dois deles (*Quartett* e

*Germania 3*) são textos dramáticos de uma fase mülleriana em que a disciplina dramaticamente prescritiva já não constitui o cerne da dramaticidade implícita: *Quartett* lança-se em longos solilóquios, convidando à imaginação e ao desdobramento nos jogos de enunciação; *Germania 3* é uma autoparódia, um repositório de temáticas e emblemas dramáticos müllerianos, um derivado na sequência de *Wolokolamer Chaussee* ou das treze cenas articuladas de *Abecedário*, onde o fragmentário e a multiplicidade são princípios de concretização dramática e retorno a uma revisão crítica da germanidade.

A tradução em colaboração de *Philoktet* (através das sucessivas revisões manuscritas do exemplar de palco a que tive acesso) comprova tanto as afirmações feitas atrás, como documenta as muitas decisões e reformulações a que uma primeira tradução dactilografada vai sendo submetida pelos elementos da equipa alargada (caligrafias diferentes, propostas pontuais diferentes, que conduzem a um trabalho contrastivo de maior complexidade, mas que permite destrinçar o que está em jogo em cada instante do processamento de dúvidas, ideias, pistas de encenação, relações com o texto-fonte e a dramaturgia implícita ou prescritiva de HM, a preocupação centrada no texto negociado entre colaboradores e a edificação do espectáculo, resultado composto de todas estas tensões menores e localizadas.

O trabalho de contrastação dos três textos-fonte müllerianos e das três traduções destinadas ao palco culmina na percepção de que a distância translatória que se abre em relação aos textos de partida é margem de reelaboração em função de um texto de chegada circunscrito e orientado para um público (ou esboços de públicos), delimitado e caracterizável em termos políticos e de estética dramática. Os procedimentos translatórios de aceitabilidade de *Germania 3*, por exemplo, não apresentam um leque alargado de soluções e opções de tradução, pelo contrário, assentam num conjunto delimitado de fórmulas translatórias, que acabam por caracterizar, indirectamente, destinatários geracionais e sectoriais em termos de predisposição ideológica, franjas sociais com capacidade de descodificação de exercícios complexos de estética dramática, com base em textos política, cultural e historicamente dinâmicos, mas, pela sua erudição e poética, de acesso não alargado.

A atitude propedêutica e pedagógica de AM, a sua prioridade de atenção e respeito académico à literariedade do texto-fonte, os seus pruridos translatórios de procura de proximidade, equivalência e similitude e a estratégia de apagamento da tradutora estão ausentes das preocupações e estratégias principais das traduções de ASM: os seus objectivos são marcadamente diferentes, teatralmente pragmáticos; os

processos translatórios são mais difíceis de destringir na complexidade rasurada do trabalho das equipas e parcerias de tradução e encenação, as questões e dúvidas do processo diluem-se ou são escamoteadas pelas operações de transposição cénica, os textos publicados criam uma lacuna irrecuperável entre o tratamento de interpretação do texto-fonte e o texto editado após passar pelo palco. Todo um processo translatório rico e complexo é rasurado e tornado inacessível, o que torna discrepantes e muitas vezes quase inexplicáveis as razões, os esquemas mentais, os modelos de tomada de decisão e as opções translatórias, as dúvidas, negociações, procedimentos que medeiam entre as duas balizas fixas do processo translatório.

ASM foi durante muitos anos responsável pela tradução de autores de língua alemã, nomeadamente, da prosa de Handke e Kafka. Como se pode constatar pela consulta do banco de dados do *Goethe Institut*, é uma das mais produtivas tradutoras dramáticas portuguesas da dramaturgia de expressão alemã, com um papel de destaque no último quartel do século XX. A impossibilidade prática de lhe colocar questões concretas sobre as suas traduções do teatro de HM conduziu a que não se pudesse ponderar este tipo de importante informação directa sobre tradução, e me visse na contingência de abordar os materiais disponíveis, por via mais especulativa e menos cingida a factos e pistas suscitadas, nomeadamente quanto à rasura dos processos de tratamento translatório desde o texto-fonte até ao palco e deste à publicação. É possível que, dentro da regularidade de procedimentos translatórios registados, novos aspectos concretos da problemática de tradução dramática em Portugal se evidenciassem e um mais fino conhecimento paradigmático dos procedimentos translatórios no campo dramático enriquecesse o meu trabalho de pesquisa – e se acrescentasse pormenor prático ao modelo descritivo dos estádios translatórios de Pavis.

**2. 2. *Quartett*, o fenómeno Müller no seu auge internacional.** Desconstrução e rescrita dramática do romance epistolar (Carta Décima) de Laclos, *Quartett* constitui um momento particular da exposição dramática mülleriana dos *infernos do iluminismo*. Decorrendo entre a Revolução Francesa e a Terceira Guerra Mundial, o arco de tempo histórico confere ao texto dramático a intensidade analítica do ser humano moderno nos limites do corpo e da sexualidade, e na voragem do tempo e da morte.

A disputa de direitos de tradução, atrás referida, produz um ponto de partida para a abordagem do trabalho de ASM: a tradução foi primeiramente destinada, em concreto, ao palco, mas antes que os ensaios testassem dela uma primeira configuração a editora

Quetzal exigiu a entrega para publicação. O enquadramento da tradução é realizado em função do espectáculo e dos seus materiais efémeros, a edição dispensa comentários mais extensos que uma pequena nota biográfica de HM e a referência a dois espectáculos realizados em Portugal (Cornucópia, 1984, *A Missão* e o espectáculo que culminou na edição em apreço, no CAM da Fundação Gulbenkian, em Setembro de 1988).

A encenação de *Quarteto* em Portugal ocorre num momento especial de já consagração internacional de HM e a oportunidade da tradução do seu texto dramático a partir de Laclos articula-se com igual destaque internacional dado ao filme de referência de Stephen Frears, *Les Liaisons Dangereuses*, estreado em 1988. Dentro deste clima internacional, a oportunidade de tradução e encenação de *Quartett* em Portugal ganha outra pertinência e explica parcialmente a disputa pelos direitos de tradução e as intenções que subjazem à reivindicação de AM (que vinha, havia alguns anos, trabalhando academicamente em torno do texto) e ASM, a quem é cometida a tarefa de tradução em função de um espectáculo definido.

O clima internacional de receptividade criado pelo filme, por outro lado, determina, ao nível da linguagem traduzida, a aferição (que AM contesta e considera errónea) da perspectiva de tradução de ASM pela ambiência e linguagem verbal aristocráticas do filme e das personagens nele desenhadas: a linguagem das personagens müllerianas seria excessivamente referida, na tradução de ASM, ao século XVIII, descurando-se a questão, essencial na peça, de percutir e não perder de vista um arco de tempo em que o próprio espectador está imiscuido, presente, é tocado. Como adiante se verá, JSM dará ao texto uma terceira dimensão cénica inesperada.

Desta perspectiva de tradução de *Quartett*, aferida ao ambiente filmico e reportada fundamentalmente ao século XVIII, decorrem muitos dos aspectos discrepantes dignos de nota na contrastação dos textos. A domesticação e inteligibilidade do texto traduzido são resultado de uma série de procedimentos tipificáveis de tradução, verificáveis, aliás, nas outras traduções de HM realizadas com a colaboração de ASM. *Quartett* é, contudo, e aparentemente, o único texto mülleriano que esta tradutora assina sozinha. Os procedimentos de tradução relevados pela contrastação são seguidamente listados, remetendo-se para o **Anexo 5** a sua descrição detalhada: criação de um tom discursivo reportável ao século XVIII e a ambiências aristocráticas; alterações e acrescentos de pontuação; discrepâncias de sentidos e perda de jogos verbais; produção de formulações obscuras; atenuação de sentidos e pruridos

de linguagem para inteligibilidade e aceitabilidade; vulgarização da linguagem em função do público; adição pontual de termos explicitadores e familiarizantes; omissões e reduções, gralhas e erros; alterações da ordem de enunciação dos elementos sintagmáticos.

**2. 3. *GERMANIA 3*, domesticação e vulgarização da linguagem na tradução.** A característica global mais saliente da tradução de Eduarda Dionísio (ED)/ASM é a de domesticação ajustada a dois objectivos específicos de aceitabilidade, articuláveis entre si: momentos de vulgarização da linguagem de enunciação, distanciada em relação à do texto-fonte, com resultados de fluência e facilitação da inteligibilidade a partir do palco e criação tencional de passos de ironia alheios ao texto-fonte; e enquadramento da tradução, pela linguagem elaborada nesse eixo estratégico translatório de vulgarização, na recepção dirigida a uma franja geracional e ideologicamente esboçada. As duas características acabam por ajudar à construção de uma tradução epocal e que serve um espectáculo definido com as suas metas próprias.

O texto-fonte, por seu lado, presta-se, com alguma facilidade, a exercícios translatórios e cénicos com maior margem de manobra, estando longe dos *textos de disciplina*, de dramacidade intrínseca prescritiva. A encenação de Jourdheuil (e acompanhamento de JSM), e em função dela, a tradução, partem desse objectivo de operar mais longe do texto-fonte, mais perto do público destinatário da homenagem portuguesa de 97, e com liberdade para parodiar, em homenagem, alguns dos momentos repetidos da dramaturgia mülleriana, que a peça recupera e reaborda numa perspectiva teatral não estática, não referida a eventos históricos de reprodução cénica realista, mas a uma remontagem de cenas sobre esses eventos por um prisma crítico de retrospectiva satírica.

A rescrita de ED/ASM, assente nestes pressupostos estratégicos de reconsideração da dramaturgia mülleriana, tem como resultado introduzir um novo elemento na dramaticidade, inexistente ou, à partida, dificilmente desdobrável no texto-fonte (mas não da praxis teatral de HM), e que se reporta à perspectiva de encenação específica a que se destinou a tradução e que o texto editado, posteriormente, faz constar, transporta em si: a vulgarização da linguagem, realizada pelo recurso a um nível de vocabulário português mais corrente, coloquial e familiar/calão do que o vocabulário alemão, persegue, numa primeira apreciação, o objectivo translatório de reforçar a enunciabilidade e, sobretudo, a imediata inteligibilidade a partir do palco.

Esta facilitação de impactes directos e descodificações pelo espectador, por via de vocabulário vulgar e da familiarização acentuada dos níveis de linguagem, contudo, acrescenta pontuais momentos de humor de linguagem e ironia, os quais, repetidos e encadeados no decorrer da representação ou da leitura, acabam por constituir um efeito saliente na globalidade textual ou espectacular portuguesas. Através da aplicação desta estratégia, provavelmente suscitada pela encenação, o vocabulário cria uma malha de pequenas ironias, sempre recorrentes no fluir do texto e, através dela, o tom mais sombrio dos quadros alemães é frequentemente aligeirado. Em contrapartida, em termos gerais, a tradução e o espectáculo permitem, através desta malha vocabular vulgarizada, uma atitude crítica mais distanciada e menos envolvida numa atmosfera mülleriana de crueldade e horror empático, dirigindo texto e espectáculo para um registo retrospectivo cínico face aos conteúdos históricos reabordados. Neste sentido, tradução e espectáculo constituem-se como paródia pontual moderada do texto mülleriano, aproximando-se de uma perspectiva crítica externa de nova reconsideração autoral da teatralidade e da temática catastrófica que percorre os séculos recentes da História Alemã. O olhar autoral sobre o real histórico e a própria criação literária e dramática alterou-se significativamente desde a Queda do Muro e da Reunificação, tendo-se agudizado a desesperança e afiado cínico humor negro sobre o sentido evolutivo da germanidade, como ficou patente nas suas entrevistas, *género literário* que HM cultivou nos anos noventa. A vulgarização da linguagem da tradução vai, assim, ao encontro da atitude autoral dos últimos anos de vida, acrescentando o facto de HM já não ter podido dirigir completamente a encenação de *Germania 3* e de, desta forma, mais se legitimar a experimentação e vivificação do seu último texto dramático. Procedimento de adequação ao espectáculo e ao público esboçado, a vulgarização recorrente da linguagem na tradução permite esta fruição irónica pelo humor (por vezes, quase gratuito) remetendo a gravidade e o terror desvirtuados da cena para um plano de distância, face à atitude cínica, desesperançada, niilista que HM enverga num estádio histórico de falência de utopias, um novo período histórico de aceleração.

Os procedimentos translatórios de domesticação e ajustamento do texto de palco ao público esboçado, primam pela adição de elementos, para benefício da fluência e familiaridade, e escolha vocabular de nível mais vulgar, responsável pela criação indirecta de uma malha de pequenas ironias, decorrente da opção das tradutoras na rescrita portuguesa e da encenação concreta a que se destinam. Estes dois procedimentos criam, no essencial, a distância e a discrepância entre texto-fonte e texto-

alvo, fazem-no em função da encenação que suportam; contudo, é possível acrescentar-lhes outros tipos de procedimentos translatórios que, em menor grau de ocorrência, ajudam à efectividade das duas estratégias principais de tradução, marcadas pela operacionalização cénica (vide Anexo 6 para uma descrição detalhada destes procedimentos, que seguidamente se enumeram): procedimentos de adição; diversos exemplos concretos de vulgarização da linguagem traduzida; discrepâncias semânticas; formulações obscuras; adição, expansão e explicitação; alterações da pontuação, gralhas e erros; omissões e supressões; alterações da ordem sintagmática original de enunciação; notas de rodapé, ausência de aparato de notas.

*Germania 3* é um texto dramático repleto de personagens da história recente, que HM usa e parodia para visitar uma galeria fantasmagórica, personalizada, pela sua imaginação cénica parodística, em diversos exercícios de *diálogo com os mortos*. Embora personagens e certos factos históricos sejam distorcidos em perspectiva, a essência da sua factualidade necessita de fundamentação e conhecimento, para que a ironia tencionada possa funcionar, isto é, leitor e espectador têm de possuir um nivelado conhecimento prévio de realidades e personagens aludidas para que a instância irónica da representação ou da leitura textual possa ter lugar. Sem este pressuposto, conteúdos essenciais e estruturantes são diluídos ou obscurecidos para além da inteligibilidade, contribuindo para uma recepção ainda mais marginal da que, à partida, já seria esperável, devido à complexidade mülleriana e ao estágio de educação teatral dos públicos portugueses. Em *Germania 3*, a sucessão de quadros e os saltos na cronologia histórica têm como fio condutor a própria dramaticidade mülleriana e o visitar e rememorar crítico de ambiências históricas, literárias, cénicas, pessoais, que se colam num desfilar sobressaltado até aos dias após a Queda do Muro e às constatações sem esperança e sem desespero, que caracterizaram a última fase do dramaturgo. Com esta revisitação crítica, HM realiza um texto dramático onde justapõe quadros fragmentários da sua própria obra dramática, a par de fragmentos de outros dramaturgos ou escritores, que ele tem por referência literária ou de prática dramática: as ressonâncias da sua própria obra vão desde *Wolokolamsker Chaussee* a *Philoktet* e às peças didácticas das décadas de cinquenta e sessenta; as constelações brechtiana e shakesperiana, escritores como Kafka, Hölderlin, Heine, Büchner e Hebbel destacam-se como pontos altos de produtividade reflexiva, ainda actantes quanto à germanidade das questões müllerianas. Se, do ponto de vista de reificação literário-dramática, *Germania 3* tem esta complexidade alusiva, referencial e intertextual, na prática cénica este tipo de

conhecimento pode ser secundarizado no fluir do espectáculo. O mesmo, contudo, para a perceptibilidade fabular global, não acontece com o desenho dramático das personagens históricas e todo o ambiente de recriação textual-dramática, que as envolve nos diferentes quadros.

ED/ASM reproduzem (pp 67 e 68) os *Textnachweise* da edição alemã, prescindindo de referir, como na edição alemã (pp 83-84), as fontes dos extractos transcritos. Esquecem a referência a *Macbeth*, por exemplo, rescrita de HM (volume *Stücke*, Berlin, 1975), mas, em contrapartida, adicionam a informação sobre a autoria dos versos de remate final, entre parentêsis rectos, introduzidos na versão francesa de Besson e Jourdheuil, remate que consta, com a mesma apresentação, no texto alemão, mas sem qualquer notação da sua proveniência.

A edição alemã de *Germania 3* é completada por um extenso e detalhado *lexikalischer Anhang* (apêndice lexical) (pp 85-119), curiosamente oferecendo, em paralelo, uma série de entradas de enciclopédias alemãs do leste (*Lexikon a-z in zwei Bänden, Enzyklopädie Volkseigener Verlag, Leipzig 1957*) e do ocidente (*Das Bertelsmann Lexikon in vier Bänden, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1955*), elucidando, em dupla perspectiva, muitas das questões colocadas relativamente às personagens aludidas e às situações históricas parodiadas no texto. A preocupação da edição alemã em ser concreta e especificada, colocando o factual em contraponto com o dramaticamente recriado, assenta na necessidade de permitir ao leitor alemão o substracto histórico-cultural (em duas perspectivas alemãs com frequência ironicamente divergentes...) a partir do qual HM realiza o texto e as suas incidências literário-dramáticas e ideológicas.

A tradução portuguesa realiza este trabalho de suporte de leitura e reterritorialização literária e dramática, a dois níveis: através da notação de *Referências dos textos citados*, pp 67 e 68; e da articulação com a brochura co-produzida pelo C.C. de Belém e Teatro Nacional D. Maria II, documento que acompanha a realização do espectáculo com encenação de Jean Jourdheuil nestes dois espaços (em cena, respectivamente, entre 9 e 12 de Janeiro e 21 de Janeiro e 2 de Fevereiro de 1997).

A edição da brochura, por sua vez, é, também, um documento importante para o estudo da importação e impacte da obra mülleriana em Portugal, porque culmina um percurso de dezassete anos de esforços diversos de introdução, tradução e encenação e, confere, postumamente, ao autor e à sua obra, o reconhecimento português institucional da sua existência e importância no subsistema teatral e literário. Este momento

institucional é notável em relação a HM, tal o número de iniciativas que nele se conjugam e as entidades que nele participam. (*pompa e circunstância*, nas palavras de AM...) e merece atenção especial neste trabalho: é pela homenagem de 97 que a edição do texto traduzido por ED/ASM deve ser aferida, pois é ela a moldura reterritorializante onde a edição deve ser centrada e que, acaba por justificar a não inclusão especificadora de um aparato de notas, tido por lacuna na edição, mas tornada impertinente no quadro das comemorações (exposições, brochura, espectáculo, concerto, várias conferências académicas e de homenagem dos campos teatro e da literatura). Esta lacuna faz, contudo, a ponte para o próximo capítulo, o do *momento institucional* de HM em Portugal. Para se lá chegar o contributo da actuação de JSM, enquanto introdutor de uma prática do teatro mülleriano em Portugal, é essencial à compreensão de todo o processo e das suas consequências.

## V - O MOMENTO INSTITUCIONAL DE HM EM PORTUGAL (1997)

1. **Jorge Silva Melo (JSM) e a importação prática do teatro de HM. O encenador/actor por detrás das traduções de ASM.** Ao longo de diversos contactos com JSM, sobre a recorrência a HM para encenações em Portugal, ficou sempre marcada a recusa do encenador/actor em conceder ao acto de tradução do texto dramático mais relevo do que o de instância acessória da concretização cénica. A omissão de tarefas dramaturgias, o despojamento cénico, a redução ao elementar na caracterização dos actores e guarda-roupa, a par do relevo ao corpo e à enunciação verbal na realização espectacular e da centralidade que os textos müllerianos revestem nos trabalhos cénicos, entram em aparente contradição com a pouca problematização da tradução, vista como acto natural de transposição entre línguas.

Não os sacralizando, mas deles fazendo ponto essencial da concretização cénica e de efeito sobre os públicos, os textos müllerianos merecem-lhe as seguintes palavras (Catálogo dos *Encontros Acarte* 88): *Sejamos prosaicos e tentemos ver claro: estes textos intrigam-me; fascinam-me; repelem-me; há anos que volto a eles, que não os entendo, que os não prendo na rede dos sentidos. Não tenho nada a dizer com eles a não ser eles.* As questões de ponderação translatória são despromovidas, antes de mais, devido ao hábito do trabalho cénico com os textos de língua alemã e ao contacto prático com as suas traduções francesas e italianas (edição e versões de palco). A elaboração de traduções portuguesas destinadas a espectáculos concretos e (eventual publicação) não proporcionaram a JSM dúvidas ou considerações filológicas ou linguísticas alargadas; as traduções apenas levantaram pontuais dúvidas, produtivas ao nível da sua enunciação cénica e na resistência que oferecem à convencionalidade teatral ao serem operacionalizadas. A consideração translatória da complexidade da escrita e teatro müllerianos é secundarizada por JSM, tudo dependendo e tendendo para o acto concreto de enunciação cénica, numa perspectiva de *poesia no espaço*, e sem que a encenação, aparentemente, desdobre, acrescente, presuma ou tencione outros sentidos que os de imediato perceptíveis no contacto actores-públicos por via do texto enunciado. Os textos müllerianos são, de acordo com JSM, para ser ouvidos na sua integridade, numa teatralidade expressiva e epicizada, os encenadores destes textos não devem ter *coisas a dizer para lá dos textos. Como se o vento das intenções devastasse o areal das palavras.* Os textos müllerianos dizem, em si, o suficiente e o sobranter, segundo JSM, raramente lhe suscitando dúvidas ou problemas de nível tradutológico mais fino, porque, ao fim e

ao cabo, o seu destino e sentido último é o palco e uma relação teatral concisa: *Não fazamos ao teatro mais do que aquilo que ele pode ser: uma fenda política.*

A ausência de problemas pertinentes ou relevantes de transposição tradutológica (contraditória com a fecundidade densa de textos que intrigam) convive com a alegada neutralidade da encenação (sem suposto acréscimo de sentidos pelo encenador) e sob um discurso omissivo ou depreciativo do acto translatório, acto que JSM considera restringir-se a dúvidas pontuais, localizadas e imediatamente sanadas no decurso do trabalho com os actores, decididas com a releitura de determinado passo do original e em função de solução cénica imediata.

A *autoridade* dos textos traduzidos a enunciar nos espectáculos portugueses resulta, portanto, não de considerandos internos da tradução e das relações com o texto-fonte, mas antes de prévio trabalho prático com os originais, versões de palco e traduções editadas em diferentes línguas, encenações já apreciadas e soluções de verbalização nelas encontradas, de modo que a construção dos textos portugueses vem já trabalhada de outras línguas e experimentações cénicas e eles surgem, então, praticamente resolvidos ao serem vertidos e pautarem espectáculos em Portugal. O convívio e o trabalho continuado com Wolfgang Storch, Jourdheuil, Strehler, Peter Stein e o próprio HM, colocam JSM, desde o final da década de setenta, por dentro do círculo teatral europeu responsável pela divulgação e experimentação da segunda fase mülleriana na RFA, Itália e França (estágios no *Schaubühne* de Berlim, *Piccolo Teatro* e *Scala de Milão*; de 85 a 88 trabalho com Jourdheuil no *Théâtre Bobigny*, Paris). JSM conhece pessoalmente HM, em Paris, em 1977, através de Jourdheuil, aquando da encenação que este fez de *Hamletmaschine*, e, mais tarde, convive com o dramaturgo em Roma, quando este escrevia *Quartett*, e em Berlim, através de Storch. Mais do que aprofundamento da literariedade e sentidos literário-dramáticos dos textos müllerianos, JSM experiencia as práticas cénicas do teatro mülleriano realizadas neste círculo de encenadores europeus e daí resulta o estatuto secundário das considerações sobre os processos, dificuldades e soluções de tradução textuais. Enquanto AM centra a sua atenção translatória na literalidade do texto e na sua receptividade facilitada, JSM vê as versões portuguesas como integrantes de uma prática teatral europeia, onde o texto a proferir tem carácter essencial, mas onde a conceptualização expressiva dos espectáculos acaba por dominar, sem ceder à explicitação ou à facilitação receptiva dos públicos.

O facto de JSM ter pedido traduções portuguesas de raiz não impediu que estas funcionassem, tão-só, como guiões das encenações e dos trabalhos progressivos com os actores, documentos de partida a serem alterados segundo os objectivos cénicos de expressividade antecipadamente visada ou os emergentes na preparação do espectáculo. A primeira versão integral das traduções foi sempre submetida a apreciação global, discutidos os aspectos particulares menos expressivos ou eventualmente desviantes em relação ao texto-fonte, esmiuçadas e feitas as alterações mais adequadas à cena concreta. As versões finais, as enunciadas perante o público, resultaram sempre de um trabalho moroso no palco, com retrocessos e reequação de soluções já encontradas, sempre que resistissem dúvidas ou não fossem sentidas, em equipa, como adequadas ao espectáculo e seus fins político-teatrais. As reinterpretações dos originais alemães, em casos de dúvida mais fundamental, acabou sempre por sanar problemas localizados quanto às formulações a enunciar, mas JSM recusa que a consideração dos públicos alvo ou a recepção em geral fossem determinantes ou influíssem na configuração do texto enunciado em palco. Ao serem proferidos perante públicos, os textos portugueses foram considerados como completos, müllerianos para além das transposições linguísticas, aptos a fazer ver e ouvir sem explicar ou explicitar, tal como HM os pretendeu ver proferidos na sua complexidade alemã. E, sobretudo, deixando sempre claro que os textos a proferir visavam a prática teatral mülleriana sem concessões à crítica académica ou ao meio teatral. Neste sentido, os espectáculos müllerianos em que JSM se envolveu foram vivências, intervenções estético-políticas, desafios e provocações ao público e gostos teatrais instituídos. As considerações academizantes sobre o teatro de HM e a configuração dos textos alemães ou traduzidos foram destituídas de prioridade, em benefício da perspectiva mülleriana de atingir sensivelmente o público, do ponto de vista político e estético. As entrevistas da época da encenação de *Quarteto* (Dossier do CAM/FCGulbenkian) documentam esta intenção de não deixar que o teatro de HM feito por JSM em Portugal pudesse ser entendido por um prisma teatral institucional, que deterioraria a sua razão de ser - o fascínio, intriga e repelência que o encenador/actor confessa merecerem-lhe os textos de *Medeia/Quarteto*.

No que diz respeito à edição das traduções que serviram os espectáculos, JSM refere que *Germania 3* (de ED/ASM) corresponde, quase na íntegra, ao texto proferido em palco em 97; a tradução de *Philoktet* em 2002 (JMVMendes), por seu lado, tem a particularidade de ter por base a tradução em equipa de 1986 e de ter tido, a meio do

processo de rescrita, o contraponto da primeira tradução italiana, no seu geral considerada deficiente por JSM, mas de ritmos interessantes para a enunciação e espectáculo que tinha em vista. É, contudo, a tradução de *Quartett* (ASM), editada pela Quetzal, que melhor exemplifica a distância entre texto integral traduzido e versão enunciada em palco: o prazo de entrega que a editora estabeleceu a ASM terminou antes de começarem os ensaios, tendo-se o espectáculo desenvolvido em dois meses de trabalho, a partir de uma ideia da pintora Titina Maselli - a da abordagem erótica como pose na pintura figurativa -, com a alusão visual, sobreposta ao texto verbal de HM, às oitenta sessões de pose de G. Stein para o retrato de Picasso, alusão materializada na imobilidade cénica de Glicinia Quartin, no jovem Picasso/JSM com a franja castelhana pintada na calva, nos vidros estilhaçados de *atelier* no cenário. O facto de JSM não ter visto, segundo afirma, até então, nenhuma encenação de *Quartett*, permitiu-lhe evitar processos citacionais e, com base na ideia da pintora italiana, seguir a as suas próprias intuição e a criatividade. Consequentemente, o texto traduzido de partida foi sendo cenicamente contorcido e ajustado a este segundo plano de sentido narrativo-alusivo criado no palco - que, aliás, mereceu a crítica impiedosa de AM, a polémica do *Expresso* e, no fundo, constituiu um momento importante da questionação em Portugal do que se pode, se deve, se faz com um texto dramático, as direcções em que pode ser concretizado, os limites e as margens de manobra na consideração do texto dramático.

O argumento provocatório de JSM, segundo o qual o encenador não acrescenta nem desdobra sentidos ao texto, apenas o fazendo proferir, clarifica-se melhor com o enquadramento epocal do teatro em Portugal e a atitude crítica e polemizante de JSM, após nove anos de trabalho teatral e cinematográfico no estrangeiro e, também, com a convicção, ainda hoje mantida, de que as suas encenações de HM (e Genet e Paul Celan estarão no mesmo nível) tiveram pouco impacte, passaram quase despercebidas, devido a serem objectos estranhos e de difícil assimilação.

O esforço pedagógico e generoso de AM, ao traduzir e dar a conhecer HM em 83, contrasta, de forma inconciliável, com o prazer desestabilizador de fazer teatro sem explicações ou prolegómenos, sendo intuitivo e artístico, vivencial, e, na mesma medida, provocador teatral, político, cultural. Se em AM há um esforço de conceptualização da dramaturgia mülleriana para servir as envolvências dos textos traduzidos e eventuais encenações a partir deles, em JSM a finalidade da tradução textual é a de apoio à prática teatral e à realização espectacular, sendo a literariedade

submetida à espectacularidade e à sua vivência directa, não prioritariamente intelectualizada.

A acrimónia e sobranceira com que JSM regressa a Portugal em 88, depois de um *exílio* teatral de nove anos, para encenar *Medeia* e *Quarteto* na segunda edição de um festival de expressões de vanguarda (dança, música, *performance* e teatro), capaz de dar a ver o que se faz na Europa em termos de novas expressões teatrais e afins, não são, por outro lado, conjunturais; são, antes, uma atitude e uma postura estético-políticas rebeladas que mantêm até aos dias de hoje e que já vinham de antes de 74, aquando da sua função de crítico de cinema e teatro em revistas e jornais. O fosso que separa a actividade teatral portuguesa, em dinamização após 74, do curso e experimentações do teatro europeu nas décadas de setenta e oitenta, a marginalidade crítica e a ruptura persistente com a cultura portuguesa (mesmo com a que se esforça por estar a par de actualizações) são as raízes dessa atitude de JSM. O espectáculo *Medeia/Quarteto* de 88 tem a envolvê-lo sentidos de provocação e agitação política, teatral e cultural que o tornam consequente e actuante: JSM integrara, como actor, nesse mesmo ano, a estreia e digressão de *Wolokolamsker Chaussee*, actuara na *Mostra da Obra de Heiner Müller* em Berlim alguns meses antes, traduzira, anteriormente, para português *Der Auftrag*, tradução que LMC preteriu a favor da de AM. O regresso com as duas peças de HM, articuladas num espectáculo e sob o denominador comum do tema Mulher (numa dramaturgia que, em larga medida, o havia, até à data, ignorado), faz-se dentro desta atitude de hostilização e provocação estética e política, não só assente numa autoridade delegada (HM era esperado para assistir ao espectáculo durante o *Acarte*, não se tendo concretizado a vinda a Portugal), mas igualmente numa atitude capaz de marcar e influir, pelo exemplo diferenciado, na prática teatral portuguesa, ainda e sempre distante do teatro que se fazia na Europa, sobretudo, quanto ao de HM e às suas produções dramáticas da segunda fase.

A polémica dos direitos de tradução de *Quartett* entre AM e ASM/JSM tem de ser entendida num diferendo mais lato de *autoridade* sobre a importação dramática pela tradução, um diferendo que persiste, mudamente ou de viva voz, quando se atenta na questão dos textos traduzidos e nas perspectivas de encenação que os trabalham: sectores responsáveis pela importação dramática de expressão alemã, a universidade e os agentes teatrais mantiveram e mantêm um equilíbrio forçado, em que o primeiro predomina quanto ao espaço textual e de literariedade da importação e o segundo sector decide a execução cénica prática, decalcando encenações estrangeiras ou criando as suas

interpretações e leituras espectaculares; esta colaboração e equilíbrio (frequentemente forçados pelas circunstâncias) geram diferenças e atritos de conciliação dificultosa: o desrespeito pelo texto-fonte e realizações abusivas, desviantes, por um lado; a excessiva literariedade das traduções, impraticável, obsoleta ou incongruente com a edificação do texto espectacular por encenador e actores, por outro, resumem os dois campos em que se separam os responsáveis das reterritorializações dramáticas de expressão alemã. JSM, insiste, com os espectáculos e traduções müllerianas (que ajuda a editar e de que se utilizou parcialmente), na preponderância do teatro e da espectacularidade, da prática dramática e da liberdade criativa, do efeito sem explicitação ou pruridos para com públicos. Do lado contrário do equilíbrio, a *sacralidade* do texto literário-dramático e da sua rescrita atenta à literariedade-fonte considera as materializações cénicas como redutoras e trunculentas ou abusivas, propositivas de aspectos não inscritos, deterioradoras dessa literariedade. No fundo, o que está em questão na polémica de 88, a pretexto de HM e *Quartett*, são as duas posições complementares de translação dramaturgica, página e palco, tentando afirmar as respectivas supremacias ou preponderâncias nos processos de reterritorialização dramática.

Para além deste clima de hostilização do meio teatral português (à crítica teatral portuguesa também não é poupada a *mediocridade*, a série de entrevistas e declarações de JSM a propósito da estreia do seu filme *Agosto* e do *Acarte 88* bem o elucidam), o espectáculo no CAM realiza-se na sequência de visualizações e inserção em espectáculos müllerianos na Europa, é devedor de uma estética e uma concepção de prática teatral mülleriana, à data no seu auge nos palcos. Os trabalhos teatrais de Jean François Peyret, assim como as reflexões teorizantes que *Quartett/Les Liaisons Dangereuses* suscitam a este encenador, configuram os pontos de partida e chegada do exercício cénico de JSM, como se poderá ver através de uma análise mais pormenorizada dos textos de Peyret e de Carlos Guimarães (que, academicamente, trabalhava sobre HM), incluídos no *Catálogo do Acarte 88*. O enquadramento e problematização do espectáculo e recepção portuguesa do dramaturgo, que estes dois textos introduzem, atestam o prisma por que a peça de 83 é retrabalhada e apresentada no *Acarte*, nenhum deles, contudo, abordando a recriação cénica que JSM obtém, ao fazer marcar um plano da representação alusivo à relação de conflitualidade estética e amorosa entre Pablo Picasso e Gertrude Stein.

As fotografias do espectáculo realizadas por Eduardo Gageiro (CAM, *Dossier Acarte 88*) revelam subtilmente (para além da sobriedade e despojamento cénico em

atendência à centralidade do texto a proferir, dos corpos dos actores no espaço cénico e da forma como o olhar do público neles recai pelo apelativo das caracterizações) o dado novo do acrescentamento de leitura e de intervenção estético-política do encenador, a outra dimensão deste espectáculo, que alguma crítica teatral reconheceu estar presente - embora não referindo onde, como, nem porquê. A análise das fotografias de cena, num primeiro momento, parecem encaminhar a atenção para o cerne da crítica feita por AM à encenação, tida por demasiado reportada à ambiência aristocrática do século XVIII francês, ao romance epistolar e ao filme de Stephen Frears, factos que AM imputa aos níveis de linguagem e decisões de tradução da responsabilidade de ASM. No entanto, tal como o guarda-roupa de Manuela de Freitas em *Medeia* remete a discursividade de mulher abandonada para um qualquer cenário contemporâneo citadino de pós-guerra, o guarda-roupa e maquilhagem de JSM, que as fotos revelam, evocam muito clara e demarcadamente a figura de Pablo Picasso (Paris, anos do cubismo), surgindo o de Glicínia Quartin como evocativo da postura física de G. Stein, no conservadorismo do vestuário vitoriano, e menos com o remoto século XVIII.

Este jogo intra e metadramático com as duas figuras evocadas e visualmente citadas a propósito do texto de HM, torna-se o âmago da recriação de encenação que JSM acrescenta à expressa (mas falaciosa e provocatória) profissão de fé na completude e auto-suficiência dos textos müllerianos, apenas para serem ditos na sua integridade e extensão e sem que lhes sejam admissíveis ou necessárias perspectivas acrescidas do encenador. A ironia contundente de JSM na sua provocação, através de HM, a um meio e público teatrais que maltrata e a que não poupa sarcasmos?

A perspectiva de encenação, criticada por AM como retrógrada e aferida pelo século XVIII, perde, a esta luz, parte da pertinência e enfoque. Da mesma forma, as opções de tradução assinaladas por AM deixam de remeter infalivelmente para ambiência aristocrática, fazendo surgir a releitura do texto de HM em função de um jogo cénico e textual em torno da modernidade e do período das vanguardas estéticas do século XX, plano profundo de relatividade conferido pela encenação para além das leituras estabilizadas da peça. Do ponto de vista mais estritamente tradutológico, e porque o espectáculo é o fim último do texto dramático, a relação com o texto-fonte está, assim, colocada radicalmente em questão e de modo desconstrucionista, paralelo ao que HM aplica ao romance epistolar de Laclos, e que Peyret dissecou, sumariamente, no artigo sobre HM da *revue DIDASCALIE* (s/d), com tradução portuguesa no *Catálogo do Acarte* 88.

**2. O momento institucional de HM em Portugal (Janeiro- Março 97).** O quarto momento de tradução e divulgação da obra de HM em Portugal difere substancialmente do voluntarismo e iniciativa que caracterizou a selecção e escolha dos textos traduzidos nos três momentos anteriores, assim como as finalidades que ASR, AM e ASM/JSM lhes atribuíram, e que fizeram das traduções, respectivamente, texto teorizante complexo, adequado ao momento português de reflexão sobre literatura e sociedade; introdução de textos dramáticos, de enquadramento académico e com suporte analítico da literariedade; uso dramático concreto numa encenação criativa e hostilizadora do meio teatral e cultural português.

O quarto momento da tradução mülleriana conseguiu fazer coincidir a edição da tradução da última peça do dramaturgo, *Germania 3* (ED/ASM), e de um conjunto de textos poéticos na colectânea de JB *O Anjo do Desassossego* (completada pela tradução de três poemas longos na revista *Belém*, nº1) com os esforços de outros agentes portugueses que, individualmente, se haviam interessado pelo fenómeno HM em Portugal, a colaboração de encenadores e académicos europeus, responsáveis pela divulgação prática ou pela abordagem teórica, o enquadramento institucional português e alemão e o surgimento de propostas de utilização artística autónoma do património mülleriano.

Durante o mês de Janeiro de 97, as iniciativas sucedem-se: o concerto dos *Mão Morta*, espectáculo musical com poemas de HM no Pequeno Auditório do CCB (6, 7 e 8); *Germania 3* com encenação de Jourdheuil, cenografia de Mark Lammert, tradução de ED/ASM (de 9 a 12 no CCB e de 21 de Janeiro a 2 de Fevereiro no TNDMII); o colóquio internacional *Depois de Heiner Müller/Teatro como Espaço Político* (10 e 11); o espectáculo do Balletatro Companhia/Teatro de Marionetas do Porto, *Máquina-Hamlet*, com direcção de J.P. Seara Cardoso, na Culturgest (11 e 12); a exposição *For Heiner Müller* no CCB (de 23 de Janeiro a 29 de Abril) e a exposição *Blockade*, gravuras e litografias de Mark Lammert na Galeria Diferença (de 18 de Janeiro a 1 de Março). Cada uma destas iniciativas merece comentário breve, baseado nos materiais escritos que produziu, mas globalmente, duas tónicas são de destacar: o pendor institucional e académico de algumas realizações e o carácter artístico prático de outras.

A nível institucional, o Muro tinha caído, as Alemanhas reunificaram-se, HM morrera em 95, deixando por estrear, no *Berliner Ensemble*, *Germania 3*. Com papel de destaque nos momentos finais do ruir da RDA, o dramaturgo manteve o seu sentido

crítico nos primeiros anos da reunificação alemã e acentuou o seu cepticismo cínico em relação à História do século XX e ao devir de uma sociedade que, assim, recalrava os fantasmas sangrentos do nazismo e do comunismo. *Germania 3* repõe agudamente as velhas temáticas e questões müllerianas relativas à germanidade e pode ser lida como testamento político-dramático, síntese de fragmentos que viveu e questionação aberta de que futuro se anuncia. Entretanto, HM tornara-se internacionalmente incontornável no seu teatro, atingira o auge da sua dramaturgia com *Quartett* e não foi possível incluí-lo na estratégia de conotação com a *Stasi* e o regime da SED que enredou outros escritores alemães orientais. A sua estatura internacional de dramaturgo não foi diminuída com a reunificação, os seus comentários políticos e estéticos mantiveram o cepticismo, a mordacidade e o objectivo de actuar e fazer repensar a História através do teatro. A integração, que não foi possível em vida, processou-se, em parte, no plano artístico e no das instituições, após a sua morte.

Em Portugal, a homenagem, *com pompa e circunstância*, segundo AM, tem apoios oficiais e institucionais alargados: Goethe Institut Lissabon, Lufthansa, Association Française d'Action Artistique-Ministère des Affaires Étrangères, Ministério dos Negócios Estrangeiros português, Embaixada da República Federal da Alemanha, para além das instituições de gestão artística directamente envolvidas (TNDM II, Culturgest, CCB, onde JSM desempenha, à data, funções de assessor da administração para o teatro). Também o clima político português parece ser propício à realização do evento, se se tiver em consideração o ciclo de governo socialista que se iniciara e que, no âmbito cultural, afirmava objectivos de actualização, abertura, acesso e dinamização cultural, à imagem do que se fazia nos países desenvolvidos da União Europeia.

O *Goethe Institut* de Lisboa, por seu lado, retoma, pontualmente, com a participação na homenagem, a prática que antes de 74 e nos anos imediatos lhe tinha sido cara: a de apoio ao teatro de expressão alemã em Portugal e, dentro dessa estratégia cultural, organiza o *Colóquio*, em duas vertentes (Cartaz do CCB, verso): na primeira *estará em foco a recepção do teatro de Heiner Müller em Portugal em comparação internacional. Os intervenientes pela parte portuguesa serão encenadores e especialistas de teatro que já trabalharam sobre peças de Heiner Müller ou que se ocuparam com a sua dramaturgia e com os seus textos.* LMC e Paulo Castro, Helena Serôdio e CG, falaram, respectivamente, de experiências no palco e da recepção, após uma introdução de Storch e com moderação de JB. No momento final da sessão, Jourdheuil e Lammert falaram sobre o trabalho em *Germania 3*. A segunda vertente do

Colóquio, moderada por Storch, aborda *o teatro como veículo de dimensão política e social como Müller o entendeu e o seu papel na sociedade actual*, na sequência de Brecht, mas com as necessidades de ruptura e busca de nova teatralidade na década de setenta. Esta evolução do teatro de HM é assinalada nas intervenções de Hans-Thies Lehmann (*Um, dois, três Germania*) e Helena Varopoulou (*A Morte do Autor*) e de quatro conferencistas sobre os últimos anos de HM (*O que no Fim Foi Importante*), J. Szeller, A. Haas, G. Meyer e AM.

O momento central da iniciativa em torno de HM é a representação de *Germania 3* no CCB e no TNDMII, é com ela que as realizações mais institucionais (colóquio internacional, colaborações oficiais, estreia da peça e inauguração de exposições) e as diversas realizações artísticas práticas se articulam. São estas últimas que importa rever, na medida em que tocaram públicos alargados e difundiram produções de diferentes áreas da prática artística, a partir e depois de HM.

O concerto dos *Mão Morta* labora, musical e cenicamente, sobre uma selecção de poemas traduzidos por Adolfo Luxúria Canibal (ALC), segundo *uma ambiência sonora com base em programas de computadores (...), piano e guitarra eléctrica (...), um espectáculo que contasse uma história (...), uma ficção derivada dos seus poemas, como se Müller regressasse e nos levasse pela mão em revisita ao seu mundo, à sua infância, às mulheres, a Berlim, à sua obsessão com a Morte(...), espectáculo para o qual Ana Rita criou a cenografia e os figurinos que melhor traduzissem as fixações e o singular universo de Heiner Müller.*(Cartaz do CCB, verso). A selecção de dezanove poemas a traduzir e recriar musicalmente aparenta ter por critério fazer o alinhamento dos que dão indicações do percurso biográfico de HM e, ao mesmo tempo, servem uma estética negra, marginal e grotesca, de imagens fortes e chocantes do quotidiano e da vida, mundivisão que se coaduna com as intervenções públicas do grupo rock. Do espectáculo é gravado um CD e um vídeo: o primeiro encontra-se esgotado e inacessível, o segundo é propriedade do CCB e a sua consulta não foi facultada. Mas a divulgação do espectáculo *Müller no Hotel Hessischer Hof* compreendeu ainda apresentações em Évora (1/2/97, Teatro Garcia de Resende), Braga (28/2, Teatro Circo) e Coimbra (6/5, Teatro Académico Gil Vicente) (vide <http://www.mao-morta.org/concertos.htm>), permitindo contactos com a lírica mülleriana menos corrente em tradução: dos dezanove poemas trabalhados pela banda rock são, à data, já conhecidos em tradução portuguesa *Eu sou o Anjo do Desespero, O Pai, Mediaspiel/Jogo-Medeia, Anjo Azarento(Sem Sorte)2, Cárie Dentária (Dentes Podres)*

*em Paris*. Estes cinco poemas constam da colectânea *O Anjo do Desespero*, traduzida por JB, e a não coincidência de alguns títulos revela aquilo que a contrastação das duas versões portuguesas destes cinco poemas sublinha: uma linguagem mais vulgar e corrente, mais adequada à enunciação rockista e ao espectáculo rock, onde ALC, contudo, procura manter o plano semântico de origem no que toca ao choque e à crueza das imagens. Com a utilização dos textos líricos, os *Mão Morta* realizam um espectáculo de índole mülleriana, em que a liberdade criativa e a interpenetração das artes desdobram novas possibilidades de experimentação de pressupostos müllerianos, em que se utilizam os materiais traduzidos como elementos de suporte a novas produções espectaculares, recriando efeitos e sentidos, incumbindo à construção musical o encadeamento da ficção que parte de HM e tem por finalidade uma visão sensível mais negra e niilista do mundo (mas, também, menos complexa e mais desconexa) do que a expressa pelo dramaturgo ou pelos seus textos poéticos curtos.

A interpenetração e influência recíproca das artes é, igualmente, o vector que activa a exposição *For Heiner Müller*, produção do CCB. Diversos aspectos das temáticas dramáticas e poéticas de HM funcionam como pretexto ou ponto de partida a pinturas, esculturas e instalações de sete artistas contemporâneos: C. Boltanski, J. Kounellis, R. Horn, P. Cabrita Reis, M. Jetelová, J. Aillaud e M. Lammert. Nas palavras de Wolfgang Storch (Cartaz do CCB, verso), HM *é o poeta e o dramaturgo capaz de provocar o diálogo entre as diferentes artes. Os seus verdadeiros interlocutores são os artistas e as suas obras, mais que as obras dos escritores, compositores ou gente de teatro*. Desta forma, se abre espaço para nova perspectiva de abordagem da obra de HM em Portugal (perspectiva que JSM tinha já feito figurar em 88), a das suas potencialidades de materialização para além das artes da palavra ou das artes performativas. Construída largamente da citação textual e do fragmento poético, a concretização da obra de HM tende, na segunda fase, para a expressividade visual do hieróglifo teatral e esta tendência facilmente despoleta diálogos-respostas nas artes visuais. A questão do que fazer com o património de HM e como o usar e actualizar, recoloca, através destes exemplos práticos, entre muitos outros posteriores, a da questão da tradução em espectáculos ou realizações artísticas a partir de HM, isto é, a da secundarização da importância da palavra e das transposições textuais relativamente às práticas teatrais e artísticas, que se têm em vista quando se trabalha com o património do dramaturgo e poeta por ponto de partida. É exactamente esta segunda questão que Storch aborda quando se refere ao *dilema* da organização da exposição (por um lado

monográfica, por outro, temática) e à solução encontrada para o dissolver: *deslocar a razão de ser de cada uma das obras colocando-as em relação umas às outras: não trair o seu segredo, mas revelá-lo. Os textos de Müller contribuem para este efeito, têm essa capacidade. Uma voz que interroga tanto a multitude de artistas como o espectador.*

*Blockade*, a segunda exposição, mostra vários outros exemplos deste diálogo especial entre artes provocado por HM, mas, neste caso, as gravuras e litografias estão mais próximas da prática teatral mülleriana, consequência dos trabalhos de cenografia que M. Lammert realizou para HM, Szeiler e Jourdheuil, e por a série de trabalhos expostos ter sido executada durante os ensaios de *Fatzer*, de Brecht, encenação de HM no *Berliner Ensemble*, articulando-se, assim, directamente com a cenografia de *Germania 3*.

Em termos gerais, a iniciativa portuguesa em torno de HM em 97 pode considerar-se o momento alto da recepção do dramaturgo em Portugal: do ponto de vista das instituições e da academia, procede-se ao remate dos contornos da obra e do fenómeno artístico; as traduções do estudo de Peter Kammerer (Kammerer, 96), da antologia cronológica e dos três últimos poemas longos por JB são o acto de arredondamento da importação por via da tradução editada; no campo da prática artística, a revisitação de temáticas müllerianas em *Germania 3* e a demonstração prática das potencialidades de diálogo entre artes e a criatividade autónoma a partir dos textos, desdobrados ou transfigurados, completam o ponto da situação após a morte do dramaturgo. O interesse, marginal e relativo em termos de impacte no sistema literário-teatral português, não se altera com a realização do momento alto de 1997, mas, por outro lado, a dramaturgia de HM continuará a surgir, pontualmente, nos anos seguintes, com as traduções de AM (*Abecedário, Wolokolamsker Chausse, Die Schlacht*), de JM Vieira Mendes (*Philoktet*, 2002) e de JB (*Anatomie Titus Fall of Rome*, 2003) para espectáculos concretos, respectivamente, das *Boas Raparigas...*, dos *Artistas Unidos/JSM* e da *Cornucópia*, definindo no tempo o muito restrito núcleo de académicos e agentes teatrais que, ao longo de duas décadas, se associaram à obra de HM em Portugal.

**2. 1. Jean Jourdheuil.** Dois textos teorizantes sobre HM são, por esta altura, traduzidos e acompanham, respectivamente, o programa da representação de *Germania 3* e a tradução dos três poemas longos inseridos na revista *Belém*, nº 1. Assinados por Jourdheuil e Kammerer, ambos visam assestar, após a morte do dramaturgo, a

perspectiva de abordagem do património literário-dramático, de acordo com os sentidos sobre ele expressos ainda por HM e pelo núcleo europeu de encenadores e académicos responsáveis pela tradução, divulgação e representação dos materiais da segunda fase.

O texto de Jourdheuil (publicado em Junho de 1996 no nº 19 dos *Cahiers de la Comédie Française*) abre com a questão da complexidade da obra de HM, do estádio do seu conhecimento e estudo então ter apenas trazido à luz a sua *estranheza* e a das *experiências nela* cristalizadas, se bem que apenas *no círculo restrito daqueles que, com ela, têm um relacionamento atento e favorável*. A segunda questão, agora que se trata de património cultural herdado, é a do método mais produtivo na sua pesquisa e estudo (por onde começar uma abordagem sistemática), uma vez que o teatro de HM se tornou conhecido exactamente no momento de transição das suas fases dramáticas. O percurso mülleriano é referido ao longo do texto de Jourdheuil: a crítica de Sartre a Brecht, por este último não ter aplicado o seu crítico método dramático épico às próprias realidades emergentes nos primeiros anos da RDA, serve a Jourdheuil como ponto de partida para a revalorização dos primeiros textos dramáticos de HM, onde a atenção crítica utiliza procedimentos do teatro épico, mas sem que as primeiras personagens müllerianas possuam a *positividade abstracta da teoria* que caracteriza as personagens brechtianas; a figura dramática dos *irmãos inimigos*, que HM reacentua em *Germania 3*, perpassa todas as peças onde as questões germânicas são focadas e é ela que serve de *Leitmotiv* ao pensamento político-literário do dramaturgo, factor de continuidade na sua produção dramática e razão directa das proibições e marginalização que HM virá a sofrer quase até ao fim da RDA, e que justifica o contacto menos limitado da sua obra com públicos alemães orientais aos momentos de alguma liberalização crítica (Khruchtchev, 1956; Gorbachov, 1985-89). Arte e função social em HM serão, neste contexto, inconciliáveis e já nesta primeira fase HM se distancia de BB ao *reintroduzir o lirismo nas arquitecturas do teatro épico*.

A segunda fase dramática de HM decorre, segundo Jourdheuil, do facto de os teatros de Leste terem deixado de ser *as últimas ilhas de um espaço público* em 1976, com a repressão e expulsão de artistas na RDA. Este momento político obriga HM a repensar as suas peças e destinatários, as temáticas endereçadas, a reflexão política e histórica sobre os *irmãos inimigos*. A génese da sua nova teatralidade não se pode ligar directamente à vaga repressiva de meados da década de setenta, porque, como Jourdheuil defende, ela reporta-se já aos anos cinquenta, num lento e complexo progredir, até ao momento em que, mais pressionado pelas circunstâncias de vida

política, HM (...) escreveu uma série de textos estranhos, inventou um teatro, um teatro formidavelmente livre dos processos de domínio poético (fossem eles brechtianos (sic)). Este novo teatro mülleriano caracterizar-se-ia pela aparente renúncia à questão alemã dos irmãos inimigos, por uma busca de universalidade e contestação de grande parte das noções canónicas da dramaturgia brechtiana (a fábula, o ensino (sic), a representação como imitação, o realismo, etc.). Os anos de exilado interno, em que escreveu estes textos estranhamente ligados-desligados precederam o acaso de obra e autor terem encontrado a órbita mediática que os tornou fenómeno e moda internacionais nos anos oitenta e que, de alguma forma, permitiram a reintegração de HM no meio teatral da RDA, com as suas encenações de textos próprios (menos inovadoras, do que a sua obra literária, segundo Jourdheuil, mas cujo estudo reserva algumas surpresas), textos de Shakespeare, Brecht e Wagner e com a gestão do Berliner Ensemble e da Academia das Artes já depois da Queda do Muro.

Uma parte substancial do artigo refere os passos de Jourdheuil na descoberta, por felicidade e acaso, e começando pelo meio, do teatro de HM, suas primeiras traduções editadas e encenações (*Mauser* e *Hamletmaschine*, edições *Mimuit*, com Heinz Schwarzinger) dos anos 1978 e 79 (Teatro Gérard-Philipe de Saint-Denis). A introdução de HM em França surge, como em Portugal, de uma atitude voluntariosa, porque o panorama teatral e literário da RDA, a norma oficial, os conflitos e novas escritas são aí desconhecidos, tudo se passava como se a história do teatro tivesse parado em Brecht. O acaso e felicidade permitem o reconhecimento imediato de HM por parte da instituição teatral francesa e, indirectamente, de outros países europeus e nos Estados Unidos, onde começa a intrigar alguns académicos, teatrólogos e germanistas. A razão desta imediata aceitação em França, segundo Jourdheuil, deve-se à densidade poética da linguagem de Müller. Foi com *Hamletmaschine* que se deu a descoberta. Em 1983, a aceitação do dramaturgo já tinha tal expressão em França que Jourdheuil (com G. Aillaud e Peyret) dedicam quatro noites teatrais de um ciclo sobre *Théâtre de l'Europe*, no Petit-Ôdeon, à obra de HM, sob o título genérico *Heiner Müller – De l'Allemagne*. Os aspectos mais relevantes desta realização, abrangendo a totalidade da obra, centravam-se na questão da relação do autor com a obra, com os intérpretes e o público, numa época de petrificação estalinista na RDA e de mediatização galopante nos países ocidentais.

Antes e depois da Queda do Muro, a relação entre HM e Jourdheuil mantém-se estreita e o encenador francês acompanha as encenações que o dramaturgo dirige na

RDA (o *Hamlet do comunismo*, espectáculo de conjugação de *Hamletmaschine* e do texto shakesperiano num processo teatral de oito horas, em que a tripla representação da ratoeira das cenas de *teatro no teatro* visiva os *Claudius da RDA*, os *burocratas*, entretanto dissimulados, depois da reunificação) e gizam, em conjunto, para o Festival de Avignon, *um tríptico*, o *Caso Müller I-II-II*: o primeiro momento, baseou-se nas encenações recentes de HM em torno de *Hamlet* e era antecedida por excertos de *A Correção*; o segundo momento do tríptico conjugou *Margem Abandonada*, *Material Medeia* e *Paisagem com Argonautas*, dois espectáculos numa *espécie de recapitulação estilística dos nossos trabalhos anteriores (...)*, *duas peças antigas*, *duas variações müllerianas sobre figuras míticas*. A fechar, Jourdheuil procurou convencer HM a produzir um novo texto, mas acabaram por reencenar *Quarteto*, ficando sempre por concretizar um novo texto e espectáculo, um *hipotético Doppelkopf que deveria abordar Hitler*, *Estaline* e *Estalinegrado*. *Germania 3*, cinco anos mais tarde, acaba por resultar, em parte, dessas discussões do Verão de 90 em Berlim, em parte, das circunstâncias da reunificação e, em última instância, da condição pessoal de HM e da doença.

Jourdheuil termina o artigo fazendo o paralelo entre os últimos anos do dramaturgo e um dos seus últimos poemas longos, *O Bloco de Mommsen*: assim como este historiador alemão deixou por escrever o seu quarto volume da História Romana (o *reconhecimento feliz do consulado de Nero*) também a incapacidade de HM escrever sobre a queda do império socialista mundial é uma *mistura de razões subjectivas, circunstanciais e de princípio* inextrincável.

**2. 2. João Barrento: o fechar da importação do ideário de HM pela tradução.** A selecção e tradução de textos poéticos curtos, que JB realiza em 1997, enquadra-se no espírito da iniciativa institucional e artística e serve as duas vertentes, ao disponibilizar, em edição bilingue, um conjunto cronologicamente organizado de textos poéticos que acompanham as duas fases dramaturgias de HM, as suas preocupações estéticas, políticas e filosóficas ao longo de quatro décadas.

Com a tradução dos três poemas longos (*Morte de Séneca*, *Ajax por exemplo* e *Bloco de Mommsen*), que não puderam ser integrados na colectânea, fecha-se a tradução portuguesa das obras essenciais de HM e, com essa disponibilização, pode fazer-se o arredondamento teórico literário, para uso português, das questões müllerianas. O posfácio de JB à selecção de textos poéticos e a tradução do artigo de Peter Kammerer

sobre os anos finais da vida e obra de HM realizam o enquadramento final da recepção pela tradução da obra de HM, e sistematizam vectores de abordagem futura do património literário-político do dramaturgo, em termos da sua inserção na história cultural alemã.

Incluídos no momento institucional de homenagem a HM, colectânea bilingue de poemas e tradução de três poemas longos são acompanhadas de textos teorizantes de enquadramento que importa analisar, para verificar qual o suporte teórico que assiste a este acto de arredondamento, que perspectiva da obra de HM serve de referencial às traduções dos textos poéticos. Esta análise compreende duas vertentes: ideias centrais dos textos em torno de HM e contrastação dos textos-fonte e traduzidos, a fim de evidenciar os procedimentos de tradução.

**2. 2. 1. Principais procedimentos translatórios em *O Anjo do Desespero*.** O facto de se tratar de uma edição bilingue permite uma exposição maior, por parte do tradutor, das suas opções translatórias, ao mesmo tempo que faz sobressair a procura global de equivalência, proximidade e paralelismo entre os dois textos, a nível dos mecanismos poético-estilísticos, de respeito pela distribuição dos elementos verbais no verso, da realização de semelhantes efeitos poéticos, da economia, ritmo e extensão do verso. A contrastação permitiu, da mesma forma, verificar que quanto mais extenso e prosaico o texto traduzido na colectânea, tanto mais visível se torna a ocorrência de discrepâncias, intervenções explícitas e opções subjectivas do tradutor. São assinaláveis na contrastação discrepâncias a nível de: reprodução e ocasionais acrescentos ou omissões da pontuação, alterações de ritmo através da pontuação; omissões ou explicitações de traços semânticos; passos de extensão, adição e explicitação; alterações da distribuição de elementos verbais no verso; anulação de efeitos de destaque, ênfase ou gradual revelação; criação na tradução de passos de ênfase poética ou estilística; passos de recriação poética.

**2. 2. 2. Posfácio de JB à colectânea *O Anjo do Desespero*.** *Caligrafias da Morte* funciona como abstracção teorizante do percurso poético-dramático de HM, a partir da qual toda a obra pode ser reavaliada e relida. Uma retrospectiva compreensiva das produções literário-dramáticas de HM permite a JB traçar algumas das traves-mestras político-filosóficas do dramaturgo, com relevo para os anos derradeiros, após a

reunificação alemã, e, desta forma, articular o seu pensamento com um mais alargado horizonte cultural alemão e ocidental.

Perante a especificidade da poética e dramaturgia mülleriana, JB principia por estabelecer as conexões mais directas de HM com os seus predecessores literários, posicionando-o num veio alemão de reflexão sobre a História dos factos e das expressões estéticas e frisando os seus contributos distintivos nesse processo cultural. A *poética parasitária* de HM age sobre o património teatral ocidental (momentos da Antiguidade e da Modernidade), com destaque para um eixo que vai de Shakespeare (*Urvater*), passa por G. Büchner, conjuga Brecht (*Übervater*) e Artaud e culmina em Kafka, *exponente literário maior do niilismo*, com a personagem *Odradrek* a ficar como emblema final do sentir do dramaturgo.

A criação de figuras emblemáticas, ícones que sumariam a complexidade da expressão poética mülleriana perante a História e o cepticismo de sentido que nela capta ao longo de décadas, é o ponto de partida para JB enumerar traves-mestras do seu pensamento político-filosófico e literário-dramático: *Odradek, bastardo nascido do cruzamento do passado com a culpa em Kafka*, materializa o sentimento niilista dos anos finais de HM, depois de um percurso de cepticismo crítico perante a edificação socialista na RDA, a consideração da catástrofe da História Humana, sem redenção em utopia apreensível, dada a impossibilidade da Revolução; e o esforço retroactivo de compreensão e reavaliação, *o obsessivo diálogo com os mortos*, a dialogia literário-dramática com mitos longínquos que resumem a condição humana e os fantasmas, próximos e por resolver, do nazismo e do comunismo.

*Antik denken*, regressar, em diálogo, a *padrões antigos e bárbaros de pensamento* é, em HM, segundo JB, *resultado do desencanto do humanismo e da dialéctica da Aufklärung*, desse processo reavaliativo da herança cultural, o dramaturgo conclui pela impossibilidade de reviver o ideal cínico/estoico de vida sem esperança ou desespero, no contexto duma cultura marcada pelo *estigma judaico-cristão, protestante, alemão, da esperança, do desespero e da culpa que tem de ser lavada ou é "recalcada"*. Impossibilidade de viver segundo padrões antigos e impossibilidade da Revolução conjugam-se, então, numa fria anatomia do presente e numa negra prospecção do futuro já apreensível.

A abordagem da História e do presente em HM, e do niilismo que marca os seus anos finais, assenta na disjunção das esferas do tempo e do espaço, provocada por *um paradigma temporal de aceleração e retardamento*, em que mundo e experiência do

mundo deixaram de dispor de espaço. A relação retardamento/aceleração do processo histórico tem expressão próxima na relação Estaline/Hitler e HM entende a Revolução como momento de paragem do tempo que, actualmente, não encontra efectividade, sendo *preciso criar espaços e ocupá-los, contra esta aceleração*. Esta ocupação do espaço, com retardamento da velocidade do tempo e do processo histórico, vê-a HM como a condição basilar para a criatividade estético-dramática, momento de sentir e pensar sobre a História decorrida e o futuro, e articula-se directamente com a última realização teatral extensa do dramaturgo, a encenação de *Hamlet/Hamletmaschine* em 90, ou com o nunca realizado *projecto megalómano de uma peça que juntasse (...) tudo o que de importante existe entre Estalinegrado e a queda do Muro*. Ao mesmo tempo, e de acordo com esta perspectiva do presente histórico, o niilismo mülleriano dos anos finais tem uma amplitude delimitada, radica num tempo em que ainda são indefinidos contornos do que virá depois do ruir da alternativa socialista. A Alemanha reunificada não oferece esta possibilidade de criar espaços contra a aceleração do tempo: é um espaço de mercado, de vencidos, de vazio de ideias. O niilismo de HM entretece-se com uma fria lucidez, patente nos três longos últimos poemas após a reunificação, e essa lucidez, perante um futuro cujos prenúncios são negros, reforça-se na dialogia com os mortos (Séneca, Mommsen, Ajax e Odradek), resultando, segundo JB, numa *escrita de excesso (...), fragmentos, mónadas, blocos erráticos, uma mistura de documento e ficção, numa linguagem poeticamente empolada, "para criar distância" - e beleza (...)*. Beleza enquanto choque. Beleza e choque, beleza e horror: assente na *força obscura da palavra*, a fria lucidez mülleriana instila - pela palavra sopesada e pela metáfora, *instrumento poético-político* - a estranheza, a crueldade e violência das relações humanas na continuidade da História, destituindo as suas formas de expressão artística *do filtro da racionalidade moderna e evitando toda a psicologia*.

Com o elencar de traves-mestras do programa estético-político desilusionista de HM, JB remata a importação essencial da obra do dramaturgo, reportando a releitura ou a posterior tradução e importação de novos materiais a esta abstracção teorizante. O estudo mais delimitado e particular das questões da forma em HM, merecem-lhe, entretanto, a tradução do artigo de Peter Kammerer a acompanhar a tradução dos três longos poemas finais de HM.

**2 . 2. 3. Tradução dos três poemas longos finais** A tradução destes três poemas mais longos na revista *Belém* n.º 1 tende a proporcionar uma margem de afirmação maior da

presença do tradutor, quer pela menor preponderância imediata da poética e estilística do texto-fonte, quer pela tendência translatória de familiarização explicitadora numa composição mais complexa, longa e prosável. A contrastação dos três poemas longos voltou a suscitar o mesmo conjunto estruturante de procedimentos translatórios, responsáveis pela construção do texto português em atinência às materializações poéticas e expressivas do texto-fonte, mas cuidando, moderadamente, da recepção facilitada.

Não tendo sido possível integrá-los na colectânea, mas constituindo o último capítulo da cronologia mülleriana que o volume organiza, estes três poemas correspondem a três configurações do pensamento estético-político de HM nos anos finais: cada um deles é um retoque final na obra, um reajustar de perspectiva para a reconsiderar, em que as personagens *Séneca*, *Mommsen* e *Ajax* servem, emblematicamente, como toda a iconografia mülleriana, um jogo de espelhos onde repetidamente surgem relances distorcidos do autor.

Do ponto de vista tradutológico, as traduções dos três poemas longos repetem os procedimentos translatórios já identificados ao longo quer das contrastações das peças, quer nas dos poemas da colectânea (procura de proximidade, similitude e paralelismo em discrepância com ocasionais e localizados passos de: acresceto domesticador de pontuação; alteração na distribuição dos elementos do verso; adição e explicitação; eliminação ou simplificação de traços poético-estilísticos; omissões e discrepâncias mais acentuadas de sentido; opção por termos de categoria morfológica diferente; situações ocasionais de maior presença do tradutor e da sua poética intrínseca.

**2. 2. 4. Tradução portuguesa de texto crítico e notas de P. Kammerer para a colectânea *l' invenzione del silenzio*, 96.** Peter Kammerer (PK) é responsável pela organização e tradução italiana (com Graziella Galvani) de textos poéticos müllerianos posteriores à Queda do Muro. *L' invenzione del silenzio* (Ubilibri, 1996, Milano) oferece, em edição bilingue, poesia, textos e materiais diversos, centrados no tríptico de poemas longos (*Séneca*, *Mommsen* e *Ajax*) que se constituiu explícito testamento estético-político de HM.

A compilação oferece uma cuidada série de textos críticos e notas da autoria de PK, que procuram ser contextualizantes e clarificadores relativamente a cada um dos textos e poemas müllerianos: poemas antigos (*Der glücklose Engel*, *Orpheus gepflügt*) são recuperados para serem contrapostos a poemas e textos posteriores a 1989, e, desta

forma, relativizar a sua leitura estabilizada. A introdução, por seu lado, articula as traves-mestras do ideário estético-político de HM, com incidência particular nos anos finais, do ruir do Bloco de Leste à integração cínica e, por vezes, perplexa do dramaturgo na reunificada RFA.

A tradução portuguesa por JB dos três poemas testamentários recorre à tradução do texto crítico introdutório de PK, em italiano no original, para enquadrar este momento final da obra do dramaturgo. O texto de PK é integralmente reproduzido em português, com a exceção dos quatro últimos parágrafos, relativos aos colaboradores e ao modo como o volume italiano foi preparado, mas também com a omissão de importantes referências finais ao assestar de perspectivas de leitura dos textos müllerianos: a aversão de HM aos profissionais da cultura e à sua prática de ordenarem os escritores em categorias, investigando os seus textos com *métodos de polícia científica*; a tendência dos intelectuais marxistas para procurarem mensagens políticas precisas nos textos; a erudição de HM e a carga de citações e alusões dos seus textos, que acaba por justificar o aparato de notas que acompanha a edição bilingue italiana; a experiência sempre aberta da leitura dos textos müllerianos, *materiais poliédricos* autónomos e a consciência de que as notas, que PK lhes associa, se limitam a abrir percursos, não podem enformar qualquer outra autoridade que aquela que reside no núcleo secreto dos textos e que resiste a todo o esforço analítico (pp 12-13).

As notas de PK relativas aos três poemas longos são reproduzidas na íntegra, e operam, sobretudo, com as referências e citações, matérias intertextuais da escrita mülleriana. Destaque, contudo, merece a última nota de *Ajax, zum Beispiel*, porque frisa matéria fulcral para a tradução e reprodução portuguesa da métrica e da forma na escrita de HM: a utilização do *blankverse* e da *Knittelreim* em HM insere-a PK numa continuidade da poética dramática alemã, com antecessores em Lessing, Goethe e Brecht. Lessing seria responsável pela introdução do *blankvers alemão, decalcado (...)* a partir do de Shakespeare, verso decassílabo-endecassílabo, um verso jámbico de seis, ou, mais frequentemente, de cinco pés, que iria estabelecer tradição de métricas e expressividades de enunciação dramática. Por outro lado, a *Knittelreim*, principalmente cultivada por Goethe e Brecht a par do *blankverse*, é tipicamente alemã, com versos toscos, muitas vezes rimados, com quatro ársis (sílabas fortes) e oito ou nove sílabas.

O nível da forma, exemplificado na métrica e rima dos versos da sua escrita dramática não tinha sido, até então, suficientemente frisado nas abordagens críticas em torno das traduções portuguesas já realizadas. Como o campo mais acessível da

intertextualidade, as autofiliações críticas de HM nas tradições formais literário-artísticas abrem espaço de reflexão para uma revisão das traduções entretanto realizadas, nomeadamente das peças onde uma maior disciplina e consequente prescritividade de intenção dramática perseguem efeitos sobre públicos.

## VI

**CONCLUSÕES FINAIS: tentativa de articulação entre HM e o ciclo de nova dramaturgia portuguesa.** As análises de documentos, circunstanciadores das importações portuguesas, por via da tradução, da dramaturgia mülleriana, permitiu traçar um percurso particular de reterritorialização dramática e poética, dentro do veio de expressão alemã, que ajudou a vitalizar a actividade teatral portuguesa desde a década de sessenta do século XX. Um balanço sumário dos impactes e consequências na cultura de chegada desta dramaturgia pode ser tentado em três áreas, entre si articuláveis, mas com dados concretos para cada uma delas: a) uma primeira área diz respeito à consideração do impacte marginal e localizado da dramaturgia mülleriana na actividade teatral em Portugal, apesar da continuidade e progressiva utilização de novos materiais do dramaturgo alemão entre 1984 e 2003; b) uma segunda área prende-se com a primeira, na medida em que a dissertação fez um levantamento detalhado das estratégias de tradução de edição que apontam para realizações translatórias prioritariamente adequadas aos textos-fonte, completadas por pontuais ajustamentos no sentido da aceitabilidade e facilitação na cultura de recepção; c) uma terceira área procurará sugerir ligações entre a actividade de tradução dramática e a emergência de uma diversificada escrita dramática portuguesa na década de noventa do século XX e que deve procurar algumas das suas motivações e estratégias nas várias décadas de subsidiariedade viabilizada pela tradução.

**1. Razões de uma marginalidade dramática.** A inovação, complexidade e experimentalidade da escrita teatral mülleriana suscitou e continua a suscitar em Portugal um interesse demarcado na necessidade de, pela tradução, disponibilizar textos dramáticos que alimentem a actividade teatral portuguesa e a actualizem.

As premissas de 1983 sobre a atmosfera teatral portuguesa modificaram-se, entretanto, passando-se de uma necessidade mais premente de actualização, tendente a estreitar o fosso em relação ao que se fazia no estrangeiro, até aos anos noventa, em que, a par do teatro europeu contemporâneo representado em tempo útil, emerge produção de escrita dramática autóctone, ainda por estudar, de forma sistemática, na sua especificidade e nas suas marcas de influência, filiação ou originalidade mais apreciável.

Apesar de marginal (quer em termos de públicos alargados e divulgação, quer nos seus estudos literário e dramático mais aprofundados), a obra de HM foi traduzida e representada ao longo de vinte anos e os títulos essenciais da segunda fase dramática materializaram-se na língua e em palcos portugueses: se a quantidade não se pode constituir critério decisivo da importação de uma dramaturgia, a qualidade e a variedade efectivas com que essa importação pela tradução se realizou, numa cultura teatral semiperiférica com ensejos de actualização, sugere que outros factores (intrínsecos à própria dramaturgia mülleriana ou arraigados na atmosfera cultural portuguesa) se podem ter constituído como entraves a um impacto mais sentido na cultura de chegada.

De acordo com o levantamento realizado por CG (*Abecedário*, brochura de *As Boas Raparigas...*, 1999), entre 84 e 99 realizaram-se 26 produções dramáticas portuguesas de HM, a partir de textos traduzidos, e públicos portugueses puderam ainda assistir a 9 outros trabalhos cénicos por companhias estrangeiras, no âmbito de mostras e certames internacionais aqui realizados. Posteriores a este levantamento, acrescem as 4 traduções específicas, para outros tantos espectáculos, de *Wolokolamsker Chaussee/A Estrada dos Tanques* e *Die Schlacht/A Batalha* (*As Boas Raparigas...*, tradução de AM, 99), *Philoktet/Filoctetes* (AU/JSM, tradução de ZMVM, 2002) e a mais recente encenação de LMC para *Anatomia Tito Fall of Rome/Um Comentário de Shakespeare* (tradução de JB, Novembro 2003). Com o registo do espectáculo *O Horácio* (tradução de AM), encenado por Carlos do Rosário com os alunos do *G.T.Esc.S.Lourenço* em Portalegre, 1996, 31 espectáculos müllerianos foram realizados por portugueses num espaço de vinte anos.

Os dados obtidos por CG permitem conclusões avulsas quanto a espectáculos com base em traduções portuguesas de HM: *Hamlet Maschine* é a obra mais representada em Portugal, com 5 espectáculos a partir da tradução de AM (*Fatias de Cá*, Tomar, 87, texto dos comediantes integrado em *Hamlet*; Rudolfo G. Vásquez/*Os Satyros*, 96; António Lago/*Teatro Só*, Porto, 96; I. Barros/J.P.S. Cardoso, *Ballet Teatro/Teatro das Marionetas*, Porto 97; e LMC/*Cornucópia*, projecto para escolas secundárias, *Festival dos 100 Dias/Expo* 98, 98). A tradução de AM de *Der Auftrag* esteve na base de 4 espectáculos (*Cornucópia*, 84 e 92; *Sete Personagens num Elevador* (H. Goebbels/HM), 96, e *Missão Jamaica 1999*, ambos da responsabilidade de Paulo Castro/*Ballet Teatro/Escola Profissional*, Porto, 99. 3 diferentes traduções de *Philoktet* produziram 3 espectáculos (J. Peixoto, ASM, AMC, HL/*Teatro da Rainha*, 86;

Karas/*Ninho de Viboras*, *Mostra de Teatro de Almada*, 99; JMVM/AU/JSM, Lisboa, 2002 – baseando-se a terceira tradução na primeira e sendo a segunda tradução indirecta da versão francesa de François Rey.

A tradução de AM de *Der Horatier* produziu 3 espectáculos (C. Fogaça/*Teatro da Nova*, Lisboa, 84; Paulo Castro/*Escola Profissional*, Porto, 97; e a realização, não anotada por CG, C. Rosário/*G.T. Esc. Sec. S. Lourenço*, Portalegre, 96). Dando origem a 2 espectáculos, seguem-se as traduções de *Medeamaterial* (tradução de ASM para JSM/ACARTE, 88, articulado com *Quartett*; e tradução de Karas para *Ninho de Viboras*, Almada, 99, a partir da versão inglesa de M. Von Enning); a tradução de *Germania 3* (ED/ASM) suportou o espectáculo de Jourdheuil em 97 no CCB e a encenação de Paulo Castro no *Bar Labirinto*, Porto, 99, em que foram utilizados alguns excertos da peça. A tradução de *Quartett* por ASM, permitiu o espectáculo de JSM no ACARTE 88 e serviu de base a um espectáculo (*Gestos Higiénicos*) de *performance e dança criada e interpretada por Ana Leonor Barata e Paulo Trindade*, Bonifrates, Coimbra, 98. A tradução de AM de *Mauser* sustentou a encenação de LMC em 92 e a de Paulo Castro no Porto em 96.

A realização de espectáculos de índole mülleriana em Portugal completa-se com utilizações dispersas no tempo de materiais menos conhecidos ou divulgados internacionalmente: António Solmer (Caixa Económica Operária, Lisboa, 85) recorre a textos não especificados de HM para, com os de outros autores, produzir um recital de *Textos Malditos*; P.J. Afonso utiliza cenicamente a tradução editada por AM de *Todesanzeige*, texto autobiográfico narrativo (E.S.T.C./*Festival Outros Teatros*, Lisboa, 1993); em 96, Lúcia Serralheiro traduz, L. Hollburg e S. Marciniak encenam e os amadores do *G. T. da Barafunda* representam *Dragão 96*, uma colagem de textos de *Drachenoper*, Benedita, 96; Música, dança e texto interpenetram-se para a realização portuguesa de *Die Befreiung des Prometheus* (H. Goebels/HM), com tradução de José Ribeiro da Fonte, Rivoli, Porto, 97; JSM encena a versão de HM de *Fatzer* de Brecht, tradução de ASM (TNDM II/AU, Lisboa, 98).

Este escalonamento das representações müllerianas em Portugal, por grupos portugueses, permite retirar algumas ilações conciliáveis entre si, e tendo por pano de fundo a tradução dramática: antes de mais, o volume de AM introduz a dramaturgia e torna-se ponto recorrente para a realização de 14 dos 31 espectáculos registados entre 84 e 2003; poucos destes 14 espectáculos utilizam os textos à margem da *autorização*

da tradutora, isto é, sem que apoio e informação complementar à encenação possa ser fornecidos por AM.

Das traduções editadas de ASM, a solo ou em parceria e dirigidas a uma encenação concreta, não se encontram senão dois exemplos de reutilização cénica (excertos de *Germânia 3* para encenação de Paulo Castro, Porto, 99, e base em *Quarteto* para performance e dança em *Gestos Higiénicos, Bonifrates*, Coimbra, 98), isto é, a edição destas duas traduções não repetiu o efeito de multiplicação de espectáculos verificado com o volume de AM, onde a utilização cénica chega a incluir o texto autobiográfico narrativo *Todesanziege*.

Embora ponto de partida fulcral para a iniciação à dramaturgia mülleriana em Portugal e ponto de recorrência ao longo das décadas de oitenta e noventa, as peças traduzidas no volume de AM não esgotam o interesse português pelo universo do dramaturgo: um conjunto delimitado de agentes e grupos teatrais portugueses solicitam novas traduções em função de espectáculos concretos. A posterior não edição destas traduções por AM prende-se com as relações conturbadas com a SPA e não com estratégias translatórias de palco, sendo, de acordo com a tradutora, editáveis segundo os mesmos critérios de proximidade, similitude e paralelismo literário-dramático que presidiram às traduções do volume editado. A opção de não disponibilização em edição destas traduções de AM, impede que o segundo momento da segunda fase mülleriana não esteja mais alargadamente documentado e acessível em Portugal e que a multiplicação cénica das peças do volume de 83, assente no enquadramento teórico-crítico e proximidade da reprodução translatória, se repetisse e tocasse mais público do que aquele que assiste a espectáculos de acesso restrito. Uma leitura rápida dos locais de exibição de espectáculos müllerianos revela Lisboa e Porto terem a sua quase exclusividade, com mais experimentação e risco nesta segunda cidade no final dos anos noventa e por parte de encenadores e companhias de dimensão menos projectada.

Tradutores, encenadores, companhias teatrais e públicos de HM em Portugal, estão, assim delimitados e cada um deles contribui para o círculo restrito e quase fechado, marginal à actividade teatral mais geral e acompanhada, que caracteriza a prática desta dramaturgia em Portugal. A especialização, o aprofundamento literário-dramático, a experimentação cénica e a fidelidade à estética dramática mülleriana sobrepõem-se à importância da frequência dos públicos e da divulgação cultural. *Fazer* HM em palco foi-se tornando um acto teatral gradualmente mais iniciático, mais atento ao acesso interno aos níveis de profundidade espectacular e, frequentemente, com quase

intencionada desconsideração pela recepção. As traduções regem-se, sem outras concessões notáveis, pela poética de partida; as encenações por visualidade criativa, desconexa e desconcertante; o texto traduzido centra o espectáculo numa densidade poética que envolve ou exclui o espectador; a cenografia varia entre o hieróglifo teatral, a vacuidade escura ou o espaço de ruínas e imundície; a direcção de actores rompe com práticas convencionais de enunciação, mistura celeremente epicização, fragmentos poéticos, palavra, movimento e imagem, não facilita modos estereotipados de assistir e racionalizar um espectáculo dramático.

A especialização em HM de tradutores, encenadores, companhias e públicos restritos fidelizados (por um lado, prescrita, pelo dramaturgo, na nova teatralidade desafiadora, por outro, decorrente da estabilização de consumos nas culturas e indústrias de massas em Portugal) resulta em dupla razão da marginalidade portuguesa desta dramaturgia traduzida e sugere que o fosso se possa cavar ainda mais no futuro - o que, não significando que haja tendência para a dramaturgia de HM se ir diluindo no tempo, aponta para a futura representação em Portugal com reforço destas características apreensíveis.

Os três pólos principais da dramaturgia de HM em Portugal em vinte anos (*Cornucópia*, JSM/AU e *As Boas Raparigas...*) podem ser associados aos três tradutores dramáticos portugueses fundamentais de HM (AM, ASM, JB) e aos três encenadores portugueses que mais se têm ocupado da obra do dramaturgo alemão (LMC, JSM e Rogério de Carvalho (RC)). No entanto, é de atentar nos 4 trabalhos de encenação de Paulo Castro (PC), os quais fogem à regularidade estabelecida entre tradutores, encenadores e grupos teatrais, mantendo de comum apenas o facto de centrar numa cidade (Porto) a sua actividade em torno de HM: PC trabalhou, com diferentes grupos teatrais, três traduções do volume de AM (*Missão Jamaica 1999*, *Ballet Teatro E.P.*, 96; *Mauser*, *TEPorto*, 96; *Horácio*, *Ballet Teatro/E.P.*, 97) e a tradução editada de *Germania 3* de ED/ASM (*Bar Labirinto*, Porto, 99).

O facto de PC ter concentrado 4 encenações de diferentes traduções entre 1996 e 1999 conduz a dois outros aspectos de ligação entre os agentes que constituem o círculo restrito da dramaturgia de HM em Portugal: na cidade do Porto, RC realiza 3 diferentes encenações de HM só no ano de 1999 (*Abecedário*, *Wolokolamsker Chausse* e *Die Schlacht*, traduções de AM), existindo um ciclo de 7 encenações variegadas da obra de HM num espaço de três anos. Em Lisboa, as encenações müllerianas decorrem de forma intervalada, entrosadas com as de outros autores no reportório que a *Cornucópia* (e a

continuidade de trinta anos do seu projecto dramático) ou JSM (e a sua associação a diferentes grupos e projectos) vão produzindo (LMC - 84, 92, 92, 98, 98, 2003; JSM - 88, 88, 97(apoio a Jourdheuil), 98, 2002).

Vinte anos da dramaturgia prática de HM podem-se, assim resumir: na introdução e divulgação inicial pela *Cornucópia* e AM; no alento cénico de agitação cultural-política promovido por JSM, com irregularidade, desde 1988, com as traduções de ASM e, em 2002, a de ZMVM; PC e a sua dinamização mülleriana no Porto (96-99) e RC e o ano de 99 com *As Boas Raparigas...*, ambos com recurso a traduções de AM, antigas ou reforçadas por nova importação no final da década de noventa.; a *Cornucópia*, de novo, em 2003, com a tradução de JB, activo na área mülleriana desde as traduções de lírica em 97.

A marginalidade da dramaturgia de HM em Portugal decorre no tempo através deste círculo restrito de tradutores, encenadores e companhias teatrais e tem como reverso a especialização e o trabalho progressivamente mais aprofundado, quer no plano cénico, quer no das implicações estéticas e ideológicas.

A este círculo, activo e recorrente, devem-se acrescentar as realizações mais esporádicas (10 em 31) de encenadores e grupos, cuja pontualidade de utilização dos textos müllerianos reforça a ideia do interesse efémero por esta dramaturgia traduzida, mas também a da sua incontornabilidade nos anos oitenta e noventa em Portugal. Sintomático também desse interesse é o facto de grupos estrangeiros trazerem a mostras teatrais portuguesas encenações de HM, curiosamente apresentando textos que não tiveram tanto relevo no número de encenações portuguesas. *Quartett*, 4 encenações (88, *Teatro do Atlântico*/Galiza, FITEI, Porto; 95, *Teatr A*/Grécia, Festa 95, Almada; 97, *Berliner Ensemble*, enc.de HM, TN D.M. II, Lisboa; 99, *STAN e Rosas*, Porto); *Medeamaterial*, 3 (89, *La Tartana Teatro*/Espanha, *ACARTE* 89; 90, Ann Papoulis, *ACARTE* 90; 96, Th. Terzopoulos, Festival de Teatro de Almada, 96); *A Libertação de Prometeu e Máquina Hamlet* foram encenados uma vez apenas (respectivamente, 95, K. Schaefer, Monumental 95, Lisboa, e 99, El Periférico de Objectos, Rivoli/Culturgest, Porto e Lisboa.

**2. Novos dramaturgos, novas dramaturgias portuguesas? Uma questão por delucidar.** O *JL* de 26/6/02 dedica o tema da edição à emergência de uma nova escrita teatral portuguesa, ao longo da década de noventa e com continuidade nos primeiros anos do século XXI.

A constatação da produção e da representação destes textos, contudo, faz salientar apenas o estágio ainda incipiente de consideração teorizante da nova escrita: os artigos introdutórios de Joaquim Paulo Nogueira (JPN), Fernando Mora Ramos (FMR) e Maria Leonor Nunes (MLN), assim como os dados proporcionados pelo inquérito sumário a nove novos dramaturgos, limitam-se a colocar a questão da existência e função imediata na actividade teatral e a procurar factores que ajudam ou explicam parcialmente o facto de se escrever para teatro, mas sem que quer uma análise mais específica das dramaturgias surgidas, quer uma abordagem sintetizante decorrente delas, possa ser esboçada – não permitindo, neste momento, tentar destriçar melhor aspectos de articulação entre a actividade da tradução dramática ao longo de décadas e o surgimento relevante de um ciclo de escrita dramática portuguesa (eventuais relações de casualidade, influência, filiação ou, em última hipótese, um surto de escrita dramática assente numa necessidade epocal, geracional, interna ao meio cultural português).

**2.1. Primeiras abordagens da nova escrita dramática portuguesa.** JPN enquadra a nova escrita numa tendência europeia mais geral dos anos noventa de retorno à centralidade do texto na criação dramática e, simultaneamente, como reacção à tipificada incapacidade portuguesa de produção literário-dramática, resultante de duas décadas de revitalização, a vários níveis, da actividade teatral. Na génese do ciclo de escrita está o estreitamento de relações entre dramaturgos e projectos de actividade teatral e a proliferação verificada de projectos de autonomia e vigência variáveis, à margem dos grupos e companhias mais estabilizados e actantes na vida teatral. Em nenhum momento se estabelece a probabilidade de relacionamentos entre as novas dramaturgias portuguesas e as dramaturgias traduzidas ao longo de décadas, factor essencial quer da vitalização da actividade teatral, quer da emergência da escrita portuguesa. Da mesma forma, não há referência a que a tradução dramática tenha decrescido ou sido parcialmente substituída; se se atentar, aliás, no vector de expressão alemã, os anos noventa representam, antes, o culminar de um crescendo, desde a década de sessenta, da importação dramática pela tradução.

A maior visibilidade desta nova escrita deve-se, também, à sua inserção rápida em espectáculos, à mobilidade conferida aos textos através de alguma edição e ao suporte conferido por algumas estratégias de grupos e companhias, exemplificadas em oficinas e seminários de escrita, leituras teatrais de textos nelas elaborados, seminários

sobre dramaturgias europeias contemporâneas, apoios à inserção de dramaturgos em grupos teatrais (*Dramat e Artistas Unidos*, pólos de dinamização de escrita no Porto e em Lisboa, Serviços de Teatro da Fundação Gulbenkian). A *cumplicidade* entre novos e velhos dramaturgos e encenadores/grupos teatrais criou oportunidades práticas de colaboração e concretização cénica, que se manifestaram em parcerias pontuais ou mais duradouras (JPN enumera um conjunto de 14 dramaturgos nestas condições, acrescidos de outros 10 exemplos de colaborações determinantes para os repertórios de grupos independentes, a par da continuação da produção de uma geração mais velha, onde se inserem, também, os contributos dramáticos solicitados a escritores consagrados; num levantamento de dramaturgos citados nos artigos do JL, 27 pertenceriam a uma geração mais velha e a nova estaria representada por 41 dramaturgos, com variável número de peças representadas e/ou editadas, números interessantes do ponto de vista da produtividade e diversidade).

A investigação na área dos Estudos Teatrais, por sua vez, conferiu um maior envolvimento institucional e científico a este resultado prático do investimento de esforços começado na dinamização cultural após 1974. No entanto, JPN frisa como lacuna o facto de todos os esforços e progressos não terem ainda sido suficientes para que em Portugal se pudesse estabelecer um *repertório de teatro*, materialização desejável tanto no plano das produções nacionais como no da dramaturgia mundial - campo onde será possível começar a esmiuçar sistematicamente relações entre literatura dramática portuguesa e traduzida.

FMR completa a abordagem da nova escrita teatral, começando por ver a questão da literatura dramática portuguesa no seu momento alto (Gil Vicente) e na incapacidade de o repetir, prevendo dificuldades de projecção internacional, delimitando-a a consumo localizado e dirigido. Resistência durante o Estado Novo e *mimetismo retardado* em relação às dramaturgias centrais são as premissas da nova escrita teatral portuguesa, *mimetismo* duradouro que faz FMR hesitar em considerá-la inovadora, por falta de estudo da sua *genética* e sistematização das suas características particulares, preferindo ligá-la à diversidade de formas contemporâneas de fazer teatro (físicas e associadas à dança, centradas na palavra, sob o primado da tecnologia ou exprimindo identidades culturais e multiculturais). Este *mimetismo* tradicionalmente *retardado* acabaria por resultar, através do surto de escrita teatral, em actualização e produções a par do teatro europeu contemporâneo, marcado pela preponderância da encenação e da análise dramatúrgica.

É neste enquadramento mais geral que FMR vê as experiências de escrita promovidas pelo *Dramat*, de que foi responsável: uma *plataforma criativa* para as práticas autorais da ficção dramática portuguesa, onde à laboração experimental da escrita fosse possível acoplar a verificação das incidências de montagem teatral (*valores do corpo, espaço, objectos e jogo teatrais*) e as etapas processuais de eficácia comunicativa teatral da página ao palco. Abstendo-se de comentário mais alargado sobre as características desta escrita, FMR diz dela ser mais representável do que apenas editável, é experimental, vive da pluralidade das estéticas e da plural atenção às realidades, as suas consistência e durabilidade necessitam de melhores condições de produção, para melhor se consubstanciar como escrita de teatro.

MLN socorre-se da opinião dos historiadores do teatro português Luís Francisco Rebello (LFR) e Duarte Ivo Cruz (DIC) para destrinçar raízes e traços gerais da nova escrita: de acordo com o primeiro historiador, o novo desejo de escrita teatral associa-se à sua maior visibilidade prática decorrente da letra impressa e da cena; a directa ligação ao palco de grupos torna esta escrita menos produto literário e mais produto de palco; as técnicas e as temáticas plurais encontram grupos marginais e públicos reduzidos, mas apostados na experimentação diferenciada; a desconfiança das companhias mais institucionalizadas em relação à qualidade da nova escrita é a maior limitação à sua divulgação, sustentando LFR haver muitos textos portugueses a que nunca foi dada oportunidade de materialização – opinião que, indirectamente, apresenta as traduções dramáticas, com que a actividade teatral se revitalizou durante décadas, como factor de asfixia ou apagamento da escrita portuguesa. Formas de ultrapassar estas limitações práticas seriam o apoio e a protecção institucionais, materializados em incentivos, como encomendas e prémios, à semelhança do que vêm fazendo o *Novo Grupo* e a SPA, assegurando a publicação e a representação, facilitando a tradução para língua estrangeira e apresentando peças em certames internacionais. Para LFR, as temáticas da nova escrita reflectem a mundivisão da nova geração: na diversidade das suas manifestações, mais realistas ou mais alegóricas, elas têm, no fundo, como referente as matérias económicas, sociais e políticas das envolvências históricas epocais que as fazem emergir e expressar-se na palavra e no palco.

DIC concilia a qualidade e a quantidade num *momento feliz* da dramaturgia em Portugal, em que proliferam grupos marginais ao teatro institucionalizado, apostados na experimentação e descentralizados, um pouco por todo o país, configurando um *mercado de trabalho teatral* de oportunidades de palco para a nova dramaturgia –

tendência já registada por Ana S. Batista ao analisar a actividade teatral portuguesa na década de oitenta. Diversidade de temáticas e técnicas, gosto pela experimentação teatral e liberdade de acção, assentes na *cumplicidade* de dramaturgos e encenadores/actores são as características que este historiador destaca, frisando que, em termos teatrais portugueses ao longo de décadas, há um nítido evoluir da intervenção ideológica para uma livre abordagem de temáticas universais. Por outro lado, a reincidência em temas da História de Portugal (dramatização de temas antigos e recentes, na sequência de um tratamento teatral assinalável desde a década de sessenta) contraditoriamente, é pouco fértil na questão da guerra colonial, que DIC acha quase inexplorado no seu potencial dramático de proximidade e peso no ideário português - matéria de reflexividade dramática directamente articulável com a dramaturgia de HM importada pela tradução.

A abordagem sistematizada da diversidade desta escrita está por fazer, mas a recolha do seu *corpus* é possível pela referência que os articulistas fazem às cerca de sete dezenas de autores dramáticos editados ou representados, pertencentes a duas *gerações*, à falta de critério transitório mais fiável. O estudo desse *corpus* permitirá confrontar as características apuradas com as das dramaturgias traduzidas e representadas, quer por vector de expressão linguística, quer numa perspectiva global do repertório universal traduzido após a revitalização da actividade teatral - e dessa confrontação poderão sobressair as grandes linhas da sua articulação sistémica.

**2. 2. Inquérito sumário do JL a novos dramaturgos.** Os inquéritos sumários a 9 novos dramaturgos, em que se pede que exteriorizem razões que os levaram à escrita teatral e as características comuns ou extensíveis a uma geração, permitem listar alguns aspectos avulsos, caracterizadores indirectos do surgimento da escrita desde a década de noventa.

**2. 2. 1. Escrita teatral e *cumplicidades* com a cena.** Jacinto Lucas Pires chegou à escrita teatral com *o gosto pelas palavras ao vivo*, o amor pelo risco e o trabalho colectivo; Ângela Marques escreveu para teatro depois de ter frequentado um seminário no *Dramat* e de uma prática de escrita longa na poesia, na prosa e na colaboração crítica em jornais, atraindo-a a partilha e a intervenção que o teatro permite; com Luís Assis a prática de outras escritas também precede a de experimentação teatral e a própria profissão de actor/encenador, e surge como necessidade de uma voz própria;

**André Murraças** articula a sua escrita com a cenografia e com corporização e visualidade da palavra, escrever é *um caminho de expressão artística*, através da palavra tenta acompanhar um *mundo mutante, tocar nas feridas*, alertar para o estado do mundo e do indivíduo, mais do que ter esperança que o teatro opere neles mudanças essenciais; para **Tiago Torres da Silva** *toda a poesia tende para o Teatro (...) porque o poeta carece do Outro*, e a expressão escrita encontra por si as formas e géneros adequados; **Rodrigo Guedes de Carvalho** vem do jornalismo, do romance e do cinema, escreveu para teatro por desafio de uma atriz/encenadora, procurando saber no que este acto de escrita diferia das restantes escritas; em **Pedro Eiras**, a coexistência de formas e géneros de expressão escrita conduzem a uma gestação da própria escrita, numa não distinção de géneros até definir contornos e se ajustar a diversos modos de recepção; **Fernando Moreira** chegou à escrita por insatisfação apenas com o trabalho de actor, considerando a representação a par da escrita como um meio de atingir a *complexidade da dramaturgia (...) do acto gigantesco que significa engendrar, carpintear, arquitectar uma peça*; **Jorge Louraço Figueira** vê a sua escrita como elemento sem destaque na globalidade teatral, seu objectivo criativo.

2. 2. 2. **Uma escrita teatral a traços largos.** Na ausência de estudo sistematizador das práticas de escrita teatral, decorrente de análises e configurações de um *corpus* já delimitável, a segunda questão colocada pelo *JL*, permite indícios sobre a maneira como cada um dos escritores se revê neste campo e como aborda a existência de uma nova geração de dramaturgos por oposição a anteriores.

**Jacinto Lucas Pires** hesita em salientar mais do que a *forte ligação de alguns novos dramaturgos à cena*, os trabalhos práticos com encenadores e actores; **Ângela Marques** acresce dados a um debate pertinente a fazer sobre a questão, porque há um diálogo de mundivisões entre dramaturgos mais novos e mais velhos, mas tem dificuldade em falar da existência de gerações de dramaturgos, preferindo frisar que houve autores dramáticos não integráveis numa geração e que, hoje, há uma diversidade resultante das iniciativas de escrita teatral a exemplo do *Dramat*, de qualquer forma, a questão será mais da historiografia teatral do que do momento de prática de escrita; de forma semelhante, **Luís Assis** dúvida que os dramaturgos tenham em comum mais que *o abandono de uma preocupação eminentemente política, que caracterizou a geração de dramaturgos que a antecedeu*, havendo antes diversidade e dispersão de preocupações inerentes a cada dramaturgo; **André Murraças** faz depender a definição

dos novos dramaturgos daquilo que venham a produzir depois da proliferação de escrita teatral nos anos noventa. Os novos dramaturgos diferem dos velhos porque estes tinham nos seus textos um *objectivo muito claro*; hoje, os novos dramaturgos portugueses questionam-se sobre *os problemas das vivências nas grandes cidades e nas relações entre os indivíduos em todas as suas facetas – afectivas, políticas, etc...*, rescrevem textos antigos, cruzam expressões artísticas, tornam a palavra periférica no espectáculo, escrevem, encenam e interpretam os seus próprios materiais, numa laboração artística que os afasta uns dos outros; **Tiago Torres da Silva** partilha a ideia de recusa de gerações e sublinha o objectivo de persistir na pesquisa e realização individual, não existindo intercâmbios entre dramaturgos nem objectivos comuns esboçados, nem sequer o conhecimento do que outros vão escrevendo e fazendo; **Rodrigo Guedes de Carvalho** não sabe se há uma geração nova, mas *caminhos e sensibilidades diferentes*, podendo haver o traço comum que se opõe a gerações anteriores devido *a um mundo de rápidas e extremas mutações*; também **Pedro Eiras** desconhece a nova geração e se haverá novidade na escrita emergida, mas constata ter vindo a desenrolar-se, no Porto, uma dinâmica teatral *com multiplicação de companhias, experimentação de estilos, contacto crescente com profissionais nacionais e estrangeiros*. As instituições teatrais do Porto promoveram a pluralidade e o diálogo entre os diversos agentes teatrais e o resultado entusiasmante deve-se a esta atmosfera criativa suportada, não a uma geração. **Fernando Moreira** salienta a *diversidade de vozes autorais e a multiplicidade de referências*, a par de *valores universais numa escrita de proximidade com o quotidiano* como o traço abrangente da nova escrita; e **Jorge Louraço Figueira** termina sintetizando a necessidade de dar tempo e espaço à criação artística em curso e continuar, noutro nível, as ligações proporcionadas pelos seminários e oficinas do *Dramat* e dos *Artistas Unidos*, sublinhando que de comum os novos dramaturgos têm *a partilha do processo criativo, a criação de espectáculos que reforcem vínculos com os espectadores locais, a ideia de acção no texto dramático... e a integração europeia*.

**3. Poéticas dramáticas, práticas de representação: o influxo mülleriano através das traduções editadas.** Embora ainda não passível de pontos notórios de articulação, as traduções de HM trouxeram para o meio teatral português uma série de elementos inovadores, num primeiro momento de difícil assimilação e impacte mais alargado perante o estágio de actualização que o sector, em termos globais, então tentava. A introdução, integração e reelaboração destes elementos inovadores, patentes na

dramaturgia mülleriana, trabalhados e disseminados em Portugal durante duas décadas, influíram a nível da configuração poética de textos dramáticos, do tratamento cénico do texto verbal e das operações sobre textos e géneros, das estéticas e cenografias, das práticas teatrais e dos modos de enunciação em palco, das relações estéticas e teatrais procuradas com públicos, das consequências de ordem ideológica e de metadramaticidade para a realização de espectáculos, ao mesmo tempo marginais a processos teatrais mais convencionados e experimentadores de novas expressividades cénicas. O capítulo II (Uma Dramaturgia Singular) elencou e analisou esses elementos principais dos textos e cena müllerianos e dessa análise é possível destringer duas áreas de laboração, convergentes para a importação prática sustentada da dramaturgia de HM: trabalho translatório em torno da poética textual, das envolvências e implicações textuais; e trabalho prático de cena, com vista a representações estéticas e dramáticas, textos espectaculares informados nos pressupostos, processos e objectivos müllerianos.

Para além do trabalho teórico em torno de HM, progressivamente revelado até 97 e sustentador quer dos textos traduzidos quer das práticas teatrais, a poética dramática traduzida e as especificidades cénicas desta dramaturgia política inovadora foram pontuando a década de actualização (anos oitenta) e a década de surgimento de escrita própria no teatro português, verificando-se a vitalidade desta dramaturgia importada no interesse e destaque que as peças de HM continuam a revelar na primeira década do século XXI. Se, do ponto de vista cénico, a experimentação legítima desdobramentos e vias de exploração dramaturgical, do ponto de vista da poética dramática mülleriana as traduções editadas (mas também, se bem que num grau diferente, as que serviram espectáculos) realizaram a transferência de características poéticas distintivas, ao darem preferencial atenção aos textos-fonte, recorrendo apenas localizada e pontualmente à utilização de ferramentas translatórias de domesticação e explicitação. A adequação das traduções editadas do teatro de HM constituiu-se primeiramente, desta forma, como factor de estranhamento e alguma dificuldade de abordagem textual e cénica; por outro lado, contudo, no seu esforço de proximidade, similitude e procura de reprodução paralelística dos textos-fonte, possibilitou a transferência marcada de especificidades de poética dramática, capazes de, uma vez disseminadas pelas práticas de leitura ou de audição dentro de um texto espectacular, tocar diferentes gerações de espectadores e agentes teatrais.

A marginalidade dramaturgical de HM em Portugal é efectiva, como se depende do seu lugar em termos de repertórios de grupos, públicos, estudo literário-dramático,

complexidade intrínseca e dificuldades de reterritorialização por lapsos de afinidade cultural ou obstaculização comunicativa de temáticas, referenciais estéticos ou expressões teatrais; mas é uma marginalidade relativa também, quando se atenta na continuidade da sua tradução e encenação, na consistência dos projectos teatrais que a incluíram e dela fizeram suporte repetido, na qualidade e actualidade das encenações e as formas de que se revestiram e revestem, nas conexões que o trabalho em Portugal sobre esta dramaturgia conseguiu estabelecer com o núcleo europeu que a deu a conhecer e explorou cénica e poeticamente.

No ponto de partida da importação da dramaturgia de HM está a tradução e a edição, actividades fulcrais de inserção, impacte e reconfiguração das literaturas nacionais ou de seus sectores subsidiários. As inovações por esta via introduzidas reflectir-se-ão-se na escrita dramática que se faz em Portugal, de forma muito semelhante à que as encenações, mais miméticas ou mais experimentais e propositivas, de materiais estrangeiros, produziram impactes nas formas de fazer teatro, as dinamizaram e actualizaram, lhes deram capacidade de evoluçãp própria, autónoma. O estudo do surgimento da nova escrita teatral portuguesa, decerto ganhará em perspectiva e elucidará aspectos complexos da sua tessitura se tiver em conta o esforço translatório que, historicamente, a precede e com ela interage, de forma, talvez, determinante. Dentro dessa influenciação das poéticas dramáticas traduzidas sobre as poéticas dramáticas em surgimento, a de HM, pelas suas características intrínsecas, pela universalidade, pertinências dramática e estética, incontornabilidade ideológica decorrente da História das artes e dos factos políticos, será facilmente identificável no plano da escrita e dos processos de cena.

## **Anexos**

As indicações entre parêntesis referem-se à página do original alemão e, separada por uma barra, surge a página da tradução portuguesa, de modo a que a consulta dos segmentos textuais em apreço possa ser facilitada.

#### Anexo 1 - Dados práticos da contrastação de *Der Horatier/O Horácio*

a) (45/11) (...) *In Waffen/armados*, a tradução opta por descurar, neste passo inicial, a equivalência de distribuição sintáctica estilizada dos elementos no verso e a expressividade facilmente reproduzível em português (os etruscos *em armas*), preferindo substituir o sintagma preposicional por um adjectivo, procedimento que contradiz a regularidade com que, ao longo do texto, se procura fazer corresponder morfológicamente palavras e expressões alemãs e portuguesas, aproximando a economia dos textos. Neste passo, ao mesmo tempo, o adjectivo *machtig/poderosos*, que tinha colocação expressiva no final do verso, destacando a ameaça do poderio militar dos etruscos antes da quebra do verso na narração, é destituído dessa função e colocado numa solução de dupla adjectivação (*armados, poderosos, os etruscos*), redutora do efeito primitivo. As razões destas alterações à distribuição dos elementos no verso (regularmente, depois, quase sempre atendida) explica-se como forma de facilitação de leitura e audição, usando a dupla adjectivação como processo estilístico-poético mais familiar, mas esvazia a função de elocução cénica expressiva da colocação no final de verso de *machtig*, com o destaque e o efeito ameaçador da presença eminente do inimigo, efeito recorrente ao longo da peça como elemento de adensamento da tensão;

b) (45/11) *Die gemeinsam Bedrohten/ Aqueles que um perigo comum ameaçava*: problemas de não coincidência morfológica, que não permitem solução tradutória estilística mais equilibradamente similar, ocorrem com frequência entre os dois sistemas linguísticos. A necessidade de alterações (*shifts*) obrigatórias manifesta-se em extensão vocabular, para reproduzir expressões alemãs condensadas, correntes no sistema linguístico alemão, mas sem equivalente português que não seja construído por explicitação, compensação, extensão. As soluções encontradas reflectem-se na economia do verso da tradução e na respectiva enunciação dramática, mas perdura nestas alterações obrigatórias a necessidade de explicitação para reforço da inteligibilidade do texto-alvo. As consequências na forma e no equilíbrio do verso e na sua consequente operacionalização dramática são inevitáveis, mas a legibilidade/audibilidade saem reforçadas. Outros exemplos de reformulação por extensão, explicitação, compensação de perda translatória encontram-se em: (45/11) *Mit schwindender Stimme/com voz que se desvanecia*; (46/12) *Das Blut des Beweinten/o sangue daquele que era chorado*; (46/12) *in die Brust der Weinenden/no peito daquela que chorava*. Ainda em situação semelhante estão duas expressões fulcrais do texto-fonte, a designação dos portadores do machado e dos louros, figuras sintetizadas por palavras compostas (*Beilträger, Lorbeerträger*) que a tradutora poderia, por economia do verso, ter traduzido como *portadores do machado/louros*, mas que, à semelhança das operações de extensão, ela prefere traduzir através de soluções mais longas (*aquele que levava o machado/os louros*, ou, noutros passos, *aquele/o que que segurava o machado*). As soluções rompem a economia e equilíbrio do verso, configuram a expressão portuguesa de forma mais acessível e explícita, mas degradam, banalizam o valor simbólico e hierárquico das personagens, portadores do reconhecimento ou da aplicação da justiça punitiva da cidade;

c) Algumas das soluções de tradução são discutíveis a nível semântico, porque, havendo opções vocabulares mais próximas nos sentidos conotativos, estas são preteridas: (45/12) *Schlachtkleid* é traduzido por *túnica*, com reflexo na visualização cénica. As vestes marciais do curiáceo, por outro lado, servem de elemento caracterizador do horácio, quando no regresso a Roma este surge intrépido, arrogante e vitorioso, com as vestes marciais lançadas sobre o ombro (*über die Schulter geworfen das Schlachtkleid*), num gesto de menosprezo pelo vencido que é premonitório do assassinio da irmã. As vestes marciais não estão apenas *ao ombro*, como AM traduz, são *lançadas sobre o ombro*, num gesto cénico simbólico, uma informação textual que caracteriza directamente o personagem, antecipa o passo seguinte da sua conduta e remete para movimento cénico expressivo. Ao optar por *túnica*, a tradutora circunscreve as possibilidades inscritas no texto alemão, quer ao nível do guarda-roupa e adereços, quer a nível do tratamento cénico destas informações menores mas pertinentes. Outro caso em que se restringe o sentido original, com atenuação da expressividade cénica, é o momento (45/12) em que a irmã do horácio reconhece as vestes marciais (...) *und loste ihre Haare auf(...)/(...) e desfez os cabelos*. O desespero da sua situação, que deve ser expresso através de movimentos do cabelo (arrepelados, puxados, agarrados, sacudidos, desgrenhados?), não é indiciado através de *desfez os cabelos*, expressão que não veicula o leque de insinuações que o original faz, nem informa a cena. A expressão *molho de varas*, para traduzir *Runtenbündel* (47/13), perde também algo do seu sentido simbólico cénico de conjunto de instrumentos punitivos e auxiliares da imposição da lei e da justiça dos lictores, vulgarizando-se em português através do colectivo *molho*. A tradução dramática, neste caso, não colabora também com o trabalho de dramaturgia para identificação de meios necessários à transposição cénica do texto, sendo vago ou induzindo em erro sobre o carácter fulcral que o objecto cénico em questão pode assumir. Um ponto importante da eficácia da tradução dramática prende-se com a sua capacidade pragmática de fazer o transporte e informar sobre elementos necessários à reterritorialização do texto dramático original, conseguido através da clarificação de aspectos de obscuridade cultural no receptor. No caso vertente, o elemento dramático simbólico é vulgarizado na língua-alvo e o seu significado cénico reduzido e obscurecido. Outro exemplo de escolha vocabular em português com consequências discrepantes em relação ao sentido original e, igualmente, consequências cénicas divergentes, ocorre na tradução (50/16) de (...) *Und der Lorbeerträger hielt sein Schwert hoch/Mit gestrecktem Arm und ehrte den Sieger (...)/(...) E aquele que segurava os louros brandiu a espada/com o braço estendido e honrou o vencedor (...)*. Na verdade, *brandir* uma arma significa, correntemente, agité-la antes de desferir um golpe, situação que não é a do contexto - que é de homenagem ao vencedor, com o braço estendido, a espada erguida ao alto, imóvel. São óbvias as consequências cénicas da adulteração do simbolismo original prescrito pelo texto mülleriano. Embora em *O Horácio* a citação e paródia sejam pouco actantes na construção textual e a intertextualidade se resume aos textos precursores directos (Sófocles, Corneille, Brecht), há um passo em que HM *joga* com Brecht e lhe subverte o título de uma das suas peças mais populares, *Mann ist Mann*. O jogo de palavras não é decisivo para o decorrer da acção, apenas um apontamento distanciador num dado momento em que a dualidade do ser humano, no caso vertente, o herói e o assassino, é estabelecida. O contexto português do enunciado não perde muito com a omissão na tradução, mas num contexto alemão o jogo é parodístico e crítico de uma visão unidimensional do homem, tal como o socialismo da RDA o quis retratar, o efeito é distanciador e portador de uma atitude

dissidente, aliás, já crítica em Brecht. A tradutora não releva este aspecto, exactamente por a perda intertextual não se constituir pertinente no contexto português e poder, pelo contrário, tornar o passo confuso no nível superficial, onde não oferece dificuldade translatória imediata. Ainda quanto a este apagamento na tradução da subversão do título brechtiano, é de notar que ocorre outro procedimento intuitivo de tradução, determinado pelas normas do sistema-alvo e os seus códigos literários: evitar repetição muito próxima da mesma palavra ou das suas flexões de género ou número, considerado como redundante e de *mau gosto*. Assim, apesar da sua importância estilístico-poética e significativa de eco e paródia, a tradutora transforma o verso *Viele Männer sind in einem Mann* em *Há muitos homens num só*, retirando-lhe a ligação ao título brechtiano. Também a procura de equivalência semântica não é, por vezes, conseguida devido a opções e escolhas vocabulares da tradutora (46/12) *Stiess das Schwert/ enfiou a espada* – o verbo escolhido reduz a violência do acto, o movimento descrito e a sua validação cénica;

d) Noutros passos, a tradutora opta por não seguir o texto-fonte com proximidade e paralelismo de construção dos versos, procura de equivalência e similitude de efeito de destaque ou de estranhamento, realizado no original através da estilização poética da sintaxe, baseada na deslocação dos elementos sintagmáticos do verso em relação à ordem sintáctica normal alemã. Estas alterações pontuais em relação à invariância procurada concorrem no sentido de tornar os passos mais familiares, mais dizíveis em palco e entendíveis a partir dele, ou de legibilidade local facilitada. Os casos em que tal procedimento se verifica estão dispersos pelo texto da tradução e contrariam, pontualmente, a estratégia geral de atender à importância da enunciação em palco deste recurso estilístico-poético e de lhe tentar dar, na tradução, forma próxima ou equivalente, a nível da distribuição dos elementos na unidade-verso e dos efeitos literário-dramáticos que perseguem. Um exemplo desta opção irregular pontual, realizada sempre no sentido da familiarização, facilitação da intelegibilidade e audibilidade cénica de passos localizados, é-nos dado por (47/13) *Ob als Sieger geehrt werden sollte/Oder gerichtet werden als Morder der Horatier/Se o Horácio, como vencedor devia ser honrado ou ser executado como assassino*. A opção de tradução domestica a ordenação dos elementos dos versos, antecipando a colocação de *o Horácio* e desfazendo o efeito de tensão poética da sua colocação final na formulação original, por forma a clarificar e facilitar o texto traduzido, colocando-o numa posição sintáctica mais portuguesa, preterindo o aspecto poético dos versos em favor da sua ordenação mais pragmática. O tom arcaizante – que, poeticamente, visa parodiar o da tragédia da antiguidade, registo que ecoa, estranhado, na ordem sintáctica, estilística e poética mülleriana – é preservado e tentada a sua reprodução ao longo do texto traduzido. Mas determinados passos, sem outra intenção que torná-los mais acessíveis, descuram-no e simplificam-no em português: (50/17) *Damit nicht teilhätten die Waffen/mit denen der Sieger geehrt worden war/In der Richtung des Morders/Afim (sic) de que as armas/Com que o vencedor fora honrado/Não participassem na execução do assassino*.

e) Dois fenómenos esporádicos ilustram outro tipo de problemas de tradução: um de extensão/expansão vocabular e da medida dos versos em questão (*das Schreckliche/o acontecimento terrível*) e um em que o jogo aliterante (48/14) *Schandliches Schauspiel* é recriado através de procura compensatória de assonância inicial *espectáculo ignóbil*. Por outro lado, um passo onde o efeito antitético, paradoxal é esvaziado e, depois, remediado na tradução, por compensação fraca, longe do local equivalente onde ocorreria (47/13), deve-se à separação dos epítetos de *vencedor* e *assassino* que, no texto alemão, são

justapostos e, na tradução, separados: (...) *nahmen das Beuteschwert/Vom Gurtel dem Sieger und dem Morder aus der/Hand das zweifach/Blutige eigne*(...) *ao vencedor tiraram da cintura a espada-troféu e ao assassino da sua mão a duplamente ensanguentada*. A justaposição das duas características paradoxais do horácio é desfeita neste passo, mais uma vez em função de explicitação e inteligibilidade da leitura e da audição. A ordem de distribuição dos elementos nos versos poderia ter sido mantida, sem dificuldade maior de compreensão em português, mantendo o efeito antitético, que soaria estranho mas produtivo. Por outro lado, esta solução mais explícita e familiar quebrou a organização dos versos e a cadência elocutória dramática a que conduziam, notoriamente por necessidade de simplificar, omitindo e refazendo diversamente a estrutura dos versos e do passo;

f) Noutros textos dramáticos mais do que em *O Horácio*, a tradutora recorre à adição ou modificação do valor da pontuação, uma forma de pautar, tornar a tradução mais familiar, legível, enunciável e audível em função de aceitabilidade portuguesa. O intuito desta adição ocasional de pontuação é reflexo das normas do sistema de chegada e, embora AM reproduza fielmente a pontuação mülleriana, alguns passos de *O Horácio* contêm pontuação clarificadora de sua iniciativa. Não são, no entanto, casos tão eloquentes como aqueles que, adiante, serão abordados em detalhe e que têm maior pertinência tradutológica e de enunciação dramática;

g) Alguns passos de *O Horácio* têm formulação confusa ou obscura: *Ungesprochenes Gespräch/Beschwert den Schwertarm./Verhehlter Zwiespalt/Macht die Schlachtreihe schutter./A discussão sem fim/dificulta o braço armado da espada./O desentendimento dissimulado justifica a fileira da batalha*. Existe a tentativa de reprodução do tom sentencioso das palavras do romano anónimo, máximas de coesão e disciplina perante o perigo eminente. As aliterações e sons fortes (*beschweren/beschwert, Schwert*) da sentença não são reproduzidos de modo similar ou equivalente, mas a tentativa de explicitar, contidamente e na mesma extensão sentenciosa, acaba por formular, confusamente, o facto de *as palavras por dizer/inarticuladas* pesarem sobre o braço que empunha a espada, e, por outro lado, formula, erroneamente, o desentendimento dissimulado, que não *justifica*, antes faz esboroar, desagrega as fileiras da batalha. A formulação da tradução neste passo é inadequada em relação ao passo paralelo no texto-fonte e inaceitável pela obscuridade que traz à formulação portuguesa. Outros passos da tradução trazem novas formulações obscuras e, até, óbvios erros que escaparam a revisão: (47/13) *Und die Romer riefen gegeneinander/E os romanos gritaram-se uns aos outros* - a forma reflexa do verbo, estranha em Português, é redundante perante a expressão de reciprocidade *uns aos outros*; um literalismo inexplicável (50/16) (...) *und warfen es/in den vorigen Staub/(...) e atiraram-na/Para a poeira anterior*, isto é, para a poeira onde *anteriormente* jazera a espada; (52/18) *Vergesst den Morder, wie ich ihn vergessen habe/Esqueçai (sic) o assassino, como eu o esqueci*; (52/18) *Der Sieger ist tot, der nicht zu vergessende/O vencedor está morto, que não será esquecido* - com uma solução por coordenação copulativa o passo seria menos obscuro do que a tentativa da manutenção da subordinação relativa do original.

## Anexo 2 - Dados práticos da contrastação de *Mauser/Mauser*

a) Sendo a repetição regular de palavras-chave, expressões pregnantes e aglomerados de versos com valor de refrão ou funções corais, um dos meios basilares de construção de *Mauser*, enquanto texto dramático

prescritivo e de execução central em cena, nem sempre a tradutora cuidou ou pôde, intersistemicamente, cuidar, em contexto, da constância de um termo na tradução para um mesmo elemento repetido no texto-fonte. A tendência para fazer variar termos portugueses, correspondentes a um mesmo termo funcionalmente repetido em alemão, ocorre ao nível de palavras-chave isoladas, não havendo este tipo de variação em todas as expressões pregnantes e aglomerados refranísticos de versos, os quais são repetidos na sua forma portuguesa em paralelo com a repetição integral no texto-fonte. O conjunto de palavras-chave ocorre com regularidade estratégica no texto-fonte, cumpre a função de pautar os monólogos e a própria complexidade intratextual da sua elaboração. No caso específico de *Mauser*, o conjunto de palavras-chave é marcante em termos de leitura ou audição, constituindo uma *rede* de temas subjacentes à revolução, uma súpula de questões reflexivas, relevada da globalidade literária complexa do texto. Decantado o processo dramático, o leitor/espectador retém, como matérias subjacentes a todo o exercício literário-dramático, esta *rede* de termos repetidos e distribuídos estrategicamente, com intenção *didáctica* de fazer memorizar, pensar, reflectir, marcar e fazer decidir o espectador/leitor quanto à sua essência. Os exemplos mais destacados deste conjunto de repetições seminais em *Mauser*, e que a tradução tende a substituir por sinónimos (shifts intrassistémicas), com consequências imediatas na perda de elementos estruturantes de literariedade e dos efeitos originais implícitos de repetição, são: *Auftrag*, traduzido por *incumbência* (55/23, 64/34, 67/36), *missão* (57/25, 58/27, 60/29, 61/30, 62/31), *por ordem de* (58/26); *Arbeit*, *missão* (55/23), *trabalho* (57/25, 57/26, 60/28, 65/34 – um passo onde ocorre uma série de seis repetições próximas da palavra); *Austeilen*, *levar* (61/30), *distribuir* (60/28); *Das Töten* e *töten* (respectivamente, verbo substantivado e forma verbal), *matança* (60/29, 62/31, 63/33, 64/34), *matar* (64/33), *toten und toten* (formas verbais), *sempre a matar* (66/35) *mortos e mais mortos* (61/30), *Und dieses Töten war ein andres Töten* (57/26), forma verbal substantivada. Todas estas formas de repetição são, a nível fónico, muito próximas, variando no texto-fonte a sua essência morfológica e sintáctica, que não impede o reforço do efeito cadenciado da sua ocorrência e destaque na leitura e enunciação. *Töten*, *matar*, é, afinal, uma das questões centrais de *Mauser* e, através deste recurso impressivo, a sua centralidade temática é marcada até à exaustão, até ser opressivo ler ou ouvir. Outros exemplos de repetição para reforço da cadência e da retenção impressiva no leitor/espectador são dados por *meinesgleichen*, *os meus semelhantes* (65/34, 62/31), *outros da minha espécie* (63/31), *seinesgleichen*, *seus semelhantes*, *Unsers gleichen ist nicht unsers gleichen* (59/28), *o que nos é semelhante não nos é semelhante*. O jogo de repetições, em versos seguidos, entre estas palavras tem valor rimático e rítmico, que a variação de vocábulos em português esvazia na forma, preservando o sentido. É neste âmbito da palavra-chave repetida, que AM deixa actuar visivelmente normas poéticas intrínsecas do sistema-alvo e tende a evitar repetições próximas e *inestéticas*, resistência e tendência tradutológicas actantes, mesmo que o texto-fonte prescreva as repetições como construção de destaque e enunciação de questões reflexivas a reter pelo leitor/espectador. Contextualmente, alguns termos portugueses para um mesmo termo alemão, repetido com função estruturante da literariedade, variam e o ajustamento a uma norma do sistema-alvo acaba por interferir, de forma circunscrita e imperceptível para o leitor/espectador português, com a disciplina do texto-fonte e a sua produção de sentidos e efeitos literário-dramáticos tencionados. A tradução elimina, pontualmente, um aspecto estruturante do texto-fonte com o objectivo manifesto de

tornar mais familiares (menos *cansativos* e *inestéticos* relativamente à literatura-alvo) dados passos, ajustando-os à norma literária de recepção;

b) Algumas expressões do texto-fonte são atenuadas na tradução ou, por vezes, divergem de forma acentuada do seu sentido original e funcional: a escolha do verbo *levar* (*a morte*)(55) para *austeilen* reduz a expressividade dos actos e o papel de distribuir (não *espalhar*) a morte, desempenhado pelo personagem A (o número alargado de vítimas, a intervenção directa na decisão de execução, a assunção fria e sem escrúpulo da tarefa confiada). Com o verbo *levar*, a morte ganha em português um tom eufemístico, quando o original é cru, directo, frio e sublinha o poder, a indiferença e determinação do personagem perante a tarefa revolucionária, a voragem da revolução e a disciplina com que a morte e a violência revolucionária foram historicamente assumidas. Em alguns contextos, a tradutora traduz *austeilen* por *distribuir* (60/28, por exemplo), o que revela a consciência da redução de sentido que a primeira opção acarreta, mesmo que, contextualmente, sirva melhor realização elocutória e a audibilidade. Outro aspecto de atenuação do sentido original tem a ver com o facto de, na dramaturgia mülleriana, os ecos da tradição cristã serem praticamente inexistentes, mas a ela poderem surgir referências esporádicas, através da linguagem quotidiana reproduzida. Neste teatro materialista e sem deus, a ocorrência de raras expressões ligadas à herança judaico-cristã assume, por essa mesma raridade, um necessário destaque. No caso particular de *Mauser*, a questão prende-se com a tradução da expressão (do aglomerado refranístico-coral) *tägliche Brot*, expressão corrente, mas de eco cristão (o pão nosso de cada dia), e que AM destitui, na tradução, desses ecos na opção *o pão quotidiano*. Esta opção da tradutora foge deliberadamente ao âmbito religioso e procura marcar o contexto histórico materialista e pós-religioso em que a peça se desenrola. Contudo, a violência da subversão mülleriana da expressão religiosa de sobrevivência, sustento e a mitologia cristã, perde na tradução a sua ironia cínica. Outro exemplo de discrepância acentuada do sentido original, que pode ter consequências cénicas, é-nos dado pelo passo (64/33) *Ich tanze auf meinem Toten mit stampfendem Tanzschritt!* *Dança sobre o meu morto em passo de marcha*: a expressão *passo de marcha* tem incidências militares e reprodução cénica, se necessária, induzida neste tipo de movimento. Contudo, o que o original sugere é uma dança, eventualmente mais grotesca do que passos de marcha, em que os passos de dança sejam, marcados, batidos, pesados, não marciais, mas violentos e descompassados. A palavra *remorso* (62/31), com que AM traduz *Gewissen*, escamoteia parcialmente um problema colocado habilmente no verso *Dein Gewissen ist die Lucke in deinem Bewusstsein/O teu remorso é a brecha na tua consciência*. A metáfora, que o verso apresenta, oferece a síntese da situação do personagem A, uma brecha nas hostes revolucionárias porque à consciência (*Bewusstsein*) revolucionária, de classe deixou contrapor e avolumar o escrúpulo humano, ético perante os actos violentos da revolução. Não é o *remorso*, isto é, o arrependimento ou o inlavável sentimento de culpa por actos praticados que levam o personagem a ser um ponto fraco nas fileiras da revolução, mas algo de mais humano e essencial - os *escrúpulos* que levam à questionação pela base dos actos a praticar, tornando o seu crime menos aceitável. Este verso liga-se ao sentido do aglomerado refranístico, segundo o qual a erva tem de ser arrancada para que possa ser verde. A escolha de *remorso* acentua o sentimento de culpa e eventual arrependimento, mas não destaca o que é humano e intrínseco, ético perante o imperativo da consciência política e do dever do revolucionário no curso da revolução - tema central de Müller. A opção por *remorso* coloca uma das questões fulcrais da peça num nível que não parece ser o

desejado: sendo uma peça sobre matar e morrer violentamente, sob a égide da revolução social, e sobre duas atitudes extremadas, *Mauser* nunca deixa de ter subjacente, como todas as peças müllerianas, a questão do Homem, dos seus contornos, actos e idiossincrasias, essência e desempenhos históricos. Por outro lado, a manutenção em português do termo *Samovar* (56/25) oferece dois aspectos de comentário em termos tradutológicos: dificuldade de clareza do passo para o leitor/espectador quanto à caracterização das origens sociais do personagem, por um lado; por outro, este estranhamento por proximidade ao texto-fonte transporta em si, de forma críptica, marcas históricas e culturais de caracterização da precariedade da vida noutras latitudes, salientando o privilégio de, no plano social, possuir um *samovar* e de esta posse se ligar à ideologia religiosa de origem da personagem A, antes de aderir à causa da revolução e renegar esses dois antecedentes. (57/25) *Das Bajonett in einem Feind rennen/correr e enfiar a baioneta num inimigo*: para reproduzir o movimento e o golpe em toda a sua expressividade, a tradutora optou pela adição e extensão, reproduzindo, através de dois verbos e da conjunção coordenativa aquilo que, no alemão, é veiculado pelo verbo *rennen* e a preposição *in* regida por acusativo. Neste caso, a tradutora fez imperar a expressividade sobre a forma e a contenção do verso. Este procedimento é algo inusitado na estratégia global de AM, a de procura de invariância de tradução assente na correspondência e paralelismo de sentidos, classes morfológicas, expressividade similar ao nível microtextual, um transporte em que a perda seja mínima e incombátível por regra. Face a estas dificuldades translatórias no plano microtextual, a tradutora gere, caso a caso, situações em que é menos pertinente manter a forma concisa face à expressividade e ao sentido a transportar, recorrendo à expansão e à explicitação quando reprodução portuguesa similar não lhe pareça ajustada, seja impossível entre sistemas linguísticos ou, simplesmente, provoque perdas acentuadas de sentido – como é o caso vertente. O jogo cénico em torno da repetição da palavra *Hand* (58/27) na fala do personagem A e do Coro (as mãos dos prisioneiros, as mãos na garganta, as mãos dos revolucionários, que não lhes pertencem antes da vitória da revolução, a mão no revólver, a missão em mão e abrir mão da missão) é desvirtuado e perde parte do nexa na tradução de *Ich nehme meine Hand aus dem Auftrag/Retiro-me da missão*. A tradução não conseguiu manter as conexões do jogo em que o destaque cénico vai para os gestos das mãos (uma das palavras da *rede* de repetições), preferindo não tentar reproduzi-lo e optando por uma expressão neutra, que veicula apenas o sentido geral do passo alemão. O gesto de retirar a mão da missão distribuída pode ter tratamentos cénicos variados, possibilidades que o texto-fonte sugere e que a tradução ignora;

c) Procedimento de tradução frequente são as alterações ou os acrescentos de pontuação por parte da tradutora, de modo a familiarizar a leitura da tradução e a pautar, de forma por vezes discrepante relativamente à medida, síncope e pausa prescritivas do verso do original, a cadência de enunciação dramática inscrita. O caso mais redundante, mas que reflecte, em todas as peças traduzidas, a configuração com convenções de pontuação no sistema-alvo, é o do acrescento de dois pontos antes das deixas dos personagens. Num outro caso (56/25), os dois pontos são igualmente redundantes, mas procuram marcar uma pausa de facilitação da leitura/audibilidade (*Gegen die UmKlammerung, zur Zeit des Stirb oder Töte/Contra o cerco, na época do : ou matas ou morres*). Outras pequenas operações de domesticação e aceitabilidade, realizadas sobre a pontuação do texto-fonte, configuram a pontuação da tradução com as normas correntes portuguesas de expressividade e representam alterações concretas e, por vezes, produtivas da pontuação mülleriana - sobretudo no caso dos pontos de interrogação, que, em

alemão, a forma sintáctica torna redundantes. Na aparência, modificação e acrescento inócuos, no entanto, este procedimento pode tornar-se mais problemático, se se tiver em conta que, embora culminando sintacticamente uma forma interrogativa, o uso do ponto final sugere um leque de entoações e possibilidades de enunciação dramática, cuja expressão, assim aberta, não é a de interrogação simples. A domesticação da pontuação na tradução conduz à eliminação dessa margem de expressividade que, sobretudo, os actores podem explorar com incidências criativas. Outros casos de configuração da pontuação do texto português incluem alterações pontuais na extensão e síncope de versos, perdendo-se o paralelismo cuidadosamente atendido em relação ao texto-fonte, como revela o exemplo (56/24) *Die Wand in deinen Rucken ist die letzte Wand/ In deinem Rucken./A parede nas tuas costas é a última parede nas tuas/costas*. Este tipo de alterações compreende também o não acatar a medida do verso original e acrescentos de pontuação (ponto final que detém a cadência elocutória veiculada, de forma diversa, pela pontuação mülleriana) decididos pela tradutora ou configurações gráficas em que se destaca o que no original é corrente: *Die Revolution braucht dich nicht mehr/Sie braucht deinen Tod. Aber eh du nicht Ja sagst/Zu dem Nein, das über dich gesprochen ist.../A revolução já não precisa de ti. Precisa da tua morte. Mas enquanto não disseres SIM ao NÃO que sobre ti foi pronunciado...* Estes procedimentos circunstanciais de pontuação têm reflexo pouco importante na globalidade da transposição do elemento estruturante e prescritivo da enunciação dramática veiculado pela pontuação mülleriana, são excepcionais em relação à estratégia de tradução, que leva em linha de conta a sua importância na construção da literariedade dramática e sua enunciação em português;

d) Um procedimento translatório mais consciente e assumido é-nos dado pela análise das transformações do aglomerado coral refranístico, um dos elementos centrais do texto dramático: *Wissend, das tagliche Brot der Revolution/Ist der Tod ihrer Feinde, wissend, das Gras noch/ müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt./Sabendo que o pão quotidiano da revolução/É a morte dos seus inimigos, sabendo que ainda temos/de arrancar a relva para que permaneça verde*. As soluções encontradas pela tradutora para reproduzir esta unidade textual, passam por alterações acentuadas da estruturação estilístico-poética original, procurando manter equivalência no plano semântico, e decorrem do cuidado da tradutora em facilitar a inteligibilidade do texto português. Este elemento fundamental na construção do texto literário-dramático e da enunciação em palco é tornado mais familiar através do acrescento de *que* no primeiro e segundo versos do aglomerado refranístico. Embora o processo estilístico de omissão possa ser reproduzido em português, sem perda de sentido e manutenção de semelhante construção estilístico-poética, a tradutora insere a conjunção integrante para facilitar a inteligibilidade/audibilidade e a enunciação cénica. Por outro lado, procede-se ainda a uma reestruturação na ordem de distribuição dos elementos frásicos no refrão, com o mesmo objectivo de familiarização, mas fazendo perder o destaque de *das Gras* - o papel de relevo inicial no verso e a inversão sintáctica a que obriga no original, articulam-se ao nível coral/refranístico com o estatuto literário das palavras-chave repetidas, neste caso simbolizando tudo o que é natural e tem de ser revolvido pela revolução, para que possa voltar a sê-lo - um absurdo, a dimensão radical do projecto revolucionário. Vários outros são os exemplos deste procedimento de tradução (aliás, aquele que mais frequentemente ocorre na contrastação e se torna uma regularidade de solução translatória para a distribuição estilizada dos elementos no verso e a sua complexidade intencional a nível da leitura e da audibilidade da enunciação. Em outros passos, a vertente

poético-estilística da enunciação original é secundarizada (sempre que reproduzi-la em português proporcione excessiva estranheza ou dificuldade de imediata inteligibilidade/audibilidade) e as alterações da ordem dos elementos no verso respondem em função de uma explicitação e mais geral compreensibilidade dos passos. A distribuição dos elementos nos versos (e a medida e cadência destes) são, assim, parcialmente sacrificadas perante o objectivo de facilitação de inteligibilidade/audibilidade e familiaridade. Estes procedimentos são, contudo, relativamente inócuos em termos da proximidade e paralelismo tencionados em relação ao texto-fonte, não obliteram todas as construções estilísticas originais nem o processamento dos efeitos que pretendem. São soluções de tradução que, mais uma vez, procurando respeitar a proximidade ao sentido do texto-fonte, reformulam em parte a função da estilização poética de dados versos, com o objectivo de facilitação do texto traduzido na cultura-alvo;

e) Ocasionalmente, sem que, de imediato, surjam razões justificáveis para este procedimento, mas, por outro lado, sem grandes consequências de perda na formulação portuguesa, a tradutora altera a dimensão da unidade-verso, elemento básico da disciplina textual e de enunciação dramática: (56/ 24) *Die Wand in deinen Rücken ist die letzte Wand/In deinen Rucken. Die Revolution braucht dich/nicht mehr/A parede nas tuas costas é a última parede nas tuas costas. A revolução já não precisa de ti.* O não seguimento e não correspondência localizada da distribuição dos elementos, medida e cadência do verso não tem, à primeira vista, significado ou consequência de maior em termos formais ou de enunciação dramática. Contudo, o efeito de surpresa, construído pela cesura de verso alemão, perde-se na tradução, devido ao jogo que o texto-fonte produz entre a afirmação *Die Revolution braucht dich (a revolução precisa de ti)*, a breve pausa de cesura de verso e o curto verso seguinte *Nicht mehr (nunca mais/já não)*, que a nega subitamente. A tradução não tenta sequer reproduzir a construção surpreendente, por obstáculo idiomático de formulação semelhante em português, omitindo o culminar do efeito, optando por redigir expressão portuguesa equivalente a nível semântico, mas sem qualquer referência ao súbito cinismo e frieza da construção dos versos alemães. É a este nível fino que os textos müllerianos apresentam as maiores dificuldades, por vezes insuperáveis e irreproduzíveis, de tradução – o nível do jogo microtextual, subtil, entre palavras, sua distribuição no verso e os efeitos prescritos em termos de enunciação e consequências dramáticas. A disciplina de *Mauser* releva este nível de construção do texto, onde o pormenor raramente é gratuito, antes pelo contrário, se torna fulcral, decisivo e restrigente da liberdade de enunciação dramática em alemão e, paralelamente, restrigente da margem de liberdade recreativa da tradução, devido à prescritividade que o texto em si faz transpostar. A especificidade e complexidade literário-dramática da construção de *Mauser*, até este nível microtextual de expressão, retira do pormenorizado jogo de palavras o seu poder significativo, progressivamente articulado, desde a palavra isolada (ou correlacionada com as que lhe estão mais próximas) e sua distribuição no verso, até aos níveis mais globais de significação, onde ela entra em relação articulada com a *rede* de repetições de palavras-chave, expressões e aglomerados de versos, passos corais e refranísticos. Toda esta malha de pequenos jogos linguístico-poéticos originais exigem atendimento na descodificação e transposição para a cena e são determinantes dos modos de enunciação. Em termos de tradução, da mesma forma, serão exigíveis procedimentos que demarquem, façam equivaler, demonstrem, na língua-alvo, estas especificidades menores, na medida em que o seu carácter não é acessório ou adjuvante, mas fulcral na construção do texto e prescritivo quanto à produção de efeitos dramáticos. O esvaziamento destas

construções no nível mais fino do texto, nem sempre sendo reproduzível em tradução, é realizado sem qualquer nota que refira as opções de tradução, tomadas em função de fluência dramática ou de relevo de uma legibilidade mais semântica e imediata, menos analítico nos planos estilístico-poético e ideológico. A margem de perda no exercício translatório decorrente desta radicação da literariedade no nível microtextual, pode, contudo, ser irremediável, a nível intersistémico, dentro da mesma ou semelhante economia linguística, propiciadora do efeito. Um caso diferente surge em (56/ 24) *Du, der an der Wand steht, bist dein Feind und unsrer./Tu que estás junto à parede és teu e nosso inimigo*. A densidade da formulação alemã perdeu-se na tradução, o jogo significant, que tem lugar nas palavras do coro que se dirige ao personagem A, compreende o colectivo acusatório da revolução, expresso pelo determinante *unsrer*, o perfil de revolucionário em julgamento, ainda considerado como interlocutor em matéria revolucionária (*Du, dein Feind und unsrer*), mas na mesma economia poética, já elemento condenado e excluído da revolução, elemento a abater, já despersonalizado, anónimo e coisificado, um entre muitos contra-revolucionários executados (*der an der Wand steht*), aquele que está junto à parede. A tradução simplifica, a densidade expressiva do verso alemão, transforma a 3ª. pessoa do singular verbal (*steht*) na 2ª. pessoa do tempo verbal português (*que estás junto à parede*), tornando o passo claro e facilmente entendível, mas rasurando a complexidade do estatuto e situação de A e toda a carga expressiva da acusação e do momento do processo de execução (ainda um revolucionário, mas, a breve trecho, executado anonimamente, sentença já assumida e proferida). Este aspecto do texto poderia ser dispiciendo, caso a questão central de *Mauser* não tratasse exactamente da traição e do sacrifício trágico do indivíduo revolucionário na voragem dos mortos, que a revolução se exige como forma de vingar. AM resolveu o problema de tradução obliterando parcialmente o passo e dando-lhe em português uma dimensão mais prosaica, destituída da complexidade poética e ideológica com que a questão do sujeito e do objecto na revolução é colocada no passo alemão. Semelhante operação de tradução é realizada (66/35) no passo *Der zum Sterben geführt wird, der keine Zeit hat /Eu que sou conduzido à morte*, em que a 3ª. pessoa do singular (*der/aquele que, o que*) é transformado em 1ª pessoa, com a não alusão ao mesmo processo subtil e denso de coisificação do revolucionário caído em desgraça perante a revolução.

Também erros e gralhas não detectados na revisão de provas surgem ocasionalmente na tradução (por exemplo, 23, *matá-mo-los*, sic), o que leva a poder relativizar-se algumas das afirmações sobre o não atendimento pela tradutora da literariedade fina no plano microtextual, sobretudo a nível da reprodução paralela da extensão dos versos ou mais atenta distribuição dos elementos nos versos, concorrente para uma enunciação dramática prescrita pelo autor;

f) Apesar de tipo recorrente de operação nas traduções de AM ser a reformulação da ordem sequencial dos elementos do verso (em *Mauser*, devido à disciplina reforçada do texto-fonte, mais notória do que em *O Horácio*), um outro procedimento, sempre no sentido de obter inteligibilidade e aceitação das traduções, prende-se com a alteração pontual da ordem de processamento das orações nas sequências para enunciação em palco, com consequências semelhantes na produção de efeitos dramáticos sobre o espectador: (68/37) *Wenn das Leben eine Antwort sein wird/ Mag sie erlaubt sein/talvez ela seja permitida quando a vida/For uma resposta*. AM recorre com frequência à alteração da ordem das orações com o intuito de maior familiaridade na compreensão e audibilidade, mas, ao fazê-lo, neutraliza, conscientemente, depois de sopesado, um aspecto construtor da tensão dramática, o da ordenação

estilístico-poética dos elementos frásicos, sua articulação linear e revelação progressiva na elocução. A disciplina do texto assenta também neste ordenamento dos elementos, que procura, ao nível do verso e do seu encadeamento, despoletar localizados efeitos de surpresa, de desfecho inesperado ou de destaque pregnante, chocante ou distanciador. Ao inverter ou diversificar esta ordenação das orações na tradução de alguns passos, a tradutora oblitera o artifício prescritivo na materialização cénica. Outros exemplos deste procedimento, mas, desta feita, dentro de um único verso, podem verificar-se em (63/32) *Nicht Menschen töten ist dein Auftrag/ A tua missão não é matar homens.*

### **Anexo 3 - Dados práticos da contrastação de *Die Hamletmaschine/A Máquina-Hamlet***

a) A necessidade, por parte da tradutora, de pautar a enunciação dramática do texto e, através dela, sugerir ou proporcionar pistas para a dramaturgia, tornando-o mais familiar e inteligível por via de acrescentos ou modificações no tipo de pontuação, volta a verificar-se em *Hamletmaschine*. Embora de forma mais reduzida, exactamente na procura de proximidade e reprodução similar da construção estilístico-poética de superfície e dos efeitos de elocução a que ela pretende conduzir, corresponde a um menor domínio interpretativo do texto por parte da tradutora, que, noutros textos, se revela mais segura na expansão e explicitação de enunciados. A já analisada substituição do ponto final mülleriano em orações interrogativas pelo ponto de interrogação, com a redução do leque expressivo de enunciação em palco, ocorre, também sistematicamente, na tradução desta peça. Contudo, um dos exemplos desta necessidade da tradutora (89/43) remete para o facto de o carácter não fluente, fragmentário, de formulação poética condensada e demarcada do texto-fonte dever ser atendido na inventariação dramática, transposição cénica e enunciação em palco: *BLABLA, im Rücken die Ruinen/blabla. Por detrás de mim, as ruínas... A substituição da vírgula por ponto final reproduz a intenção translatória de conferir ao texto uma respiração cénica domesticada, permitir uma inteligibilidade facilitada, na leitura ou na audição, e, também, sugestões ou propostas de trabalho de dramaturgia. O passo é, aliás, duplamente familiarizado, através da formulação *Por detrás de mim*, personalizada, reportada à personagem, quando, no alemão, pode, apenas, referir-se ao passado impessoal, ao que ficou para trás das costas. Outro momento, que ilustra o recurso à pontuação para pautar e explicitar, encontra-se logo a seguir: (...) *des hohen Kadavers die Räte, heulend /(...) do eminente cadáver, o conselho lamentando-se*, em que a deslocação da vírgula nos enunciados dos dois textos atesta esta intenção de pautar, tornar familiar o que, no texto-fonte, não o é. As estratégias de tradução específica de *A Máquina-Hamlet* revelam aturado e rigoroso paralelismo na ordenação sequencial, poético-estilística dos elementos frásicos, como forma de proporcionar, de modo similar, fragmentos discursivos da constituição do texto original, na expectativa de, através deste procedimento, ser mantido o nível de conotações do texto-fonte e, pelo estranhamento, sugerir a conexão com um informe nível de significação profundo. A reprodução, aproximada face ao texto-fonte, destes traços estilístico-poéticos é mais notória e mais sistematicamente perseguida do que nos textos já analisados e revela essa insegurança, estrategicamente resolvida na similitude de superfície. Os exemplos de familiarização, através da modificação ou acrescento da pontuação, vão desde uma clara intenção de simples pautar da enunciação em palco (89/43) (...) *die Klinge, mit dem stumpfen Rest (...)/partindo-se a lâmina. Com o que dela restou...*, até modificações mais elaboradas, com fito de inteligibilidade e clareza na recepção, (89/43) *SOLL ICH DICH HINAUFHELFEN ONKEL MACHT DIE BEINE AUF**

*MAMA/QUERES QUE TE AJUDE A TREPAR, TIO ? ABRE AS PERNAS, MAMÃ* . A necessidade de explicitar recorre também ao pormenor de outro tipo de sinais diacríticos, como é o caso da barra oblíqua para dividir o nome composto (90/44) (...) *eine tragische Rolle. HoratioPolonius/(...) um papel trágico.Horácio/Polónio*. No entanto, é nos casos de enumerações müllerianas abertas, sem pontuação, que AM sente maior necessidade de aplicar as convenções de pontuação narrativa. Nesta decisão a tradutora define pausas expressivas próprias e restringe a criatividade dos gestos dramáticos sensuais e íntimos que se poderão articular com a enunciação em cena, que os espaços do texto-fonte sugerem e deixam, dramaturgicamente, em aberto, correspondendo a ritmos e tempos diferentes dos atribuíveis às vírgulas de enumeração narrativa: (91/45) *Ich bin allein mit meinen Brüsten Schenkel meinem Schoss/Estou só com os meus peitos, as minhas coxas, o meu ventre; (...) Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett /(...) instrumentos do meu cativoiro – a cadeira, a mesa, a cama; (...) die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden. /(...* *que de mim se serviram na cama, sobre a mesa, na cadeira, no chão.; (94/48) (...) stürmt zwei drei Gebäude, ein Gefängnis eine Polizeistation ein Büro der Geheimpolizei... / toma-se de assalto dois ou três edifícios, uma prisão, um posto de polícia, um departamento da polícia secreta; (...)Meine Rollen sind Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick. /(...* *Os meus papéis são saliva e escarrador, faca e ferida, dente e goela, pescoço e corda; Excepção a este procedimento, tendo por explicação a forma gráfica de poema, e que conduz a diferenciada enunciação dramática, é um passo em que a tradução segue os espaços de dramaticidade aberta do texto-fonte e não acrescenta pontuação (95/49): (...) Vom Kampf um die Posten Stimmen Bankkonten/ Ekel Ein Sichelwagen der von Pointen blitzt.(...)/(...* *Pela luta pelos postos votos contas no banco /Náusea um carro de assalto que faisca com as sua graças*. Na adição de pontuação não se trata de decisões de tradução inconsequentes: a abertura de dramaturgia a movimentos ou recursos cénicos expressivos (multimédia, por exemplo), articuláveis nos espaços das enumerações do texto-fonte, funciona como indeterminações e oportunidades cénicas; as vírgulas, por outro lado, pautam ou aceleram, sem visualização ou outra criatividade cénica, os passos destacados, não actuam apenas como simples convenções diacríticas no sistema de chegada. Porque alteram o ritmo mais lento, sincopado e mais produtivo cenicamente, como espaço de construção de gesto, movimento articulado com as palavras ou criatividade de outra índole articulável com o discurso verbal, a recriação cénica destes passos a partir da tradução surge mais fechada, centrada na enunciação e dela dependente, sem autonomia de criatividade expressiva dramática. Uma excepção, inexplicável quanto à intenção que lhe possa presidir, é a manutenção (91/45) do ponto final na interrogativa *Hast du deinen Text verlernt, Mama./Esqueceste o teu texto, mamã* ., que assim se converte em afirmação simples;

b) Os esforços menos salientes, mas ainda verificáveis, de domesticação e configuração a normas do sistema de recepção, não obstante o que se afirmou, são ainda patentes: (89/43) (...) *GEBERS VON ALMOSEN das Spalier der Bevölkerung (...)/(...* *GRANDE DADOR DE ESMOLAS entre as fileiras da população (...)*, onde a adição simples da preposição procura articular os dois fragmentos discursivos, que, no original, têm carácter isolado e justaposto, visando um diverso tratamento e enunciação dramáticas. Enquanto a referência às alas, fileiras de população tem apenas intenção evocativa, descritiva, visualizante, a tradução desloca o foco da ordem reinante na manifestação de pesar e insere a personagem, abusivamente, interpretando, no meio dessas mesma formações, como nelas participando e

não, apenas, evocando-as ou descrevendo sumariamente, a elas aludindo como imagem e não como meio onde evolua. A simples adição da preposição tem esta consequência equívoca. Outra adição simples, para reforçar a aceitabilidade e inteligibilidade do passo traduzido, acaba por ter consequências de sentido discrepante face ao texto-fonte (90/44): *Vielleicht kammst du in den Himmel/ talvez vás na mesma a parar ao céu*. A expressão enfática acrescentada inclui um juízo de acções do pai de Hamlet, que não lhe dariam acesso ao céu, e que complica a hipótese simples formulada no original. Os procedimentos de expansão repetem-se quando o gerúndio adjectivado é traduzido através de oração relativa: (89/43) (...) *an die umstehenden Elendsgestalten (...)/(...)* pelas figuras de miséria *que por ali se encontravam*; (94/48) (...) *die andrängende Menge (...)/(...)* a multidão *que aflui* (...); (47/93) (...) *Nach dem Statbegräbnis des Gehassten und Verherten (...)/(...)* Depois do funeral de estado, *desse que foi odiado e venerado* (...), em que o objectivo pragmático da tradução do passo é a manutenção da relação paradoxal justaposta do ódio e veneração que o defunto inspira, ou no passo imediato (...) *Auf den Sturz des Denkmals folgt (...)/(...)* *A essa queda do monumento segue-se* (...), em que o determinante demonstrativo procura fazer a conexão com a frase anterior e familiarizar a inteligibilidade de ambas. Um exemplo onde a expansão rompe a economia linguística do passo do texto-fonte e se torna excessiva na explicitação de pormenores, de modo a fazer o transporte de todos os dados originais, embora dispensáveis, é (94/48) (...) *(Die Flügeltür aus Panzerglass (...)/(...))* A porta de dois batentes em vidro à prova de bala (...);

e) Algumas discrepâncias de sentidos e formas de passos do texto-fonte têm consequências na adulteração de informação cénica neles contida: (90/44) (...) *Du kannst deinen Hut aufbehalten, ich weiss, dass du ein Loch zu viel hast (...)/(...)* Podes *guardar* o chapéu, *sei que tens um buraco a mais* (...), em que *manter* o chapéu na cabeça é distinto de o *guardar*, isto é, colocá-lo algures mas não na cabeça. O pormenor de desvio tem óbvias consequências cénicas, nomeadamente na figura do fantasma e no decurso da sua presença em palco. A indecisão, quanto à eventualidade da opção de tradução não veicular suficientemente o sentido que se pretender verter, conduz a que alguns passos do texto tragam explicitações e expansões entre parêntesis, aparentando servirem as informações assim acrescentadas à leitura, mas não sendo claro se a tradutora vê nelas mais do que notas de rodapé a excluir da enunciação dramática, ou a deixar a alternativa da sua inclusão no discurso verbal em cena, ou por outras vias que não proferi-las: (91/45) *Die Frau mit der Überdosis/a mulher com uma dose (de narcóticos) em excesso; Ich spiele nicht mehr mit./Já não vou nisso*. No monólogo do *Intérprete de Hamlet* (93/47), tem lugar um momento cénico de relativização do teatro face ao real, à palavra e ao pensamento, através de um exercício simbólico de recusa de colaboração no prosseguimento da representação. Este passo intercalar pode ser lido a vários níveis e ser diversificada a execução cénica para que aponta, mas que a tradução reduz a um desabafo quase gratuito da nova personagem. A recusa em continuar a colaborar na representação tem de ser integrada nas razões elencadas no passo e surge como justificativa da ruptura que a própria peça procura executar no plano teatral e estético-ideológico e, conseqüentemente, político: as palavras nada mais têm a dizer, as ideias sugam o sangue das imagens; a construção de cenário é absurda porque, a quem o constrói, o drama não interessa e, aos destinatários, o drama não diz respeito, não se adequa. Assim, a personagem recusa-se a colaborar mais, não toma mais parte no jogo teatral e, por extensão, no jogo político. Se o drama tivesse lugar, seria apenas no tempo da insurreição contra o *statu quo*. A expressão, escolhida para traduzir o momento de ruptura na atitude da personagem

relativizadora do discurso dramático sobre o teatro e a circunstância política, não marca suficientemente a viragem nos nexos da representação, por ser destituída de energia, nada vincada, mais desabafo do que afirmação peremptória de recusa em continuar a colaborar num absurdo. A acutilância crítica multidirigida e a energia (de delírio quase onírico) que se lhe seguem precisam de uma mudança de tom, e a frase, traduzida com atenuação, é o ponto de apoio e início para essa mudança do tom discursivo e da sua circunstância cénica. A atenuação e discrepância de sentido (e de visualização que lhe está associada) é também notória na contrastação de (94/48) *kommt er an einem Polizei Kordon zum Stehen/um cordão de polícia faz-lhe frente*, em que se confere movimento errado à manifestação, que se detém, imobiliza-se por si mesma, perante um cordão de polícia já estabelecido, movimento que, segundo o texto-fonte, não tem carácter de confronto, antes é a manifestação que acata o obstáculo e não o confronta - sintomático da situação política pública a leste e da sua referência verbal e cénica. Não há enfrentamento, antes conformação, acatamento. Atenuada também é a tradução de *Wunden* por *chagas*, numa opção intrassistémica da tradutora que prefere um vocábulo erudito e mais associado ao martírio cristão do que a feridas reais e chocantes; (96/50) *Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn/Os meus pensamentos são chagas no meu cérebro*. A crueza essencial das palavras müllerianas é, por vezes, atenuada por algum pudor, ou recorrendo a conotações morais cristãs na tradução, reveladoras de resistência à crueza directa do vocabulário do texto-fonte, onde esse tipo de considerações estão ausentes ou ironizadas e subvertidas, perante um mundo teatral e ideológico sem eufemismo ou atenuação de linguagem: constrangimento pudico leva a que a tradução de *Scham* (97/51) (*Ich begrabe sie in meiner Scham /enterro-o no meu sexo*) seja atenuada, através de escolha vocabular eufemística aceitável face à crueza do calão no texto-fonte. Se o horror e o choque, através, também, da linguagem verbal, desempenham um papel determinante no teatro mülleriano, a atenuação e o eufemismo não reproduzem, pontualmente mas em momento-chave do texto, essa função teatral de efeitos sobre públicos. Por fim, discrepância de consequências cénicas graves é o de confundir cadeira de baloiço com cadeira de rodas (97/5) *einer Schankel* e não *Rollstuhl*, talvez outro lapso de revisão. Mesmo apurando atenção para reprodução da estilística e poética dos fragmentos intertextuais, a tendência para interpretar subjectivamente o sentido de alguns deles e de lhes proporcionar uma forma e encadeamento mais familiar e acessível à leitura e audição em português, acaba por se verificar. É o caso do passo (89/44) *Wir könnten uns in Ruhe abschlachten/Poder-nos-lamos massacrar tranquilamente uns aos outros*, em que o efeito de ponta, surpreendente e paradoxal, da tirada alemã, com a colocação final surpreendente do verbo *abschlachten*, após a sua justaposição à expressão *in Ruhe* (em paz) é esvaziado relativamente à cadência de enunciação dramática e ao efeito inscrito no texto-fonte. Esta marca de domesticação é menos frequente em *A Máquina-Hamlet*, mas permanece um dos procedimentos translatórios regulares por parte de AM nas peças de HM. Texto não construído por uma disciplina tão evidente como os anteriores, a repetição de palavras-chave não tem em *Hamletmaschine* qualquer relevo, se se exceptuar o único passo (91/45) em que a cadência do acto psicótico de violação da mãe é marcada pela repetição perversa de *Jetzt* no início de cada frase, associada aos gestos e avanços da sedução incestuosa. A tradutora respeita o crescendo dramático do passo marcado pela repetição da palavra *agora*, mas nem sempre na mesma posição em início de frase, criadora do efeito associado aos gestos progressivos e à perversão do acto representado.

d) Formulações deficientes ou obscuras também surgem: (91/45) *im Gasherd/no fogão de (sic) gás*, mas pertencem ao campo da revisão, o que não é o caso de um outro exemplo, de consequências cénicas, no início da segunda didascália de 3 *SCHERZO* (92/46): onde se lê *Ofélia caracteriza-se com uma máscara de puta*, deve ler-se *Ofélia caracteriza-o (Hamlet) com uma máscara de puta*. Alertada para este lapso, AM reconheceu-o e disse-o detectado aquando dos trabalhos de primeira encenação da tradução pela *Cornucópia*. No entanto, a formulação corrigida também não revela aquilo que é claro na didascália do texto-fonte, o recurso à maquilhagem por parte de Ofélia, de modo a caracterizar, pintar na cara de Hamlet, em palco, uma pintura facial, um processo mais ou menos grotesco de maquilhagem e de jogo teatral (*Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Hurenmask.*).

#### **Anexo 4 – Dados práticos da contrastação de *Der Auftrag/A Missão***

a) **Operações de normalização da pontuação - respirações dramáticas inseridas pela tradutora.** Na contrastação, desde o início que a domesticação da respiração do texto mülleriano se fez sentir no texto português, um número substancial de reformulações de pontuação foi-se verificando. Este tipo de procedimento interventivo da tradutora já tinha sido constatado nas anteriores análises das traduções, mas em *A Missão* toma relevo a sua preponderância na estratégia geral de tradução, com o fito de pautar e reorganizar o excesso, assim apercebido, de coloquialidade torrencial, fluência e encadeamento narrativo-prosaico das falas atribuídas a personagens, e, desta forma, tornar mais aceitável e, supostamente, ajustada aos públicos esboçados da cultura-alvo (mas menos efectiva e dramaticamente actuante) a característica conceptual e estilística, que HM diz presidir a muita da sua escrita dramática e que, em *Der Auftrag* é flagrante - *carregar* o espectador com tanta coisa, que este se veja obrigado a fazer escolhas individuais. O objectivo da tradutora revela, quanto a esta peça, ser o de reforçar a aceitabilidade, inteligível e dramática, do texto português, e meios importantes para o atingir são a reformulação e o acrescento discreto de pausas marcadas pela pontuação. Novamente, mas sem outra consequência que a já referida de estreitar o leque de expressividades, aos pontos finais müllerianos em orações interrogativas correspondem pontos de interrogação formais em português. A reformulação translatória, inovadora neste nível da estratégia da tradutora, é a da substituição mais substancial de vírgulas por pontos finais. A intervenção tem critério irregular e arbitrário, ocorre inesperadamente e não se verifica sempre em casos que apresentem similitude de características quanto ao encadeamento das orações. Deter ou fazer abrandar a sequencialidade discursiva das personagens, para que mais fáceis enunciação, audibilidade e apreensão possam ter lugar, surge como o fito da intervenção, mas ela produz-se de forma inesperada, variável e sem aplicação criteriosa, regular, que encorpe uma atitude de fundo ou previamente concertada, depois sempre atendida e aplicada. As ocorrências deste teor são em número considerável, mas delas não se pode retirar um critério permanente de conduta translatória, que lhe pudesse subjazer, em coerência, e fazer definir uma regra, uma regularidade ou uma orientação a ser aplicada. Vários exemplos sustentam esta constatação: (49/55) *Von Debuissou werden Sie nichts mehr hören, es geht ihm gut. Es ist wohl so, dass die Verräter eine gute Zeit haben, wenn die Völker in Blut gehen. (...) Entschuldigen meine Schrift, sie haben mir ein Bein abgenommen, und ich schreibe in Fieber/De Debuissou não voltará a ouvir falar. Ele está bem. É sempre assim. Os traidores passam bem, enquanto os povos se esvaiem em sangue.(...) Queira desculpar a minha letra. Eles amputaram-me uma perna e estou a escrever-lhe cheio de febre.;*

(50/56) *NIMM DEN BRIEF ER MUSS ANKOMMEN UND WENN DAS LETZTE IST WAS DU MACHST DAS MUSS DU FÜR MICH TUN* *war das letzte, was er zu mir gesagt hat. / LEVA A CARTA . TEM DE CHEGAR AO SEU DESTINO , NEM QUE SEJA A ÚLTIMA COISA QUE FAÇAS, TENS DE FAZÊ-LA POR MIM. Foram as suas últimas palavras.;* (54/61) (...) *in Blutregen der Guillotine, ich wollte, der Regen wäre reichlicher gefallen(...)/ sob a chuva sangrenta da guilhotina . Que gostaria que a chuva tivesse caído mais abundantemente (..);* (64/57) *Ich rieche ihr Parfüm aus Stallmist , Tränen, kleiner Viktor/Sinto o seu cheiro a esterco . Lágrimas, Victorzinho.;* (57/64) *Warum sollen sie Menschen sein, weil es in Frankreich auf einem Papier steht . / Porque é que ter (sic) de ser seres humanos ? Porque em França isso consta num papel?* O recurso aos pontos de interrogação tem, no passo, o mesmo fito de pautar o enunciado; (61/67-68) *SASPORTAS-ROBESPIERRE: Parasit Syphilitiker Aristokratenknecht/SASPORTASROBESPIERRE: Parasita, sífilítico, servo de aristocratas.;* *GALLOUDEC-DANTON : Heuchler Eunuch Lakai der Wallstreet/GALLOUDEC-DANTON: Hipócrita, eunuco, lacaios de Wall Street.;*(62/68) *Sag schnell, unsere Schule ist die Zeit, sie kommt nicht wieder und kein Atem für Didaktik/Diz depressa, a nossa escola é o tempo, que já não volta mais. Até nem há lugar para didácticas..* (65/71) No solilóquio do *Homem no Elevador*, registam-se vários casos de substituição das vírgulas do texto-fonte, as quais encadeiam a corrente do raciocínio rápido da personagem e conduzem a um ritmo progressivamente mais angustiado. Através deste procedimento de domesticação, são feitas pausas mais longas e potencialmente capazes de fazer perder nexos associados na torrencialidade do solilóquio delirante, próximo da corrente de consciência: (66/72) *Nicht einmal im Dienst zu sterben ist mir von Schicksal vergönnt, meine Sache ist eine verlorene Sache, Angestellter eines verstorbenen Chefs, der ich bin, mein Auftrag beschlossen in seinem Gehirn, das nicht mehr herausgibt, bis die Tresore der Ewigkeit geöffnet werden, und deren Kombination die Weisen der Welt sich abmühen, auf dieser Seite des Todes./O destino nem sequer me permite morrer em serviço . O meu caso é uma causa perdida . Sou funcionário de um chefe falecido . A minha missão foi decidida no seu cérebro, que não produzirá mais nada até que sejam abertos os cofres da eternidade, cuja combinação os sábios do mundo procuram descobrir deste lado da morte.* Este passo da tradução exemplifica bem a falta de critério de fundo para uma reformulação translatória sistemática da pontuação: as pausas de detenção do fluir de enunciação ou o encadeamento não oferecem carácter explícito, são arbitrarias e voluntaristas, segundo o ritmo estilístico próprio que a tradutora lhes quer imprimir, de acordo com interpretação própria do que deve ser um passo mais fluente ou mais pautado. O recurso a alterações de pontuação ou adição de sinais diacríticos, para pautar e reforçar a inteligibilidade e enunciabilidade de dados passos da tradução, são apreensíveis ao longo da contrastação. O seu número não é tão expressivamente significativo como o do recurso ao ponto final e à vírgula, mas a variedade de aplicações acaba por configurá-los como vertente complementar da estratégia domesticadora da fluência, por vezes torrencial, do texto-fonte. O leque alarga-se com: *reticências*, (50/56) (...) *und wie er gestorben ist, Sie waren nicht dabei (...)* *Es war das Linke.Dann/(...) e como morreu. O senhor não esteve lá . (...)* *Foi a esquerda. Depois...* , a fala de Antoine, em corte abrupto, interrompe a personagem e faz cessar o narrar de factos que não pretende ouvir. A tradução, através das reticências, deixa a ideia a vogar, não mostra a vontade de Antoine em não ouvir mais e de se demarcar da situação, por horror e inconveniência da sua situação actual; *aspas*, (55/62) *Siegreiche Revolution ist nicht gut. So etwas sagt man nicht vor Herren. Schwarze*

*Revolution ist auch nicht gut./Essa da «revolução triunfante» não serve. Tal coisa não se afirma perante senhores. A «revolução negra» também não é bom.* – para marcar e obter destaque, ênfase na leitura e na elocução destas expressões em palco; travessão, a vírgula que pauta a fluência torna-se travessão para deter o ritmo e fazer destriçar sentidos de frases que ritmo e fluência não separam, não individualizam no texto-fonte: (67/73) *Ich strecke die Arme nach ihr aus, wie lange haben sie keine Frau berührt, und höre eine Männerstimme sagen DIESE FRAU IST DIE FRAU EINES MANNES/Estendo os braços para ela . Há quanto tempo não tocam numa mulher - e oiço uma voz masculina dizer : ESTA MULHER É A MULHER DE UM HOMEM.*; (68/74) *Die Ware, die wir zu verkaufen haben, zahlbar in der Landeswährung, Tränen Schweiß Blut, wird auf dieser Welt nicht mehr gehandelt./A mercadoria que temos para vender, pagável na moeda do país – lágrimas, suor e sangue – já não se negocia neste mundo.*; parêntesis, a tradutora recorre algumas vezes ao uso de parêntesis (como antes em *Máquina-Hamlet*) para explicitar o sentido da escolha vocabular com que traduz um dado termo alemão. Os conteúdos entre parêntesis têm a particularidade, também, de substituírem notas de tradução ou de rodapé, ou sugerirem a possibilidade de usos alternativo ou adiccional destes termos na enunciação dramática: (68/74) o termo *Spitzeln* é dado na tradução em dois níveis de linguagem diferentes: *denunciante*, no nível padrão, e, entre parêntesis, *bufo*, calão que, aliás, corresponde directamente ao termo pejorativo alemão. O recurso aos parêntesis sugere, igualmente, hesitação da tradutora quanto à aceitabilidade do termo do calão e à inadequação contextual do termo de linguagem padronizada, o que descaracterizaria a linguagem do personagem que o utiliza. Por outro lado, *bufo* parece ser termo mais adequado a versão de palco e *denunciante* a versão de leitura. De qualquer modo, a tradutora deixa, deste modo, a opção de escolha ao destinatário da tradução. Outros três casos de recurso ao parêntesis (71/77, 73/79, 60/67) levantam outro tipo de questão: no primeiro caso, a tradutora necessita de explicitar um termo toponímico marcado do contexto da Revolução Francesa, *La Conciérgerie*, termo que pode não veicular sentido imediato para um destinatário português, dada a especificidade da sua conotação. Assim, entre parêntesis, *prisão* substitui uma nota de tradução mais detalhada e indicia, sem perder o original, o sentido geral do termo francês; no segundo caso, a palavra composta *Sklavenhaltertrog*, termo que refere a propriedade de Debuissou, onde quatro centenas de escravos se amontoam e sobrevivem como animais cativos, é igualmente traduzida por *pocilga*, num nível padronizado de linguagem, e depois, entre parêntesis, é sugerida a opção pelo termo mais popular *chiqueiro*, não sendo, neste caso, a distância de níveis de linguagem entre os dois termos pejorativos tão acentuada como entre *denunciante* e *bufo*. Se bem que se possa, novamente, pôr a questão da adequação dos termos, respectivamente, a versões de leitura e de palco, neste caso a proximidade dos termos não parece justificar a hesitação. O terceiro caso remete para uma necessidade de explicitação no contexto português: *Das Theater der Revolution ist eröffnet. Attraktion: der Mann ohne Unterleib./O teatro da revolução começou. A atracção (da noite): o homem sem abdómen.* De notar, por fim, que o termo militar *seine Grenadiere/os seus soldados de infantaria* (67/73) não tenha merecido da parte da tradutora o mesmo tratamento anotado através de parentêsis, quando preenchia os mesmos parâmetros de referência histórica de *La Conciérgerie*, ponto e vírgula (70/76) (...) *nur die Maske einer neuen schrecklicheren Skaverei , mit der verglichen die Herrschaft der Peitsche auf den Kariben un anderswo(...)/(...) não passava da máscara de uma nova escravatura ainda mais horrível ; comparada com ela, a lei do chicote nas Caraíbas e noutros lugares(...)*; dois pontos

substituídos por vírgula, (53/59)(...) *unser Auftrag : ein Sklavenaufstand* / (...) *a nossa missão*, uma revolta de escravos – constitui exemplo oposto do pautar do texto, substitui-se uma breve pausa de destaque da missão confiada, pelo encadeamento discursivo marcado pela vírgula; pontos de interrogação - este procedimento já foi analisado, restando deixar o registo de passos onde a sua ocorrência é mais assinalável em *A Missão*: (52/58) a fala de Antoine, gritada, momento de delírio antes da acalmia após o acto sexual e da entrada do *Anjo do Desespero*, é exemplo de passo mais extenso, onde a tradutora opera sobre os pontos finais müllerianos, sistematicamente vertidos em pontos de interrogação. Outros passos de substituição automática: (58/65), (59-60/66-67), (66/72-73). Um caso excepcional, em que a tradutora não verte o ponto final mülleriano em oração interrogativa, é-nos dado em (51/57) *Bist du wieder betrunken, Antoine. / Já estás outra vez bêbado, Antoine.*, que, pelo retórico da questão no contexto, suscita a pertinência do referido leque de variações de enunciação e entoação que as interrogativas müllerianas sugerem ou podem permitir.

b) Procedimentos translatórios de expansão, adição, explicitação – exemplos de afastamento moderado face ao texto-fonte. Se se pode verificar um crescendo de rigor na atenção, procura de proximidade e reprodução paralelística portuguesa da literariedade estrutural das primeiras três peças traduzidas no volume – crescendo que culmina, pelas razões que se elencaram, em *Hamletmaschine* -, a tradução de *Der Auftrag* revela uma maior intervenção da tradutora. Esta maior visibilidade nota-se apenas numa contrastação que vá ao pormenor, pois as intervenções ficam quase sempre escamoteadas, apagadas na naturalidade do texto português, ou são tão subtis como as salientadas no ponto relativo às reformulações de pontuação. Comparativamente, em *A Missão*, AM estabelece uma distância moderada em relação ao texto-fonte, nunca o perdendo de vista ou desrespeitando flagrantemente, mas obtendo margem de manobra translatória para proceder a pontuais recriações de linguagem, passíveis de serem consideradas a dois níveis: familiaridade das formulações e adequação destas à enunciação cénica. Não procurando rescrita interpretativa ou recriação de sentidos por ajustes produtivos em relação à cultura e público receptores, AM permite-se, no entanto, alguns passos onde esporádicos termos da tradução se afastam do texto-fonte, antes tão escrupulosamente atendido, e criam a sua própria identidade – embora mitigada e subtil, na estratégia mantida de invisibilidade da tradutora e relevo conferido ao autor, texto-fonte e respectivas autoridades. Vários casos pontuais, conjugados numa visão ponderada da tradução, sustentam estas apreciações críticas, podendo-se começar pela questão dos termos sugeridos entre parêntesis, e a de uma maior atenção à aceitabilidade da tradução, motivada e legitimada, aliás, nas próprias características literário-dramáticas de fluência, narratividade encadeada e coloquialidade do texto-fonte. A própria soltura de linguagem do texto-fonte determina que a tradutora usufrua desta margem de operação e seja mais interveniente na rescrita, quer pautando a sua cadência elocutória, quer distendendo expressões, sendo mais explícita e tendendo a ocupar-se mais da receptividade da tradução do que em delimitar o processo translatório à referencialidade modelar do texto de partida. Esta atitude mais liberal da tradutora, contudo, não é absoluta, é apenas relativa em função dos textos traduzidos que precedem *A Missão* no volume, e legitimadamente decorrente da própria literariedade fluente do texto alemão em apreço que, no fundo, convida a rescrita translatória mais lassa. A contrastação, permitiu verificar intervenções translatórias discrepantes, que se agrupam por afinidade e se descrevem no seu essencial: expansões pontuais, adição ponderada de palavras, de modo a reforçar um discurso fluente,

enunciável e familiarmente entendível na leitura e na audição: (49/55) (...) *und ich schreibe im Fieber./(...)* e estou a escrever-lhe cheio de febre.; (49/55) *Es ist nicht meine Schuld, wenn der Brief schon alt ist, und vielleicht hat sich die Angelegenheit erledigt./Não tenho culpa se a carta já é antiga e talvez o assunto se tenha entretanto resolvido.*; (50/56) *Die Spanier haben uns festgehalten auf Kuba./Fomos retidos pelos espanhóis em Cuba.*, opção da tradutora pela voz passiva perante a activa no alemão, para reforço da inteligibilidade do passo; (50/56) *Ich weiss nicht, was ihm an dem Brief so wichtig war(...)* *Er hat zuletzt von nichts anderm mehr geredet./Não sei o que é que havia de tão importante para ele nessa carta.(...)* *Só sei que ele ultimamente não falava de outra coisa.*, marcas de coloquialidade para suporte da fluência; (50/56) (...) *und lang genug hat es gedauert bis er mit dem Sterben fertig war. Der Doktor sagte, sein Herz ist zu stark, er musste zehnmal tot sein/(...)* e não foi pouco o tempo, até terminar a luta com a morte. O médico disse que o coração dele era muito forte, ele já há muito que devia estar morto., abandono momentâneo de equivalência formal, mais próxima do sentido original e procura de expressão coloquial mais corrente em português; verificável, também, nos exemplos: (51/57)(...) *der tot ist wie ein Stein./(...)* *Que está morto e bem morto.*; (52/58) *Ein totes Schiff in der Brandung des neuen Jahrhunderts./Um navio fantasma na rebentação de um novo século.*; (52/58) *Ihr habt es jedenfalls hinter euch./Vocês de qualquer maneira já não sofrem.*; (54/60) (...) *onhe Ansehn der Person, Herrn oder Sklaven./(...)* *sem olhar a quem, quer sejam senhores ou escravos.*; (55/61) *Ich hoffe, ich werde das nicht zu oft beten müssen./Espero não ter de vir a rezar muitas vezes esta ladainha.*; (59/61) *Mein Gesicht das rosige Gesicht des Sklavenhalters/A minha cara é a cara rosada do detentor de escravos.*; (56/62) *Kloake ist gut. Du lernst schnell, Sasportas./Cloaca é um bom termo. Aprendes depressa, Sasportas.*; (56/63) (...) *in das Haus meiner Väter tragen, grunzend vor Wonne./(...)* *para casa dos meus antepassados, grunhindo numa sensação de deleite.*; (57/64) *Warum soll sie aufhören vor ihr./Porque é que a revolução há-de acabar com ela?*, explicitação do termo substituído, no original, pelo pronome; (58/64)(...) *wie einen tollwütigen Hund (...)/(...)* *como se ele fosse um cão raivoso(...)*; (58/64) *Mit den Messern ihrer Klauen aus deinem Fell mein Brautkleid schneiden./Quero talhar o meu vestido de noiva com as pontas das suas unhas na tua pele.*; (61/67) *EIN MÄNNLEIN STEHT IM WALDE/GANZ STILL UND STUMM/ ES HAT VON LAUTER PURPUR/EIN MÄNTELEIN UM/NA FLORESTA ESTÁ UM ANÃO MUITO QUIETO E CALADO/DE PÚRPURA É O SEU MANTO/E NÃO DE BROCADO* – acresceto para reprodução em português da rima do passo alemão; (62/68) *Dein Fleisch unser Hunger./A tua carne é a nossa fome.*; (62/68) *Sag schnell, unsre Schule ist die Zeit, sie kommt nicht wieder und kein Atem für Didatik./Diz depressa, a nossa escola é o tempo, que já não volta mais. Ai nem há lugar para didáticas.*; (66/72) (...) *Kalter Schweiss bei dem Gedanke (...)/(...)* *tenho suores frios ao pensar(...)*; (67/73) *Was glotzt ihr./O que é que vos faz arregalar os olhos?*; (70/76)(...) *und anderswo einen freudlichen Vorgeschmack auf die Wonnen des Paradieses darstellt/(...)* *e noutros lugares é uma quase agradável antecipação das delícias do paraíso (...)*;

c) **Secundarização de traços estilístico-poéticos localizados**, em reforço da coloquialidade, aceitabilidade e benefício do plano perceptível e enunciável: (67/73) jogo de palavras eliminado em *mein Gang ist ein Spaziergang/o meu passo é de passeio*. A repetição e o jogo sonoro de palavras é tornado impertinente e dificultador da inteligibilidade na tradução e, desta forma, eliminado o traço estilístico-literário; (50/56) (...) *sein Herz ist zu stark, er müsste zehn mal tot sein/ (...)* *que o coração dele era muito*

forte, *ele já há muito que devia estar morto.*; (60/67) *Die Guillotine ist keine Brotfabrik./A guilhotina não dá pão ao povo.*, eliminação da metáfora e explicitação; (65/71) *Auf beiden Seiten der Strasse greift eine kahle Ebene mit seltenen Grasnarben (...)/De ambos os lados da rua segue-se uma planície árida com raros vestígios de erva.*, para maior fluência e inteligibilidade, a metáfora *cicatrizes de erva* é esvaziada e substituída por expressão mais pragmática e consentânea com a veiculação de informação factual, do que com recursos poéticos de descodificação mais exigente; tendo em conta a extensão e torrencialidade dos discursos das personagens, a tradutora elimina alguns destes detalhes estilístico-poéticos em benefício da clareza, do ritmo rápido das elocuições e da sua mais facilitada inteligibilidade. A reprodução ou apagamento destes traços poéticos decorre do sopesar localizado do benefício ou prejuízo para a inteligibilidade da tradução, que possam suscitar, e pode-se pensar na hipótese de serem decisões finais de revisão e remate translatório. O objectivo de elaborar um texto de chegada explícito e, pela extensão e fluência, claro e facilitado na recepção legível ou audível, conduz à pontual secundarização do aspecto formal-poético na transposição de sentidos. A simplificação translatória de passos estilisticamente mais intrincados do texto-fonte, mas cuja pertinência não assume relevo determinante na reprodução portuguesa, é exemplificado pela solução pragmática de apagar um traço problemático (mas não determinante) do texto-fonte e incidir na clareza e explicitação do passo português: (64/70) (...) *und irgendwo in der vierten oder in der zwanzigstem Etage (das oder schneidet wie ein Messer durch mein fahrlässiges Gehirn)/(...)* e *algures no quarto ou no vigésimo andar (a alternativa corta-me o cérebro desleixado como uma faca)*; (...) *zwischen Lidschlag und Lidschlag(...)/Entre um pestanejar e outro (...)*. Por outro lado, a manutenção de uma característica, tida como essencial ao sentido do passo (a rima que marca o eco proverbial do passo), pode levar a que a formulação portuguesa se afaste do sentido literal ou restrito do texto-fonte, procedimento exemplificado por (63/69) *FÜNF MINUTEN VOR DER ZEIT/ IST DIE WAHRE PÜNKTLICHKEIT/ SE NÃO QUERES CHEGAR ATRASADO/VEM CINCO MINUTOS ADIANTADO.*;

d) **Procedimentos eufemísticos, soluções translatórias de atenuação da crueza ou violência da linguagem, pruridos de tradução como estratégias de aceitabilidade.** Por vezes, a atenuação dos sentidos mais agressivos e violentos de palavras do texto-fonte conduz a uma significativa redução contextual do seu impacto dramático e do seu sentido original, manifestando algum pudor de linguagem (da própria tradutora ou da aceitação nos destinatários da tradução, leitores ou espectadores), operações que AM, aliás, admite, na entrevista que lhe realizei, terem tido algum peso no processo de tradução. Exemplos deste tipo de atenuação eufemística são verificáveis quando se trata de calão e coloquialidade no texto-fonte (50/60 *Er ist krepirt in einem Hospital auf Kuba/Esticou num hospital em Cuba*), é realizada na tradução quando a margem de aceitabilidade não é infrigida. Quando esta margem é posta em causa pelas formulações do texto-fonte, verifica-se a tendência de atenuação eufemística ou, então, a não explicitação desses passos na linguagem da tradução. Exemplos de atenuação aceitável segundo a tradutora: (52/58) *DAS IST DIE HIMMELFAHRT FÜR WENIG GELD (...)/ EIS POR POUCO DINHEIRO A ASCENSÃO(...)*, a blasfémia mülleriana (divinização do sexo, perante todas as decepções da vida e por pouco dinheiro) só remotamente é veiculada pela tradução – teria bastado acrescentar *aos céus* para que ela se desenhasse claramente. A solução encontrada suscita a questão de, ao ser inexplícita neste passo (quando ao longo do texto o recurso à adição de termos para explicitação é frequente), se manipularem

sentidos chocantes e menos aceitáveis na cultura-alvo. O prurido de linguagem é garantido, no passo, pela omissão ou inexplicação de termos, ao arrepio do procedimento explicitador assumido noutros passos controversos ou chocantes. Os pruridos podem ter um âmbito mais preciso, se se atentar que a escolha de termos portugueses pode ter em conta as conotações da época e, dessa forma, procurando evitar confusões e alusões obscuras não tencionadas. Assim, AM procura traduzir (53/59) (...) *die Brandfackel der Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit* por (...) *o estandarte da liberdade, igualdade, fraternidade*, quando o termo alemão aponta directamente para o *facho* da liberdade, igualdade, fraternidade. A força da conotação popular da palavra por essa época, pode ter levado a tradutora a ter o cuidado de procurar um termo que não ecoasse essa alusão, mesmo que a solução encontrada não evoque a chama da liberdade, nem a imagética que lhe possa estar cenicamente associada. A escolha vocabular na tradução do passo lesa a imagética e a visualização veiculadas pelo termo alemão; 57/64) *Leichenhalle* é familiarizado por *capelas mortuárias*, remetendo para exéquias cristãs. A realidade por detrás do termo alemão é distorcida, quer quanto ao número de cadáveres (*Leichen*) implícito, quer quanto à sua disposição num espaço vasto, de recurso e não especificamente dedicado à sacralidade cristã da morte. A brutalidade das mortes violentas é suavizada pela imagem de sacralidade cristã em torno de defuntos; (57/64) atenuação de sentido chocante por pudor e aceitabilidade: *Die Schlange mit der blutsaufend Scham./A serpente com a cloaca ávida de sangue.*; (59/66) Uma nova formulação portuguesa, num registo eufemístico e aceitável em termos morais na cultura de chegada, traduz expressão do texto-fonte mais obscena e violenta, *MUTTER: Hurt er wieder herum. MÄE: Ele fornicava novamente por aí*; (61/68) A palavra *Scham*, já anteriormente traduzida, com prurido, por *cloaca*, é desta feita traduzida por *vulva*, num contexto de violência da linguagem obscena e referida a zonas-tabu do corpo, reduzindo-se, desta forma, o carácter chocante e provocador, pretendido no original através do calão cru, e que a tradutora substitui por palavras de outro nível de linguagem, apenas nos termos mais chocantes e menos aceitáveis da cultura-alvo: *Weil deine Gedanken ihre Brüste gegessen haben, ihren Leib, ihre Scham. (...)* *Die Schlangen sollen deine Scheisse fressen, deine Arsch die Krokodile, die Piranhas deine Hoden./Porque em pensamento lhes comeste, os peitos, o ventre, a vulva. (...)* *As cobras não-de comer a tua merda, os crocodilos o teu cu, as piranhas os teus testículos.*; *Scham* volta a ser traduzido, de acordo com este factor de prurido de linguagem, por *vagina* (69/75): *Sie fragen nicht nach der Beschaffenheit ihrer Brüste oder nach der Jungfräulichkeit ihrer Scham./Não perguntam pela qualidade dos seus peitos ou pela virgindade da sua vagina.*;

e) Alteração da colocação estilístico-poética de palavras e orações, ênfase de enunciação dramática tornada redundante na tradução. A necessidade de oferecer um texto português pontualmente simplificado em aspectos estilístico-poéticos de enunciação dramática, para benefício da familiaridade e inteligibilidade, tem como procedimento regular, nos passos descomplexificados, a alteração, meticulosa e explicitadora, da ordem elocutória de elementos sintagmáticos, diluindo o nível estilístico-poético expressivo do texto-fonte e salientando, prosaicamente, os sentidos dedutíveis naquele âmbito. Se os efeitos dramáticos da palavra, que a poética do texto-fonte tenciona através de colocações iniciais e finais, são esvaziados ou reformulados na sua intencionalidade, os passos ganham, pela intervenção da tradutora, uma inteligibilidade interpretada que facilita a recepção na leitura e na audição. Vários exemplos sustentam este procedimento de domesticação com sacrifício da forma e do efeito de enunciação

dramática: (62/68) (...) *Fahrstuhl mit während des Aufstiegs klappernden Metallgestänge./(...)* elevador em que as peças metálicas rangem durante a subida.- o desdobramento sintáctico transfere os sentidos e descomplexifica a forma do passo; (64/70) *Ich bin, ohne dass ich bemerkte habe, wo die andern Herrern ausgestiegen sind, allein im Fahrstuhl./Estou sozinho no elevador sem me ter apercebido onde é que os outros senhores saíram.*; a poética do passo alemão constrói um momento de pausa e viragem na organização do discurso do *Homem no Elevador*, que antecede a constatação, por parte da personagem, da sua orfandade hierárquica e solidão, o que o lança num longo solilóquio sobre o tempo cronológico, o desaparecimento do chefe, a ciência, a indefinição surreal da sua existência, o absurdo do seu surgimento numa paisagem onírica, no Perú. *Allein im Fahrstuhl* funciona, deste modo, como legenda e didascália desta viragem no *insert* dramático. A tradução, ao alterar a ordem de enunciação dramática dos elementos textuais alemães, dilui a importância e a percepção deste momento, necessário à compreensão intrínseca da tirada monológica que se segue e onde as vírgulas estruturam um discorrer onírico, de corrente de consciência. Um outro exemplo da simplificação estilístico-formal (64/70), com intenção de inteligibilidade na recepção, decorre na longa e provocatória caracterização do *Chefe* ausente: o processo mülleriano de caracterização enumera e descreve, progressivamente, os objectos de envolvimento da personagem referida e só após esta longa enumeração caracterizadora surge, de forma provocatória, a personagem a quem a caracterização pertence. A tradução faz o inverso, revelando desde o início o destinatário da caracterização e apagando tensão e efeito: (...) *wartet in einem wahrscheinlich weitläufigen und mit einem schweren Teppich ausgelegten Raum hinter seinem Schreibtisch, der wahrscheinlich an der hinteren Schmalseite des Raumes dem Eingang gegenüber aufgestellt ist, mit meinem Auftrag der Chef (den ich in Gedanken Nummer Eins nenne) auf mich Versager/O chefe (a quem eu em pensamento chamo o Número Um) espera numa sala, provavelmente ampla e com uma tapete pesada por detrás da sua secretária, que talvez se encontre junto à parede estreita do fundo, face à entrada, espera por mim, um falhado, com a minha missão.* Exemplos de domesticação da ordem de enunciação dramática dos elementos sintagmáticos, estilística do texto-fonte conducente à realização de efeitos e impactos localizados sobre o público, podem ser destacados ao longo da contrastação. As alterações que a tradução realiza a este nível prendem-se com o retirar da importância dramática da colocação enfática na sequência sintagmática, inicial ou final, de determinadas expressões fulcrais aos contextos. O que se ganha em termos pragmáticos de facilitação da inteligibilidade, audibilidade e enunciabilidade por parte dos actores, perde-se em termos poéticos e de construção de efeitos a partir do palco e, apesar destes procedimentos translatórios terem incidência pontual e localizada, eles ocorrem em passos determinantes e ponderados pelo autor no seu valor dramático, assim esvaziados ou reduzidos na tradução. A inteligibilidade facilitada rege este procedimento translatório, onde o pragmatismo se sobrepõe à poética na transposição translatória, mesmo em algumas situações em que a reprodução do ordenamento estilístico-poético seria possível sem estranhamento exagerado, como se verifica no passo (52/58) *DAS IST DIE HIMMELFAHRT FÜR WENIG GELD/IM GITTERWERK DER BRUST SOLANG ES HÄLT/DAS HERZ DER HUND./EIS POR POUCO DINHEIRO A ASCENSÃO/ ENQUANTO A AGUENTAR PRESA NO PEITO./ESSE SACANA, O CORAÇÃO.* A destituição de prioridade à colocação dos elementos sintagmáticos na enunciação dramática está ainda patente em (53/59) *Im Schatten meiner Flügel wohnt der Schrecken./O medo habita na sombra das minhas asas.*

(54/60) *Ich bleibe dabei, das ein Käfig eine gute Sache ist, wenn die Sonne hoch genug steht, für eine weisse Haut./Sou da opinião que, para uma pele branca, não há como uma jaula, quando o sol está bem a pino.;* (55/61) *Dir sollte es nicht schwerfallen, den Sklaven zu spielen, Sasportas, in deiner schwarzen Haut./A ti não te deve ser difícil, Sasportas, com a tua pele negra representares o escravo.;*(55/62) *Mit den Peitschen, die ein neues Alphabet schreiben werden auf andre Leiber, in unsrer Hand./Com os chicotes que na nossa mão escreverão um novo alfabeto noutros corpos.;* (58/65) *Sag ein Wort, wenn du zurück willst, und sie stopft dich hinein, die Idiotin, die ewige Mutter(...) Mit Knüppeln haben sie ihn totgeschlagen, seine Nicht-mehr-Sklaven, wie einen tollwütigen Hund(...)./Se quiseres regressar, basta uma palavra, e ela mete-te lá dentro, a idiota, a mãe eterna (...)*Espancaram-no até à morte com varapaus, os seus Não-Mais-Escravos, como se ele fosse um cão raivoso (...); (61/68) *Weil deiner Gedanken weiss sind unter deiner weissen Haut./Porque os teus pensamentos, sob essa pele branca, são brancos.;* (64/70) *Ich bedaure das ich von Physik zu wenig weiss, um den schreienden Widerspruch zwischen der Geschwindigkeit des Fahrstuhls und dem Zeitablauf, den meine Uhr anzeigt, in Wissenschaft auflösen zu können./Tenho pena de saber tão pouco de física para poder resolver cientificamente a contradição gritante entre a velocidade do elevador e a velocidade do tempo, que o meu relógio marca.;*

f) **Omissões e discrepâncias acentuadas de sentido.** Alguns, poucos, passos da tradução diferem, de forma quase irreconhecível, do texto-fonte, levando nessa discrepância a perdas de sentido e conteúdo, do peso específico de imagens e também à eliminação de referências históricas e culturais mais especiosas, que laboram na construção do texto alemão. Um dos casos (54/60), temendo a tradutora difícil descodificação pelos receptores, torna explícito o conteúdo, mas omite a figura poética tenebrosa, disfemística, cínica contida na expressão alemã: *GALLOUDEC: Vielleicht stellen wir lieber eine Guillotine auf. Das ist reinlicher. Die Rote Witwe ist das besser Scheuerweib./Talvez seja melhor montarmos uma guilhotina. É mais asseado. A guilhotina é a que limpa. DEBUISSON: Die Geliebte der Vorstädte./A amante das massas.* O passo traduzido omite a alusão ao *petit nom* da guilhotina, a *Vivua Vermelha (é a melhor mulher da limpeza)* e, na diluição da metáfora, esbate-se também a referência ao papel das mulheres na Revolução Francesa, sobretudo às das classes populares. Logo de imediato, outra referência histórica importante para a construção de sentidos do passo é a da alusão às pressões que os habitantes dos arredores de Paris exerceram sobre momentos decisivos da Revolução. O termo *massas* é uma actualização vulgarizada, corrente à época da tradução e, supostamente, mais facilmente entendível do que *arrabaldes*, *arredores*, *subúrbios*. Uma discrepância entre o texto-fonte e a formulação da tradução, com consequências cénicas, pode, talvez, reportar-se a gralha, a deficiente revisão do texto (66/72) (...) *und lasse das auffällige Kleidungsstück in meiner Jacke verschwinden./(...)* e deixo esta estranha peça de vestuário desaparecer com o meu casaco. A gravata desaparece *dentro* do casaco e não, juntamente com este, dos olhos do público. Outros passos merecem atenção neste âmbito de discrepâncias suscitadas pela contrastação: (51/56) exemplo de um termo demasiado erudito ou técnico para expressão alemã mais simples (dar, distribuir)(..) *ich vergebe keine Aufträge./(...)* Não *adjudico* missões.; (53/59) *Das in dem Käfig ist ein Sklave./Aquele ali na jaula é um escravo.* A coisificação do escravo perde-se na tradução, podendo-se reproduzir o mesmo efeito violento através do pronome demonstrativo *aquilo*.; (54/60) (...) *bis die Sonne sie wegdrort./(...)* até o sol acabar com eles. O verbo português não veicula a forma crua

como o sol mata os escravos, ressequindo-os, a tradução atenua, através de um termo mais geral e vago, o sentido original de encarquilhar, ressequir.; (54/51) (...) *dass alle Alte besser als alle Neue ist./ (...) de que tudo o que é velho é melhor do que o novo*. A omissão de *tudo o que é novo* dá ao passo um sentido bastante diferente, inclusivo, e não apenas parcial, como a tradução transmite; (58/65) *GESTERN HABE ICH ANGEFANGEN/DICH ZU TÖTEN MEIN HERZ./ONTEM COMECEI POR TE MATAR, MEU CORAÇÃO*. A formulação portuguesa é infeliz, na medida em que não transmite a ideia de um processo em curso (ontem comecei a matar-te) mas sim a de um outro processo, cujo primeiro passo foi matar o coração. Vários exemplos de omissões completam a descrição de discrepâncias e lacunas na transferência de sentidos e conteúdos pertinentes entre os dois textos contrastados: omissão de passo (72-73/78) *Du, Galloudec, bleibst ein Bauer. Über euch wird gelachtet. \* Mein Platz ist, wo über euch gelachtet wird\*. Ich lache über euch. Ich lache über den Neger. Ich lache über den Bauern./Tu, Galloudec, continues um camponês. Vocês vão ser alvo de riso. \*(...)\*. Rio-me do negro. Rio-me do camponês*. Provavelmente accidental, a omissão deixa de fora um dado cínico da personagem Debuissou no seu regresso à classe social de origem (*O meu lugar é onde se ri de vós*); (51/57) *Denen auf Haiti geben wir jetzt ihre Erde zu fressen./Aos do Haiti damos-lhes agora a terra a comer*. Omissão de *a sua, a própria* terra, que enfatiza o revanchismo sobre a revolta fracassada; (57/64) *Ich rieche ihr Parfüm aus Stallmist, Tränen, kleiner Victor./Sinto o seu cheiro a esterco. Lágrimas, Vitorzinho*. Com a omissão de *perfume*, dá-se a simplificação da antítese, destituindo-se o texto de chegada deste recurso poético em favor de uma formulação pragmática. O ponto final acaba por dissolver a imagem do *perfume*, misto de esterco e lágrimas, e gerar um passo cénico imprevisto no original (*Lágrimas, Vitorzinho*); (58/65) *Mit den Messern ihrer Klauen aus deinem Fell mein Brautkleid schneiden./Quero talhar o meu vestido de noiva com as pontas das suas unhas na tua pele*. Metáfora diluída (*as facas das suas garras*), prescinde-se do aspecto poético em função do aspecto pragmático de inteligibilidade facilitada.; (61/67) (...) *warum du so scharf warst auf meinen schönen Kopf./(...) porque é que estavas tão interessado na minha cabeça*. Omissão da forma irónica de enunciação da frase (*a minha bela/rica cabeça*); (63/70) *Mit meiner Uhr scheint etwas nicht zu stimmen./Parece que há qualquer coisa que não bate certo*.; (71/77) *Das war unser Auftrag, er schmeckt nur noch nach Papier. Morgen wird er den Weg allen Fleisches gegangen sein (...)/Foi essa a nossa missão, já só sabe a papel. Amanhã seguirá o caminho que outras já seguiram (...)*- a substituição por *outras* esvazia o sentido do destino de *toda a carne*, a dissolução e o esquecimento, marca niilista do discurso da desilusão revolucionária;

g) Erros e gralhas foram, também, detectados na tradução, ocorrências sem consequência maior: *ter* em vez de *têm* (64), *presseguem* por *perseguem* (65) *assular* por *açular*, (65); *acentam* em vez *assentam* (69) *ciência superfula* em vez de *ciência supérflua*. Um último erro tem outros contornos e refere-se a uma falha na identificação de expressão idiomática alemã, que se reflecte na formulação obscura da tradução (59/65) *Und vorher will ich sie auspeitschen lassen, damit euer Blut sich vermischt./E antes disso quero deixá-la chicotear para que o vosso sangue se misture*. A expressão sublinhada deveria ser traduzida por *vou mandá-la chicotear*.

## Anexo 5 – Dados práticos da contrastação de *Quartett/Quarteto*

a) **Tom discursivo reportável ao século XVIII.** Através das formas verbais na segunda pessoa do plural e de recurso a vocabulário de tom arcaizante e aristocrático, a tradução estabelece um quadro verbal limitativo da encenação e do acesso do público/leitor aos conteúdos críticos da peça, radicando-os num tempo histórico que não corresponde ao explícito arco de tempo da modernidade/*infernos do iluminismo*, que HM lhe estabelece logo na didascália inicial. Como AM refere no artigo do *Expresso*, o trabalho de rescrita dramática mülleriana tenciona a desconstrução do texto de Laclos e, com ela, um *carácter de actualidade (...)* que se esboroa na tradução portuguesa. De facto, sendo uma opção legitimada da tradutora, tendencialmente realizada de acordo com a perspectiva de encenação que superintende à tarefa de tradução, o texto traduzido aparenta favorecer a recriação de um ambiente aristocrático, francês, reenviar sistematicamente o espectador e o leitor para esse referencial histórico-literário e, por consequência, restringir variações no sentido da actualização dos conteúdos críticos da peça e do seu desdobramento irónico e parodístico. Em termos globais, a tradução de ASM, através das suas decisões e estratégias gerais, aparenta convocar o romance epistolar (e o filme...) para uma proximidade que o texto alemão pretende, apenas, pretexto e filiação remota, para exposição dramática de um aspecto mais esmiuçado dos *infernos do iluminismo*, baseada em dois pressupostos de desconstrução - paródia e ironia. Esta delimitação temporal e referencial a Laclos, mais notória na tradução do que no texto mülleriano, é secundada por um acentuar dos jogos obsceno-sexuais de linguagem das personagens, assente nas constantes insinuações, em paralelo com a formalidade aristocrática dos tratamentos entre personagens e respectivas linguagens – o que cria no texto português uma nova dimensão de ironia e distanciamento, sentido recriado no espectáculo. Outras opções da tradutora completam os procedimentos e operações de redefinição poética a nível do microtexto, mas com repercussão na sua totalidade: **Alteração e acrescentos de pontuação.** ASM acata, menos criticamente do que AM, a pontuação do texto mülleriano, reproduzindo-a quase na íntegra. No entanto, alguns passos revelam estilizações sensivelmente diferentes do discurso verbal dramático alemão, com criação de pausas, quebras, ironia, espaço para o gesto, abertura a efeitos dramáticos específicos: (71/9) *Ich glaubte ihre Leidenschaft für mich erloschen./Julgava-a extinta, a vossa paixão por mim.*, a alteração dos elementos de enunciação é realizada pela pausa expressiva gerada pela adição da vírgula; (71/10) *Die Komödie der Begleitumstände bleibt ihnen erspart: sie sehen was sie wollen./A comédia das circunstâncias é-lhes poupada, vêem o que querem.*; (77/20) (...) *lebt etwas zwischen Mensch und Vieh. Ich hoffe es in diesem Leben nicht zu sehen./ (...) há qualquer coisa que vive entre o homem e a besta. Que eu espero não ter que encontrar nesta vida.*, o encadeamento é feito através da conjunção relativa, apesar do ponto final, para maior fluência; (84/32) *Drei Seelen sind im Feuer, wenn dieses mein kaum gebändigtes Fleisch (...)/Três almas estão em fogo. Se esta minha carne (...)*; **Discrepância de sentidos, perda de jogos verbais:** (72/10) *Übereilen Sie sich nicht, Valmont. So ist es gut. Ja, Ja, Ja, Ja. Das war gut gespielt, wie./Não vos precipiteis, Valmont. Assim está bem. Sim sim sim sim. Foi bem jogado, sim senhor.*, a tradução não marca os vários sentidos de *spielen* (jogar, tocar instrumento musical, representar) que confluem na expressão alemã e se adequam ao acto sexual. A criação de um contexto cénico sexual explícito, por outro lado, confere à tradução portuguesa do passo sentidos que a leitura reduz. Este caso funciona como exemplo de ajustamento do texto ao palco e à encenação específica, que, na edição, aparenta perda e

discrepância de sentidos; (74/15) *Warum das Bein heben an einem Opferstock./Para quê alçar a perna diante da fenda das esmolas.*; termo difícil de traduzir, de repetição relevante na enunciação dramática, mantendo as conotações de sexualidade, a tradutora opta por recriá-lo e por referir a ranhura das caixas de esmola como equivalente irónico e blasfemo do sexo feminino; Ao termo *Schoss*, repetido e recorrente no texto-fonte, a tradutora faz corresponder diferentes termos portugueses, de acordo com a facilitação inteligível em contexto: (77/20) (...) *dieser Kette aus gliedern und Schössen* (...)/(...) *esta cadeia de membros e de vaginas* (...); (79/22) (...) *und Ihren Schoss versiegelt weiss.*/(...) *e sei que estão fechadas nas vossas entranhas.*; (85/36) (...) *Ihres jungfräulichen Schosses bewahrt* (...)/(...) *preserva as vossas virginalis entranhas*; (81/26) *Lassen Sie mich in Ihrem Schoss* (...)/*Deixai-me ir para o vosso colo* (...); (87/39) (...) *diesen Schoss schrumpfen zu sehn unter dem Pflug der Zeit* (...)/(...) *esse regaço atrofiar-se sob a charrua do tempo* (...); (80/25) a voz activa substitui a voz passiva original, tornando o acto de tocar menos abstracto e com agente identificado: (...) *damit es gespielt wird bis, das Schweigen die Saiten sprengt.*/(...) *para o tocarmos até que o silêncio lhe faça rebentar as cordas*; (83/32) *Tugend wird faul ohne die Fleissarbeit am Dorn der Versuchung.*/A virtude torna-se *preguiçosa* quando não tem de *enfrentar os espinhos da tentação.*, o jogo antonímico entre *preguiça* e *aplicação* perde-se na tradução, através do verbo *enfrentar*, que o não marca suficientemente em português; (84/34) Um momento de pausa e distanciação no jogo de máscaras, *teatro no teatro*, jogo também de papéis e sexos entre os actores não é suficientemente marcado na tradução, tendo como consequência a sua dissolução no discurso dos personagens:

*Pause.*

*VALMONT Ich glaube , ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise.*

*MERTEUIL Ich wollte, ich könnte es.*

*Pause.*

*VALMONT Was ist. Spielen wir weiter.*

*MERTEUIL Spielen wir. Was weiter.*

/

*Pausa*

*VALMONT Acho que podia habituar-me a ser mulher, Marquesa.*

*MERTEUIL Eu gostaria de poder.*

*Pausa*

*VALMONT O que é. Continuemos o nosso jogo.*

*MERTEUIL Jogo, nós. Que mais? Continuemos?*

Momento de corte na enunciação e distanciamiento no desempenho dos actores, a tradução não marca a polissemia do verbo *spielen* e opta por uma solução redutora em torno do termo *jogo*, quando o passo se refere à representação em si; (87/39) *Ich will den Engel, der in Ihnen wohnt, entlassen in die Eisamkeit der Sterne.*/Quero enviar o anjo que em vós mora para a solidão das estrelas. – *entlassen* tem, no contexto, o sentido de *libertar*, que o passo traduzido descarta; (87/40) *Wollen wir einander aufessen, Valmont* (...) *bevor sie ganz geschmacklos werden.*/E se nos devorarmos um ao outro, Valmont (...) *antes que vos torneis completamente infecto.*, no contexto é difícil entender *infecto*, quando Meurteil se refere ao sentido da gustação e a perda de sabor de Valmont. Pode ser um exemplo de vulgarização da

linguagem, a escolha de um termo aceitável para o público sectorial esboçado por ASM, uma procura de efeito dramático que o visa; (88/42) *Haben Sie keinen Lustgewinn gezogen aus Ihrem frommen Ehebruch (...)/Não haveis então retirado do vosso piedoso adultério nenhum aumento de prazer(...)*, a opção da tradutora é obscura e oblitera o sentido de ganho, lucro, compensação de prazer contraposto ao adultério; (88/44) (...) *und ich werde es wollen, während mir das Gas die Lungen sprengt./...* eu vos quererei, enquanto o gás não me rebentar os pulmões., o sentido do texto-fonte é de o desejo existir enquanto o gás lhe rebentar os pulmões; c) **Formulações translatórias obscuras.** (75/16) *Wer die Uhren der Welt zum Stehen bringen könnte./Quem pudesse fazer parar e pôr de pé os relógios do mundo*, é difícil compreender a formulação portuguesa: *zum Stehen bringen* dá o sentido de imobilizar, mas também ficar de pé, direito. A justaposição dos dois significados não traz novo sentido, apenas obscurece o que se pretende traduzir; (76/17) (...) *mich ein wenig in dieser neuen Erfahrung zu üben./(...)* *treinar-me um pouco nessa nova experiência (...)*, opção confusa, quando *exercitar* poderia traduzir mais aproximadamente a nova prática; (76/17) *Pyramiden von Dreck, bis das Zielband reisst./Pirâmides de porcaria até cortar a fita da meta.*, tradução literal e a procura de reprodução aproximada das metáforas dificultam a perceptibilidade portuguesa das referências; (80/25) *Sie teilen meine Vorfreude auf die Entdeckungsreisen im ehelichen Bett./Vejo que partilhais a minha alegria perante viagens de reconhecimento no leito conjugal.*, o termo *reconhecimento* remete para repetição, enquanto a expressão alemã se refere a descobertas inovadoras; (83/31) (...) *ah, wie weit liegt es hinter mir (...)/(...)* *como está longe, para trás de mim (...)*, a tradução literal tem aceitabilidade obscura; (84/33) *Sollten uns getäuscht haben im Grad Ihrer Heiligkeit./Talvez nos tivéssemos enganado com o grau da vossa santidade*; (84/34) (...) *die mir Sie so warm empfohlen hat./(...)* *que tanto vos recomendou a mim.*; (85/36) *Lieber will ich selbst in Sünde fallen als dieses Unrecht leiden, das zum Himmel schreit./Antes ficar eu do que sofrer esta injustiça que grita por vingança.*, dois aspectos distanciam os passos transcritos, cair em pecado e bradar aos céus. As soluções da tradutora são de difícil compreensão, quer em termos translatórios, quer na sua aceitabilidade. Por outro lado, a segunda solução dilui a blasfémia com que a tirada de Valmont termina, depois do jogo sexual-religioso de palavras que constrói o passo; (85/36) *Schreit es. Was sucht die väterliche Hand, Monsieur, an den Partien meines Körpers (...)/Grita. Que procura a vossa mão paterna para as partes do meu corpo (...)*; d) **Atenuações de sentidos, pruridos de linguagem, domesticação para inteligibilidade e diferentes níveis de aceitabilidade:** (73/13) (...) *an die verschiedene Krümmung der Schwänze (...)/(...)* *das diferentes curvas dos sexos (...)*, a linguagem obscena e crua de passos do texto alemão é atenuada e ajustada a sua aceitabilidade, quer perante o público esboçado, quer, sobretudo, perante a estratégia translatória geral de remissão da linguagem para um âmbito referencial aristocrático. Desta forma, o chocante da linguagem verbal do texto-fonte é contornado, com perda acentuada dos efeitos que permite concretizar em palco; (74/13) (...) *aber geteilt mit einem Gatten der sich darin festgebissen hat, einem treuen Gatten, wie ich zu fürchten allen Grund habe (...)/(...)* *mas dividido com um marido que não arreda pé, com um marido fiel, como tenho todas as razões para acreditar (...)*, a tradução descarta um aspecto caracterizador do marido no texto-fonte: em vez de *não arredar pé*, ele não deixa de fincar os dentes na carne da esposa. No mesmo passo, a domesticação retira um outro pormenor pertinente da linguagem: a ironia de Merteuil dilui-se por opção da tradutora de traduzir *fürchten* por *acreditar* em vez de *recear*; (74/14) a reportagem da linguagem ao

século XVIII leva a que haja prurido no emprego de vocabulário mais obsceno e vulgar. No passo seguinte parece ser esta a justificação do prurido quanto à aceitabilidade da linguagem: *Wenn sie eine Hure wäre, die ihren Beruf gelernt hat. /Se ao menos ela fosse uma prostituta que soubesse bem do seu ofício.; (74/14) (...) mit der ehelichen Absicht ihr ein Kind zu machen, einmal im Jahr./(...) com a matrimonial intenção de lhe fazer um filho por ano., há discrepância de sentidos: o texto alemão destaca, provocatoriamente, com a colocação final, o acto sexual uma vez por ano, com a intenção de fazer um filho. A tradução não lhe dá ênfase e dilui o efeito; (77/19) Was sonst haben Sie gelernt als Ihren Schwanz in ein Loch zu manövrieren (...)/Que outra coisa aprendestes a não ser o manobrar o vosso sexo dentro de um orifício.; (85/35) (...) durch den Schleier der Haut auf die Roheit des Fleisches, gleichgültig Nahrung der Gräber./(...) através do véu da pele a nudez da carne, indiferente alimento dos túmulos (...), atenuação de sentido mais violento da crueza da carne marcado em todo o contexto. Esta mesma atenuação é reproduzida no passo próximo: (...) nicht eh das Fleisch wegfault./(...) e a alma não pode fugir antes da decomposição da carne., o vocábulo decomposição é eufemístico, enquanto o mais directo apodrecer corresponderia à frontalidade chocante do texto-fonte e à intenção contextual. A ambiguidade e jogo de sentidos dentro do discurso religioso, tornado blasfémia pela sua perversão erótica e sedutora é quase totalmente reproduzida na cena de fellatio (86/37), onde cada palavra de sentido religioso encontra o seu sentido pervertido na acção sexual. A excepção, contudo: Sie reden mit Engelszungen./Falais como um anjo. A omissão de língua não acompanha a explicitude do passo alemão, que tem óbvia completação prescritiva no trabalho dos actores em palco, para realização da inversão funcional da linguagem religiosa, num duplo sentido sexual de blasfémia, perversão, destruição; (87/38) (...) solange Atem in mir ist, sie zu empfangen./(...) enquanto tiver alento para os receber., a opção da tradutora reduz o sentido explícito e cénico de fôlego para continuar o acto sexual; (88/40) Sie sind eine Hure, Valmont.(...) Hat meine Liebe für die Hure keine Züchtigung verdient./Sois uma prostituta, Valmont.(...) O meu amor pela prostituta não mereceu um castigo.; (89/44) Aber ich werde eine Nadel in meine Scham stossen, bevor ich mich töte, um sicher zugehen das in mir nichts wächst (...)/Mas enterrarei uma agulha nas minhas vergonhas, antes de me matar, para ir segura de que nada cresce dentro de mim (...), embora linguisticamente justificável, a violência da tirada final de Merteuil, não aponta para um eufemismo, antes para um sentido mais obsceno e frontalmente chocante, que o termo alemão também comporta; e) **Vulgarização da linguagem traduzida em função do público esboçado.** Apesar de reportável ao século XVIII, a linguagem da tradução trai, na escolha de certos vocábulos, uma tendência translatória que ASM revela mais nitidamente em *Germania 3* e que consiste na vulgarização de termos do texto-fonte ao serem recriados em português, recriação translatória localizada ajustada ao esboço de público a que se destina, e que cria ironia e humor na cultura de chegada, em oposição ou discrepância com os efeitos pretendidos no texto-fonte: Exemplos: (74/14) (...) aber die einzige Dame der Gesellschaft, die pervers genug ist (...)/(...)mas a única senhora da alta suficientemente perversa (...); (74/14) (...) er hat schon Ihnen die Vressac abgejagt (...)/(...) ele já vos sacou a Vressac (...); (74/15) (...) und ihn abonnieren auf den Kopfschmuck./(...) e o abandonarem a esse enfeite permanente., além da vulgarização, através da ironia acrescentada pelo adjectivo permanente, o passo é ainda submetido a outra operação de discrepância de sentidos: abonnieren (subescrever, apoiar) é traduzido por abandonar, reforçando a ideia de impotência e solidão do marido*

enganado, ausente do texto-fonte, mas é provável que se trate de gralha (abonar ?); (75/16) *Der Tiger als Komödiant./O tigre cabotino.*, a supressão da comparação é completada pelo recurso a um termo vulgarizante, em função do público esboçado. A vulgarização irónica da linguagem continua: *Mag der Pöbel sich bespringen zwischen Tür und Angel (...)/Pode a plebe acavalar-se cheia de pressa (...); (78/21) (...) Valmont, der Herzbrecher. ICH BRECHE DIE HERZEN DER STOLZESTEN FRAUEN./(...) Valmont, o carrasco dos corações. EU QUEBRO O CORAÇÃO DAS MULHERES MAIS ORGULHOSAS.; (79/23) Können Sie glauben, dass so viel Schönheit den einzigen Zweck der Fortpflanzung haben soll und die ewig eine Mütt./Acreditais de facto que tamanha beleza só tem por fim a reprodução e que só pode oferecer a cavidade da frente.*, o texto-fonte é eufemístico e metafórico neste passo e, conseqüentemente, mais perverso: a beleza é vista eternamente como *um meio*, a tradução, pelo contrário é explícita e vulgarizante. O mesmo termo é de imediato repetido e o jogo de palavras mantido no mesmo nível de tradução explícita, menos erótica, maliciosa e sedutora: (...) *die goldene Mitte dieses prächtigen Hinterteils der traurigen Arbeit, den Kot zu entlassen./(...) e a cavidade dourada desse maravilhoso traseiro à triste tarefa de evacuar excrementos.* A vulgarização pela explicitação dilui a carga erótico-perversa do eufemismo no passo de sedução da religiosa e virtuosa Tourvel, banalizando parte do discurso sedutor que nela assenta; (81/26) *Ich bin keine Gans (...)/Não sou uma galinha (...)* utilização de um termo vulgarizado em português, destinado a um público esboçado, para traduzir uma expressão alemã que significa ser parvo/a; (83/32) (...) *werde ich den Reizen der gewissen Jungfrau wieder ausgesetzt sein (...)/(...) serei de novo exposto aos encantos dessa famosa virgem (...); (84/32) (...) neu auschlägt vor dem frischen Grün./(...) de novo se sacudir perante a garota.*, com esta solução vulgarizante perde-se, também, o eco da anterior caracterização da sobrinha saída da *estufa do convento*; (84/33) *Ein unkeuscher Luftzug könnte sie streifen, kalt wie eine Gattenhand. Uma corrente de ar impudica seria capaz de vos desflorar, fria como a mão de um marido.*, o termo português *desflorar* é extremo e vulgarizado: *streifen* apenas veicula a ideia de tocar ao de leve. (85/36) (...) *stumpfer Novize, geiler Knecht (...)/(...) bronco noviço ou lúbrico laçao (...)*; f) **Adição pontual de termos explicitadores e familiarizantes.** São em grande número as adições no plano microtextual da tradução. Esta estratégia configura um texto dramático mais distante da poética de partida, fluente e explícito, facilitado na inteligibilidade de recepção auditiva ou de leitura. Pelo grande número de intervenções deste tipo, a adição e a explicitação constituem os procedimentos translatórios mais marcantes nesta peça e pode-se, também, articulá-los com as incidências da encenação e a procura de constituir o tal tom discursivo aristocrático e arcaizante: (72/12) *Ich glaubte uns einig, dass was Sie Liebe nennen (...)/Estávamos de acordo, não?, aquilo a que chamais amor (...); (74/15) (...) auf dem Kopfschmuck./(...) a esse enfeite permanente.; (74/15) Ein wenig Jugend im Bett (...)/Um pouco de juventude na vossa cama (...);(74/15)Wollen wir die Welt ein Beispiel geben und einander heiraten, Valmont./Quereis dar um exemplo ao mundo e quereis que nos casemos, Valmont.; (75/16) Unser erhabner Beruf ist, die Zeit totzuschlagen. Er braucht den ganzen Mensch: es gibt zu viel davon./A nossa sublime profissão é a de matar o tempo. Exige a nossa entrega total: há tempo a mais.; (76/17) Zu spät was unsre zarte Beziehung angeht (...)/Tarde de mais, que pena, para a nossa terna relação (...);(76/17) Und stellen Sie sich vor, wir müssten wohnen mit dem Abfall unsrer Jahre./E imaginai que tínhamos de viver com o lixo dos nossos anos passados.; (77/19) (...) Angst macht Philosophen./(...) é o medo que faz o filósofo.;*

(77/19) (...) *eh die Frömmigkeit Sie übermannt und Sie vergessen Ihre einzige Berufung./(...) antes que a devoção vos submerja e antes de vos esquecerdes da vossa única vocação.*; (77/19) (...) *dem gleich, aus dem Sie gefallen sind, mit dem immer gleichen mehr oder weniger kurzweiligen Resultat (...)/(...) sob todos os aspectos semelhante ao orifício de onde saístes, sempre com o mesmo resultado, mais ou menos divertido (...)*; (79/24) *Kann es weniger als ein Todsünde sein, was uns denken gegeben ist nicht auch zu tun./Não é pelo menos um pecado mortal o recusar fazer aquilo que pensamos.*; (79/24) *Das Instrument unsrer Leiber (...)/O instrumento que é o nosso corpo (...)*; (77/20) *Sie gehen aus dem Leim, Valmont, Sie werden empfindsam./Estais a perder a vossa arrogância, Valmont, estais a tornar-vos sensível.*; (78/22) *Der blosser Anblick einer schönen Frau (...)/Bastava-me ver uma linda mulher (...)*; (78/22) (...) *mit dem ich Sie gepanzert glaubte gegen die irdische Gewalt der Verführung. Ich wäre versucht, meine Sünden im Detail vor Ihnen auszubreiten (...)/(...) com o qual julguei que estáveis armada para enfrentar a violência terrena da sedução. Eu estaria tentado a desdobrar à vossa frente o rol dos meus pecados (...)*; (79/23) *Sie sind es durch das Sakrament Ihre Ehe nicht mit mir (...)/Isso já o sois, pelo vosso casamento que não foi comigo (...)*; (80/25) *Die tiefste Höllensturz ist aus der Unschuld./A queda mais profunda é a que vem do alto da inocência;* (80/25) *Sie teilen meine Vorfrende auf die Entdeckungsreisen im ehelichen Bett./Vejo que partilhais a minha alegria perante viagens de reconhecimento no leito conjugal;* (80/26) *Wie die Wüste den Regen (...)/Tal como o deserto a chuva (...)*; (80/26) *Verweigern Sie meinem mir unbotmässigen Fleisch Ihre strafende Hand nicht./Não recuseis à minha carne, que a mim próprio desobedece, o castigo da vossa mão.*; (81/26) *Sie töten mich, wenn sie Dolche reden./Matais-me quando usais punhais para falar;* (82/28) (...) *umso gefährlicher, als es ganz und gar unschuldig ist, ein rosiges Werkzeug der Hölle (...)/(...) tão mais perigoso quanto é belo e bem inocente um róseo instrumento do inferno;* (82/28) (...) *als mein Engel, der mich über den Abgrund trägt auf den Flügeln der Liebe./(...) se não fordes o anjo que me leva por sobre o abismo nas asas do amor.* (82/29) (...) *oder das, was sagten Sie, wachsende Nichts in Ihnen (...)/(...) ou, como dizeis, a esse nada que cresce dentro de vós (...)*; (83/31) *Der Teufel hat keinen Teil mehr an mir, Lust keine Waffe./O demônio já não tem parte em mim, o prazer terrestre não tem arma.*; (84/33) (...) *vor die Speerspitzen der Mädchenbrüste./(...) perante as pontas de lança de um peito de rapariga, adição com resultado de abstracção, quanto o texto-fonte se refere directamente à sobrinha;* (84/33) *In mir regt sich kein Muskel, zittiert kein nerv (...)/Como vedes, não há músculo que se mexa, nervo que se excite (...)*; (85/35) *Besser, Sie legen es gleich ab. Wenn Sie hässlich wären./Seria melhor despojar-vos dela imediatamente. Se ao menos fosseis feia.*; (85/36) (...) *und der Gedanke, einer hergelaufener Rohling (...)/(...) e quando penso que qualquer brutamontes (...)*; (86/38) *Ein Häutchen soll uns hindern, ein Leib zu sein./Deverá uma pequena pele impedir que formemos um corpo só.*; (87/39) (...) *was die vergängliche Hülle meinem Blick und Griff entzieht (...)/(...) aquilo que o efêmero envólucro subtrai ao meu olhar e à minha mão que agarra.*; (89/43) *Und was der Pöbel Selbstmord nennt, ist der Krone der Masturbation./E aquilo a que a população chama suicídio mais não é do que a coroação da masturbação.*; (89/43) *Ich werde meine Adern öffnen wie ein ungelesenes Buch. Abrirei as minhas veias como um livro que não foi lido., o adjectivo transforma-se em oração relativa.*; (89/44) (...) *weil Sie ein Mann sind, Ihre Brust leer, und in Ihnen nur das Nichts wächst./(...) porque sois um homem, porque vazio é o vosso peito e dentro de vós apenas cresce o nada.*; (89/44) *Der Neid auf die Milch unser Brüste ist, was euch zu Schlächtern*

*macht./Tendes inveja do leite do nosso peito, o que vos torna carniceiros.; (89/44) Sie sind ein Ungeheuer, und ich will es werden./Sois um monstro e eu também o quero ser.; g) Gralhas, erros.* Algumas das discrepâncias registadas referem-se a passos em que há gralha ou mesmo erro de tradução: (74/15) abonnieren, traduzido por *abandonarem*, em vez de *abonarem*; (74/15) *A menos que desejais* (sic, em vez de *desejeis*) *mendigiar a esmola do casamento.*; (81/26) Confusão entre os verbos *vergiessen* (derramar, verter) e *vergiften* (envenenar): *Vergiessen Sie mein Blut, wenn das Ihren Zorn besänftigen kann. Envenenai o meu sangue, se isso puder aplacar a vossa ira;* (82/29-30) um erro de outro tipo ocorre neste passo da tradução e deve-se ao jogo de troca de vozes, máscaras e papéis que *Quartett* proporciona: *MERTEUIL Sie retten oder verdammen drei unsterbliche Seelen, Valmont (...)/Salvais ou condenais três almas imortais, Senhora (...); (89/45) Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise (...)/não precisas* (sic) *de me dizer, Marquesa (...)*, gralha, mudança accidental de registo de endereçamento, quando ao longo do texto a tradutora cuida das formas verbais na segunda pessoa do plural; h) **Omissões e reduções.** A decisão de omissão ocorre em alguns momentos do texto traduzido em contraste com o texto-fonte e deve-se, como os outros procedimentos translatórios mais frequentes, à estratégia geral de produção de um texto aceitável e perceptível, com ajustes localizados que não firam em excesso uma também procurada proximidade ao texto-fonte, mas que o não imponham como entrave à reprodução: (75/15) *Ich zweifle nicht, das ich den Opferstock zum Blühen bringen werde./Farei florescer a fenda das esmolas.;* (78/22) (...) *um Ihre kleidsames Schamrot länger zu sehen./(...)* *para com vagar poder ver o vosso rubor de vergonha.*, omissão do galanteio e caracterização indirecta do guarda-roupa e aspecto da personagem a que se dirige; (79/24) (...) *wenn Sie den Verschleiss Ihrer Gaben dem Zahn der Zeit überlassen (...)/(...)* *quando remeteis o uso dos vossos dons à acção do tempo (...)*, a omissão consiste em oferecer um passo traduzido simplificado e mais perceptível de imediato, mas destituído do sentido metafórico do devorar saturniano do tempo (*o dente do tempo*); (79/24) *Die Ausgeburten unsrer begnadeten Gehirne zu erwürgern vor dem ersten schüchtern Schrei./O sufocar o produto do nosso cérebro.;* (80/25) *Die tiefste Höllensturz ist aus der Unschuld./A queda mais profunda é a de quem vem do alto da inocência.*, omissão de *inferno*, importante no contexto religioso da sedução de Valmont; (80/25) Omissão de frase: *Oder sollte ich mich in Ihnen getäuscht haben. \*Sollten sie mich getäuscht haben. Spielen Sie ein Spiel mit mir./Ou será que me enganei a vosso respeito.\* Brincais comigo.;* (80/25) supressão da metáfora, simplificação da poética: (...) *dass Sie \*mit dem Mantel der Gottesfurcht eine sehr irdische Leidenschaft bekleiden./(...)* *de que cobris com\* o temor de Deus uma paixão bem terrena.;* (82/28) (...) *es handelt sich \*um das Blut einer Jungfrau. /(...)* *trata-se \*de uma virgem.;* (83/31) Exemplo oposto ao da expansão do gerúndio adjectivado alemão numa oração relativa portuguesa, o caso seguinte reduz uma oração relativa a um adjectivo: (...) *in Ermanglung eines Gegenstandes, der meiner Anbeteung wert war./(...)* *na falta de um objecto digno da minha adoração.;* (86/36-7) *Der Schlüssel ist in meiner Hand, der Wegweiser, das himmlische Werkzeug, das Flammenschwert./A chave está na minha mão, guia, instrumento celeste, espada de chamas.*, a estilização em português elimina o sentido bíblico mais blasfemo, contido na utilização e repetição cadenciada dos determinantes definidos; (87/39) *Die Frau hat am Ende nur einen Geliebten./A mulher tem\*apenas um amante.*, através da omissão, a tradução banaliza a conclusão de Valmont; (88/42) (...) *wenn Sie dem Bösen, das aus Ihr greift, \*auch diesmal nicht widerstehn./(...)* *se não resistissem \*ao mal que emana de*

vós.;(89/43) (...) *aus meinem \*unwürdigen Händen dieses Ihr letztes Glas Wein./(...) das minhas mãos \* este copo de vinho, o vosso último.*, omissão da indignidade e estado de espírito da personagem, pertinente no passo final da peça; i) Alterações da ordem de enunciação dos elementos sintagmáticos. A ordem sintagmática de enunciação constrói em muitos textos müllerianos um preceito poético-estilístico resultante em efeitos de destaque, repetição, surpresa, *pointe*, inversão, refuncionalização dos segmentos proferidos. A colocação poética dos elementos sintagmáticos reveste-se, assim, de uma importância dramática estrutural, mais essencial e incontornável em *textos de disciplina*, mas recurso frequente e microtextualmente decisivo em textos dramáticos menos prescritivos deste ponto de vista. A manutenção destas características é, por vezes, quase impossível em termos intersistémicos; noutras, a sua reprodução ou abandono ficam a dever-se a opções de tradução ou a constrangimentos sistémicos de benefício da perceptibilidade facilitada. A contrastação revelou várias situações em que este procedimento de tradução (atender ou não à estruturação sintagmática poético-estilística do discurso dramático a ser proferido em palco, assente nos efeitos descritos) foi secundarizada ou tornada impertinente na domesticação: (77/19) (...) *während Sie doch nur ein taubes Vehikel sind, gleichgültig und ganz auswechselbar für die Lust der Frau die Sie gebraucht (...)/(...) quando afinal não passais do veículo inanimado do prazer da mulher que vos utiliza, indiferente e perfeitamente substituível (...)*; (79/24) *Kann es weniger als ein Todsünde sein, was uns denken gegeben ist nicht auch zu tun./ Não é pelo menos um pecado mortal o recusar fazer aquilo que pensamos.*; (85/36) um passo onde a ordem de enunciação dos elementos sintagmáticos é alterada e se dissolve a tensão cénica criada até Valmont oferecer o braço: (...) *an der Nabelschnur, und erlauben Sie mir, Ihnem gegen die Bosheit der Welt, mit der die Stille des Klosters Sie nicht bekannt gemacht hat, meinen männlichen Schutz zu leihn, den Arm eines Vaters./(...) na ponta do cordão umbilical, e permiti-me oferecer-vos a minha protecção viril, o braço de um pai, contra a maldade do mundo, que a calma do convento vos permitiu ignorar.* Por vezes, procurar manter a ordem de enunciação sintagmática conduz à formulação de passos confusos e de difícil aceitabilidade: (87/39) *Wie sonst kann ich für Ihre Jugend beten mit einiger Aussicht auf Erfolg./Que outra coisa posso fazer a não ser rezar pela vossa juventude, que tivesse alguma esperança de sucesso.*; (89/43) (...) *aus meinem unwürdigen Händen dieses Ihr letztes Glas Wein./(...) das minhas mãos \* este copo de vinho, o vosso último.*, desta feita, a alteração na ordem de enunciação dos elementos sintagmáticos acaba por criar na tradução um efeito de enunciação dramática mais enfático (colocação final de *o vosso último.*; (89/44) *Ihr müsst es euch abzapfen, wenn ihr Blut sehen wollt./Se quiserdes ver sangue, tereis de o tirar de vós próprio.*; (89/44) um exemplo modelar de como a ênfase inicial da ordem de enunciação estilístico-poética mülleriana é dissolvida na tradução, com intuitos de domesticação e perceptibilidade facilitada e, como, através deste procedimento translatório, se neutralizam efeitos dramáticos específicos e direccionados de surpresa e choque, ocorre em: *Grün und aufgeschwemmt von Giften, werde ich durch Ihren Schlaf gehn. Ich werde für Sie tanzen (...)/passarei pelo vosso sono, verde e inchada de veneno, dançarei para vós (...).*

## Anexo 6 - Dados práticos da contrastação de *Germania 3/Germânia 3*

a) **Procedimentos de adição e estratégia domesticante.** São em grande número os casos suscitados pela contrastação e remetem para estratégias domesticadoras de explicitação de sentidos, fluência na enunciabilidade, facilitação e familiaridade na apreensão pelo espectador do discurso verbal proferido em palco. Com este aspecto deve ser articulado o da escolha vocabular, responsável principal pelo tom irónico criado na tradução e inexistente no texto-fonte, funcionando a familiaridade da linguagem como reforço da vertente irónico-humorística que a vulgarização intencional das escolhas vocabulares das tradutoras institui ao longo do texto dramático. Sem comentário, enumeram-se casos detectados de adição de palavras e expressões, variando de uma simples e económica palavra a formas verbais e elementos enfáticos ou coloquiais, com o fito de clarificar e explicitar passos elípticos ou de formulação estilístico-poética menos facilitada no original. A subalternização da vertente estilístico-poético ao pragmatismo da inteligibilidade a partir do palco, contudo, não explica algumas discrepâncias registadas, que terão de ser elucidadas no plano das opções individuais das tradutoras e dos objectivos de encenação que as motivam: (7/9) *Weiss du was Bessres./Sabes de alguma solução melhor.*; (8/9) *Das nächste Mal besser./Será melhor para a próxima.*; (8/10) *Wie sich ihm der Magen umgedreht hat nach der Schlacht bei Teruel(...). Woher sollten sie wissen, wer ihre Feinde sind./Diz que ficou com o estômago virado do avesso depois da batalha de Teruel (...); Como é que haviam de saber quem são os inimigos deles.*; (9/11) *Ein Sechstel/der Erde zuckt in meiner Faust./Um sexto da terra estremece fechada no meu punho.*; (10/12) *Wie soll ich/Die träge Masse Russland im Genick/Den neuen menschen schaffen (...)/Como poderei eu/com a massa inerte da Rússia a pesar na nuca/criar o homem novo (...);(11/13) Tot ist tot./A morte é a morte;* (11/13) *In jedem Menschen steckt ein Hitler, ein/Kapitalist, Kulak und Saboteur./Em todos os homens há um Hitler adormecido, um/Capitalista, kulak e sabotador.*; (11/13) (...) *oder Aufstand aus den Kellern. Ich weiss die Träume die herumgehn, Churchill/in deinem whiskyschwabbenden Gehirn(...)/(...) e do levantamento que surge das caves. Conheço os teus sonhos, Churchill, que visitam/o teu cérebro embebido em whisky(...); (13/14) (...) und an ihren Hunde verfüttern(...)* **das bist du, Lenin, für dein geliebtes deutsches Proletariat./(...)** e atirá-lo como pasto aos cães deles.(...) *Lenine aqui está o que tu és para o teu querido proletariado alemão.*; (16/16) *Wo hast du das gelernt, im Gulag nicht. Mas onde é que aprendeste, no Gulag não foi.*; (16/17) *Ich kann die Augen nicht mehr sehn. Begrab ihn./Já não consigo olhar para os olhos dele. Enterra-o.*; (17/17)(...) *Um Mitternacht der Aufruhr weheklagt (...)/A multidão amotinada à meia-noite espalhava-se em lamentos (...), a abstracção do motim passa a concretização explícita de multidão amotinada;* (23/22) *Wir haben abgestimmt in der Versammlung (...)/Votámos em assembleia geral (...); (23/22) (...) Rotz und Wasser/Hat er geheult/(...) Chorou /baba e ranho de todo o tamanho (...); (26/24) Die blutigen Kometen sind am Himmel/Os cometas a escorrerem sangue subiram até aos céus.*; (29/26) *Polen ein Witz (...)/In Russland Schnee(...)/Der Jude war mein Unglück/A Polónia é uma brincadeira (...)/Na Rússia a neve(...)/O judeu causou a minha desgraça.*; (30/26) *Bei jeder Mahlzeit Heuchler und Verräter/A cada refeição Uns hipócritas e uns traidores;* (32/28) *Die Enkel werden mich verstehen./Os meus netos compreender-me-ão.*; (36/32) *Oder ein Küchenmesser in die Brust, wie Lukrezia Borgia./Ou uma faca de cozinha cravada no peito como a Lucrecia Borgia.*; (41/35) *Ich sehe die Sterne meiner Heimat, sie sind heller als die deutschen (...)/Vejo as estrelas da minha pátria, são mais claras que as estrelas alemãs (...); (41/35) Der Schlipps wird sich*

*aushängen, wenn ich ihn wieder brauche./A gravata, essa, logo se desamarrota quando precisar dela.; (41/35) (...) mit dem Geruch von Angstschweiss vor der Fremde (...)/(...) com aquele cheiro a suor que o medo do estrangeiro provoca (...); (49/43) Verzeih mir, es ist über mich gekommen./Desculpa, foi uma coisa que me caiu em cima, assim.; (52/44) (...) und der Rand ist blutig (...)/(...) e a margem escorre sangue (...); (52/44) Es braucht viel Druck, dass sie ihr Kreuz abwerfen./É preciso uma pressão formidável para eles rejeitarem a cruz.; (54/46) Die Phasen der Venus beobachtend (...)/Depois de observar as fases de Vénus (...); (55/46) (...) so wie auch die Geburten, die meine Mutter immer geschlechtloser gemacht haben(...)/(...) assim como os nascimentos, que destruíram a pouco e pouco na minha mãe toda a sexualidade (...); (56/47) Das ist Verrat. (...) Ach, Manfred, gehst du manchmal auf die Strasse./É uma traição. (...) Ah, Manfred, já te aconteceu andares pelas ruas.; (61/51) Ich arbeite für Geld.(...) Ich. Wovon./Eu cá trabalho por dinheiro.(...) Eu cá. De quê.;(63/53) (...) euch bekackend, wenn ein Helmbusch (...)/(...) cagando-vos todos quando a pluma de um capacete (...); (63/53) (...) und immer sollt ihr auch die Macht behalten (...)/(...) e guardai sempre bem guardado o poder (...); (66/55) Das Recht auf Wohnung steht in der Verfassung./O direito à habitação está consagrado na Constituição.; (67/56-7) Wir können nicht warten, bis wir das Geld haben, jedem einen Palast hinzustellen./Não se pode esperar até termos dinheiro que chegue para oferecer um palácio a toda a gente.; (68/57) (...) so als habe man Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeiten vor sich./(...) como se as pessoas tivessem pela frente séculos para trabalhar à vontade., a hipótese abstracta é concretizada também através da solução translatória *as pessoas*, noutros casos próximos *man* é substituído por formas da primeira pessoa do plural, com o mesmo intuito explicitador e familiarizante: *In dieser Hinsicht aber muss man wegen der Zukunft keine Sorge haben./Ora quanto a isto, não há razão para nos inquietarmos;* (69/57) *Das hätte nur Sinn, wenn man hoffen könnte (...)/Só teria sentido se tivéssemos a esperança (...); (69/57) Aber das war auf keine Weise zu erwarten./Mas em caso algum se podia estabelecer um prazo.; (69/57) (...) und überdies besser, haltbarer (...)/(...) e, ainda por cima, fica melhor e dura mais (...); (70/57) (...) ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag (...)/(...) estão cheios da espera nostálgica do dia profetizado (...); (70/58) Ja, die falschen Bücher./Sim, os livros que não deve.; (71/59) Aufwärts. Dir wird das Lachen noch vergehn./Em sentido contrário. Daqui a pouco deixas de ter vontade de rir.; (73/60) Bis es aufhört./Até parar tudo.; (77/63) Ohne Inferno Kein Paradies. Keine Himmel ohne Hölle.(...)Wer fragt danach. Hauptsache sauber./Sem Inferno não há paraíso. Não há céu sem inferno.(...)Quem é que quer saber disso. O essencial é que fique limpo.; (78/64) Er hat das Bild zerrissen und die Fetzen ins Klosett gespült./Rasgou o retrato e puxou o autoclismo para empurrar os bocados de papel.; (79/65) Dich wird dein Schlips nicht halten./A tua gravata, essa, não aguenta com o teu peso..**

Por fim, uma das formas de domesticação por adição - e que incide, por igual, na coloquialidade e contribui para a fluência e ilusão de naturalidade no receptor do texto traduzido, é a do recurso à expressão *é que*. Este procedimento perpassa todo o texto traduzido, seria fastidioso elencar os muitos passos onde se verifica, mas as páginas 64 e 65 dão bom exemplos do procedimento: *O que é que percebes disso. (...) O que é que se passa. Enlouqueceu. (...) Porque é que estás a chorar. (...) Três, se é que estou bem informado sobre a tua biografia. (...) Três pais. Quem é que pode aguentar.;*

b) Aspectos da vulgarização da linguagem na tradução. Funcionando simultaneamente na distância moderada em relação ao texto-fonte e na proximidade familiar perceptível a um público esboçado nas

suas características geracionais e ideológicas, uma teia de escolhas vocabulares da tradução acaba por construir um registo de ironia e humor, que o texto-fonte dificilmente emite, mas que a posição autoral face à História e à teatralidade nos seus últimos anos de vida acaba, se não por legitimar, pelo menos por subentender. Esse conjunto de discrepâncias intencionais no sentido da vulgarização de passos da linguagem percorre o texto traduzido e faz pautar a materialização cénica do texto por este prisma de cinismo distanciado, sobreposto à emotividade e ao terror dirigidos à sensibilidade do espectador. Exemplos desta discrepância recreativa na tradução dramática: (7/9) (...) *den Bildschirm vorm Schädel* (...) / (...) *a televisão frente à tola* (...), opção translatória que produz ironia baseada no vocabulário mais vulgar e corrente, coloquial quando o original não vai nesse sentido, mas no mais tétrico de crânio ou caveira; a mesma expressividade vulgar, acessível e de registo irónico é repetida em (8/9) *Was sollen wir noch in euch hineinstopfen* / *O que é que havemos de vos enfiar mais na tola*; (7/9) (...) *Fickzellen mit Fernheizung* (...) / *Pocilgas para fornicar com aquecimento* (...), além da vulgarização das *celas*, que passam a *pocilgas*, a expressão alemã é atenuada, (*para fornicar*) no seu sentido provocatório e obsceno. De certa forma, o que de violência de linguagem se perde com a aceitabilidade de *para fornicar* é procurado compensar através da vulgarização extremada do termo *Zellen*, que não conota nem denota qualquer tipo de sujidade ou promiscuidade, pelo contrário, apenas espaços exíguos; (9/11) *Sie konspirieren in den Fundamenten* (...) / *Conspiram nos caboucos* (...), a opção por um termo menos vulgarizado (alicerces, bases) poderia ter mantido a metáfora mais produtiva, no sentido das fundações e dos fundamentos do marxismo, espaço de conspiração das vítimas de Staline e dos seus sonhos; (9/11) *Trotzki der Jude, der den Banquo spielt/Das Beil im Schädel* / *Trotsky, o judeu, a fazer de Banquo, / com o machado enterrado nos miolos*, a gravidade original, o tétrico da imagem é vulgarizada e o vocabulário escolhido despoleta ironia inesperada; (23/21) (...) *auf die schiefe Bahn geraten* (...) / (...) *tinha mijado fora do penico* (...), *meter-se por maus caminhos* é vulgarizado e, pela expressão disfemística, cria-se tom irónico, diferente da seriedade do passo e do carácter da personagem numa assimetria de níveis da linguagem entre tradução e texto de partida; (23/21) (...) *Ein Fressen für die Propaganda* (...) / (...) *Sopa no mel para a propaganda* (...); (26/24) *O sei gewiss* (...) / *oh, podes ter a certeza* (...), a simplificação da retórica arcaizante, a coloquialização da expressão de nível poético têm efeito vulgarizador da expressão do passo, igualmente sentido na eliminação retórica da repetição no passo seguinte (26/24) *Mit Glut und Brand, mit Hunger, Durst und Tod* / *O braseiro e o incêndio, a fome, a sede e a morte*; O nível poético e declamatório é reduzido a simples expressão corrente, não enfatizada; (31/28) (...) *zusammen mit Fräulein Eva Braun, die ich vor einer Stunde geheiratet habe* (...) / (...) *na companhia de Eva, a menina Braun, com quem me casei há uma hora*(...); (49/42) (...) *und sein Theater/das jetzt im Argen liegt durch seinen Tod* / (...) *e o teatro dele, agora na merda por ele ter morrido*, a vulgarização da expressão não irónica (*ir de mal a pior*), tem um efeito contrário ao do passo alemão; (50/53) *Und er wird wissen, wie er sich heraushilft* / *E há-de arranjar maneira de se safar*; (58/48) *Die grünen Jungen. Ach, sie wissen nichts/Die Kinder. Spielen Feldherr mit Soldaten/Aus Pappmachée* / *Os convencidos. Não sabem nada/Uns fedelhos. A brincar aos capitães com soldadinhos de papelão*. O passo português é mais pejorativo, menos irónico, através da vulgarização na escolha de materiais vocabulares; (61/51) *Jetzt bist du prominent* / *Agora és uma vedeta*, a ênfase na utilização irónica de um termo alemão deslocado no vocabulário dos operários é perdida na tradução, através da escolha vocabular realizada; (66/55) *Weiss*

du, wie der Volksmund eure Wohnungen nennt. *Arbeiterschliessfächer*. (...) *Arbeiterschliessfächer*. Mit Bad, Warmwasser und Fernheizung./Sabes como é que a população chama às vossas casas. *Capoeiras para operários*. (...) *Capoeira para operário*. Com banho, água quente e aquecimento., a ideia de exiguidade de um cacifo de operário é, novamente, tornada sujidade e promiscuidade, através do termo escolhido em português, quando esse aspecto está posto de parte pelo contra-argumento das condições das casas construídas na RDA; (69/57) (...) *sich abmühen* (...)/(...) *esfalfar-nos*(...); (70/58) (...) *eh er sich das Maul verbrennt*. Oder dir./(...) *aquela bocarra pode vir a causar-lhe aborrecimentos*. Ou a ti., através da vulgarização da linguagem de chegada, o passo perde o tom de ameaça séria: a expressão *sich das Maul verbrennen*, mais directamente traduzível por **queimar a língua**, ganha na tradução um tom farsante que retira a seriedade da ameaça difemística; (74/61) *Wem verdankst du dein Diplom, mit dem du dich aufspielst gegen unser Wohnungsbauprogramm*./A quem é que tu deves o teu diploma, esse que te dá o direito a torceres o nariz ao nosso programa de construção de habitações.; (74/61) *Müsst ihr euch immer streiten*. Und über eure Politik./Porque é que se estão sempre a zangar. E sempre a propósito lá da vossa política (...). (57/48) Exemplo oposto ao da vulgarização na linguagem de chegada é o da utilização de uma palavra erudita ou menos corrente para traduzir *Schwert* e *Gassen*, (espada e ruela, travessa), o que acontece para marcar a linguagem da *peça na peça*, o excerto do ensaio de *Coriolanus: Die Antwort kriegten sie von meinem Schwert* (...) *die Haufen ihrer Leichen in Roms Gassen* (...)/*Eu dar-lhe-ia a resposta com o meu gládio* (...) *com as montanhas dos seus cadáveres nas ruas de Roma*.; aspecto que se articula com a vulgarização da linguagem de chegada manifesta-se através da tradução directa, sem pruridos, de alguns passos onde a linguagem é obscena, chocante e frontal no original e reproduzida no mesmo nível, aspecto a sublinhar perante pruridos de aceitabilidade de expressões cruas e obscenas, por exemplo, em *Quarteto*: (71-2/59) *Du auch, Künstler, mit deinem Lederpimmel über dem Couch*. Hast du das schön nötig./Tu também, artista, com o teu **caralho de couro** por cima do sofá. Já precisas dele.;

c) **Discrepâncias semânticas**. A não fetichização do texto-fonte, como estratégia de elaboração da tradução para palco, rasura aspectos, considerados redundantes, da literariedade de partida e tende a simplificar aquilo que, poética e estilisticamente, é tido por complicar a enunciação e recepção a partir de cena. Alguns passos da tradução de *Germania 3* exemplificam tomadas de decisão translatória operadas com este objectivo, mas que resultam em discrepâncias mais salientes na translação de conteúdos e significados: (7/9) (...) *der Salut wird auf den Hintergebliebenen abgefeuert*./(...) *a salva de honra dispara-se nos sobreviventes*., os alemães que permaneceram no território da RDA, depois da construção do Muro, são confundidos com os sobreviventes de todo o processo histórico alemão desde 1933, o passo desvirtua a informação histórica e a referência central do quadro cénico ao Muro, optando por um termo português vago e contrário ao conteúdo definido da expressão alemã (os que permaneceram, por oposição aos que se deslocaram para Ocidente). Ao contrário de uma versão de edição e leitura, onde este tipo de informação é veiculada por uma procura de correspondência mais cuidada, a versão de palco de ED/ASM realiza decisões de tradução mais discrepantes, assimétricas ou funcionalmente distanciadas face a alguns termos do texto-fonte. Estas opções podem ter a virtude de serem mais expressivas e de mais imediata perceptibilidade a partir da enunciação em palco, mas eliminam ou distorcem, funcionalmente para a cena, conteúdos mais vastos ou de peso mais determinante no texto-fonte. O cuidado, a ponderação de algumas expressões portuguesas, quer nos seus sentidos na língua de chegada,

quer relativamente aos sentidos implicados na língua de partida, são frequentemente destituídos da preocupação de equivalência, procura de correspondência ou reprodução mais concertadas. O título do primeiro quadro da peça é disso exemplo: *revista nocturna*, aparentemente, refere-se a uma prática castrense que consistirá em passar revista ao aprumo das tropas em parada, quando o contexto cénico remete para *ronda*, inspecção nocturna da situação nos vários postos de vigia e sentinela. Embora possa recair na margem das opções de tradução e, assim, parecer impertinente criticar-se este tipo de soluções das tradutoras, elas são frequentemente sublinháveis no trabalho de contrastação, tomando proporções que obrigam a considerá-las na perspectiva de terem peso específico na configuração global da rescrita translatória: (9/11) *Ich weiss von jedem etwas, das ihm umbringt./Sei que morte hei-de dar a cada um.*, o passo alemão refere que a personagem Stalin sabe algo, segredos de cada um dos seus colaboradores, o que acabará por os condenar, levar à morte; a personagem não tem propriamente engendrado e destinado a cada um dos colaboradores um tipo de morte específica. A discrepância de sentidos é considerável, sublinhando a tradução o carácter sanguinário da personagem e deixando de fora o seu sentido de astúcia e gestão de dados comprometedores; (10/12) (...) *in meinen Knochenmühlen (...)/(...)nas minhas máquinas trituradoras (...)*, o aspecto desumano, tenebroso de trituração de ossos em moinhos é omitido, apagado pela escolha vocabular atenuadora de *máquinas trituradoras*; (11/13) *Ich kann nicht warten, bis er aus der Haut fährt./Não posso esperar até que se amotine.*, as tradutoras criam um sentido mais complexo do que o simples *sair da pele, emergir* do original, recriando o passo numa metáfora expressiva e inesperada; (19/19) *Der Führer lässt uns nicht im Stich./O Führer não se esquece de nós.*, não se trata de esquecimento mas de abandono, mais expressivo da relação alemães/Hitler, caracterizador de um facto histórico, uma crença patética das tropas restantes ainda no final da guerra; (22/21) (...) *Mit Jahr und Tag den Magen an den Knien (...)/(...) Dia após dia de barriga vazia (...)*, perda da expressividade da imagem dos joelhos colados ao estômago, imagem dura, de fome, simplificada pela expressão portuguesa *barriga vazia*, exemplo de poética domesticada em função do entendível, com eventual anulação da imagética em cena, movimento; (27/25) (...) *durch zehn Länder mich gejagt (...)/(...) expulsaram-me de dez países (...)*, o sentido do texto-fonte sublinha a perseguição, ser açoitado atravessando dez países; (31/28) *Ich bin, Sie wissen, der Übermensch. Ich habe das Meinige getan, die Menschheit auszurotten (...)/Sou, como sabem, o super-homem. Fiz o que pude para exterminar a humanidade.*, os sentidos diferem: Hitler não fez o que pôde, mas sim a sua parte no projecto concertado de exterminar a humanidade; (32/28) *Gegen die Lebenslüge des Kommunismus KEINER ODER ALLE (...)/Contra o mentir a si próprio do comunismo TODOS OU NINGUÉM (...)*, a formulação portuguesa torna-se distante da ideia de falácia/máxima de vida ou a mentira de uma vida, com que a personagem caracteriza o comunismo; (34/30) *In Ostpreussen haben sie die Frauen an Scheunentore genagelt, von den Gewaltigungen nicht zu reden (...)/Na Prússia Oriental pregaram mulheres às portas dos celeiros, para não contarem das violações (...)*, no texto alemão, a personagem refere atrocidades cometidas contra as mulheres, não querendo sequer falar das violações, atrocidade mais corrente do que pregá-las aos portões dos celeiros; não há umnexo entre esta atrocidade e as violações; a formulação portuguesa distancia-se do sentido do texto-fonte e resume o facto de as mulheres terem sido pregadas aos portões dos celeiros para que não relatassem as violações de que teriam sido alvo, sentido inconciliável com o do passo alemão; (46/39) (...) *wo sie einen Flüchtlingstreck zusammengeschossen haben./(...) onde*

tinham metralhado um comboio de refugiados. A expressão *comboio de refugiados* suscita a imagem errada, aliás associada à dos comboios para os campos de concentração, quando Streck se refere a um cortejo de refugiados, longas filas fugindo a pé. Da mesma forma, o metralhar do *comboio* não parece tão brutal como o de metralhar refugiados deslocando-se ao longo de um caminho; (54/46) *Da sind die verschiedenen Kreisläufe, von dem des Staubwischens über den der Jahreszehnten im Ölfeld zu dem der Steuerzahlung./Nela se encontram os vários ciclos, das grandes limpezas ao pagamento dos impostos, passando pelas estações do ano.*, o banal **limpar do pó** é desvirtuado na sua ironia contida com a opção *grandes limpezas*, tarefa que ganha uma dimensão que não é pretendida no texto-fonte. Esta quebra de efeito crítico é também produzida pela alteração da ordem dos vários ciclos: limpar o pó, estações do ano no olival e, culminando os momentos altos da vida circular, ironicamente, o pagamento de impostos. A alteração da sequência de enunciação, esvazia o efeito crítico final, de surpresa, quanto aos impostos. O jogo de palavras, trocadilho assente na repetição das mesmas palavras com divergentes significações contextuais (70/58) tem óbvia dificuldade de reprodução translatória é, portanto, simplificado, embora formalmente reproduzido: *Mein Vater ist Bürger, mein Vater ist Bürgermeister, mein Vater ist Meister, mein Vater ist Meister vom Stuhl, mein Vater ist Meister von Stuhl aller Bürger.* O meu pai é um burguês, o meu pai é o burgomestre, o meu pai é o patrão, o meu pai é o venerável patrão, o meu pai é o venerável patrão de todos os burgueses. Ao manter, aproximadamente, a forma, a tradução tem consciência da perda translatória de significados, a começar pelo jogo polissémico com *Bürger* (cidadão e burguês) e a paródia em torno de *Meister* (mestre e senhor), dignitário da cidade referido a 1933, mas figura que apenas preside formalmente (*Meister von Stuhl*). A solução encontrada por ED/ASM reproduz o efeito ao nível rítmico e formal da enunciação; (75/61) *Das mache ich jetzt solange, bis dir das Wasser im Arsch kocht./Hei-de continuar até ficares com as cuecas molhadas.*, a expressão obscena não tem equivalente aproximado em português, as tradutoras procuraram um sentido obsceno e sexual, mas acabou por ser menos grosseiro e chocante; (80/66) discrepância de sentidos que pode ter alguma repercussão cénica: *DER ROSA RIESE (masturbiert sich an einer Eiche (...)/O GIGANTE COR-DE-ROSA (masturba-se à sombra de um carvalho (...))*, o personagem encontra-se junto a um carvalho, não à sua sombra;

d) **Formulações obscuras.** Algumas formulações de tradução perdem, simultaneamente, a referência ao texto-fonte e produzem sentidos confusos na recepção: (10/12) *Immer stirbt nur eine/War deine Rede (...)/Continua a haver só um morto/dizias tu*, o original aponta no sentido de *morre sempre só um ou morre um de cada vez*, a formulação portuguesa é confusa, se contrastada com o passo alemão e no que, essencialmente, pretende afirmar, *Daqui a pouco deixas de ter vontade de rir.*; (78/63) *Gib deinem Filius keinen Schnaps mehr. Er redet dich um Kopf und Kragen./Não dês mais aguardente ao teu filho./Arriscas-te a deixar por lá umas penas.* - por lá, refere-se ao purgatório aludido por outra personagem, o capitalismo, o lugar onde se branqueia dinheiro. A formulação portuguesa introduz *umas penas*, para as quais não se encontra referência metafórica ou contextual. Parafraseando, o passo alemão refere que cada palavra do filho embriagado põe em perigo a cabeça e o colarinho do Burgomestre. A formulação portuguesa surge obscura e improdutiva na leitura e até cenicamente;

e) **Procedimentos de adição, expansão e explicitação.** Decorrente da necessidade de clarificar incidências menos imediatamente perceptíveis, vários passos da tradução recorrem a procedimentos de

adição, expansão (eliminando a economia das tiradas e o seu potencial poético) para facilitar acesso a sentidos menos expostos do texto-fonte: (8/10) *Er ist nicht tot. Er kanns noch lernen./Esse não morreu. Ainda pode vir a saber, ele.*; (9/11) (...) *Das Beil im Schädel./(...) com o machado enterrado nos miolos.*, procedimento completado pelo recurso translatório de vulgarização da linguagem; (11/13) *Was flüstert in den Korridoren./Que murmúrios são estes no corredor.*; (26/24) *Die blutigen Kometen sind am Himmel/Os cometas a escorrerem sangue subiram até aos céus.*; (35/31) (...) *weil du nur eine Nacht mit einem Mann gehabt hast (...)/(...) com o pretexto de só teres passado uma noite com um homem (...)*; (41/35) (...) *bei mir getragen habe, in welcher Kleidung immer (...)/sempre comigo durante dois ano, fosse o que fosse que tivesse vestido (...)*; (43/37) *Wenn wir Glück haben, spuken sie noch. Kennst du Grillparzer DIE AHNFRÄU./Com sorte, ainda andam como almas penadas por estes lugares. Conheces o poema de GrillparzerA ANTEPASSADA.*; (50/43) *Um ungewaschen in die Tod zu gehen. Gewusst wann./Pra entrar na morte sem branqueamento. Escolheu a sua hora.*; (53/45) *Die Höflichkeit muss man sich leisten können./A boa educação, é preciso ter meios para a podermos ter.* - a solução de expansão e explicitação elimina o eco büchneriano do diálogo do Capitão com Woyzeck sobre a moral; (62/52) (...) *der Hundestein war wie er sich gewünscht hat./(...) uma pedra onde mijam os cães, como ele tinha desejado.*; (70/57) (...) *die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaus erkannte (...)/(...) o reconhecimento da inutilidade de uma torre que assaltasse o céu (...)*; (77/63) *Ohne Inferno Kein Paradies.Keine Himmel ohne Hölle. (...) Wer fragt danach. Hauptsache sauber./Sem Inferno não há paraíso. Não há céu sem inferno. (...)Quem é que quer saber disso. O essencial é que fique limpo.* (70/58) Um exemplo de passo complexo na inteligibilidade, mas marcado, no alemão, para enunciação dramática, encontra solução de tradução pela expansão e alteração da ordem de enunciação dos elementos sintagmáticos de efeito e, ainda, pela alteração parcial do sentido original: (...) *an welchen die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kürz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werden wird./(...) em que a cidade vai ser quebrada por um punho gigante em cinco murros dados com intervalos cada vez mais curtos.*; (72/59) *Wer ist die Jugend./A juventude, mas o que é isso?*, com produção de efeito enfático no português e formulação de pergunta retórica, menos fria e ameaçadora que no original; (80/66) *Das ist weil ich mit keinem rede der nicht tot ist./É porque eu não falo a ninguém, a não ser que seja um morto.*;

**f) Reprodução da pontuação do texto-fonte.** Registam-se poucos elementos de alteração da pontuação mülleriana e através da reprodução quase integral dos pontos finais müllerianos em interrogativas formais, informa-se a cena e abre-se à enunciação verbal o leque já antes referido de entoações possíveis ou recriáveis pelos actores, como exemplificam estes dois casos: (7/9) *Weiss du was Bessres./Sabes de alguma solução melhor.*; (9/11) *Genosse, warum trinkst du in der Nacht./camarada, por que é que bebes de noite.* Um caso contrário ao do preceito respeitador da pontuação por ED/ASM, em que se estabelece encadeamento em vez de pausa expressiva, suplicativa ocorre em (37/32) *Dann suchen sie eine Waffe . Für den Liebesdienst, um den wir Sie gebeten haben./Vá lá arranje uma arma para o favor que lhe pedimos.* Outros casos de alterações de pontuação conduzem a diferenças localizadas de ritmos e entoações: (72/59) (...) *weil du besoffen warst, ich werfe es dir nicht vor, du hast genug mitgemacht, besauf dich ruhig./(...) de tão bêbado que estavas, não te censuro de nada ; já deste que chegue, enfrasca-te à tua vontade.*; **g) Gralhas e erros.** São de assinalar alguns passos da contrastação que têm natureza accidental e escaparam a revisão: (7/9) *Johanngeorgenstadt/Johanngeoranstadt.*; (61/51) *Wovor*

*versteckst du dich. Angst vor den Würmern./De que é que te escondes. Tens medo dos versos.*, a gralha presta-se a interpretação abusiva, como se Brecht após a sua morte, se escondesse e devesse temer pelos versos, pelos conteúdos políticos da obra literária-dramática. A troca de vermes por versos não tem outro explicação que não seja a de gralha, mas presta-se a confusão se não nos reportarmos ao texto-fonte, como se fosse recriação livre e intencional do passo e devesse conduzir a outro tipo de ilações; (69/57) (...) *sich abmühen* (...) / (...) *esfalfar-nos*, em vez de *esfalfarmo-nos.*; **h) Omissões e supressões.** Aplica-se este procedimento sempre como meio de tornar familiares e inteligíveis determinados passos, tidos por mais complexos ou que pudessem proporcionar dificuldades de recepção imediata a partir do palco. Determinadas palavras ou recursos estilístico-poéticos desaparecem com intuito pragmático: (9/11) *Brav hat er sie gelernt, seine Lektion/der Liebling der Partei, zwar auf der Folter./Aprendeu bem a lição/O menino querido do Partido, é verdade que foi sob tortura.*, a omissão oblitera parcialmente o tom reflexivo pretendido no passo, a conduta de Bukharine e o cinismo de Stalin; (40/35) o evitar da repetição (*mein*) no texto de chegada, como norma translatória observada, elimina uma palavra importante na caracterização indirecta da personagem, o sentido de posse e orgulho do automóvel alemão, traço genérico saliente de aculturação do Croata, por repetido, no passo do texto-fonte. A omissão é feita em benefício da explicitação da deslocação: *Ich fahre mit meinem Auto/Vou para lá de carro.* No mesmo passo, outra omissão assume como impertinente a referência ao vestuário específico, (40/35) *Meine Bauernkleider aus Kroatien befinden sich im Kofferraum./A minha roupa de camponês \* está no porta-bagagens.*, generalizando, retirando informação visual e conteúdo cultural impresso no texto-fonte, que poderá servir ou informar a cena. Outro aspecto cultural e de caracterização da personagem é omitido no mesmo passo, desta vez através da eliminação de um pormenor (*dobrar pelos vincos*), que o dramaturgo frisa na *germanidade* e que contrasta com as roupas de camponês da Croácia. As tradutoras não lhe encontram pertinência de inclusão na rescrita, mesmo que a expressão omitida também informe e sirva a cena: (41/35) *Ich lege meinen Anzug in ordentlichen Falten, wie ich es in Deutschland gelernt habe, ebenso das Hemd./Dobro o fato com cuidado, como aprendi na Alemanha, e a camisa também.*; (70/58) a utilização irónica e ameaçadora da expressão latina *Filius* no original, pretende marcar o papel privilegiado do filho do Burgomestre, estatuto patricio e decadente, e a indulgência que o pai tem perante o comportamento dele. A omissão conduz a uma perda de desempenho cénico, quer nas palavras, quer na tensão ameaçadora que caracteriza o quadro: *Auf deinen Filius solltest du auch mal ein Auge haben, Genosse Bürgermeister(...)/Devias vigiar o teu filho, camarada Burgomestre (...).* A omissão repete-se, agora na fala da personagem Prosswimmer, que como Schumannngerhard, é membro do partido (78/63): *Gib deinem Filius keinen Schnaps mehr./Não dês mais aguardente ao teu filho.* Outro tipo de problema de omissão, na tradução desta peça como nas de outras, é o da não notação de passos onde a intertextualidade se torna fulcral criadora de ironia dramática. Algumas das citações, paródias e refuncionalizações têm interesse literário e cultural e pouca expressão ou valor dramático imediatos para um público português. Contudo, perante um público alemão, de imediato as citações se revestem de efeito irónico e distanciador, ao serem reconhecidas na construção textual e de o texto nelas estruturar a sua dimensão irónica e crítica. É este o caso de (77/63) *WIR WOLLEN HIER AUF ERDEN SCHON/DAS HIMMELREICH ERRICHTEN/QUEREMOS JÁ NESTA TERRA CONSTRUIR O REINO DOS CÉUS*, citação de dois versos populares de Heinrich Heine (*Kaput I, Deutschland, ein Wintermärchen*), citação

que, ao ser posta na boca do Burgomestre, assume contornos particularmente sarcásticos quanto ao grau de edificação do socialismo real e o nível de demagogia que os funcionários mantiveram até à Queda do Muro. A tradução não marca esta citação nas notas finais (pp 67-8) sobre a origem dos excertos de diversos autores integrados no texto dramático. Outra omissão refere-se à da construção do quadro final, o Gigante cor-de-rosa: a citação explícita e o eco de *Woyzeck* de G. Büchner, na construção da personagem são patentes: *ICH RIECHE MENSCHENFLEISCH SAGTE DER RIESE UND ÜBERMORGEN HOLE ICH DER FRAU KÖNIGIN IHR KIND (...) BLUTWURST SPRACH ZU LEBERWURST./CHEIRA-ME A CARNE HUMANA DIZ O GIGANTE E DEPOIS DE AMANHÃ VOU BUSCAR O FILHO DA RAINHA (...) O CHOURIÇO DIZ À SALCHICHA.;*

**h) Alterações da ordem sintagmática de enunciação.** A distribuição de elementos na linearidade de enunciação é determinante para a produção de efeitos dramáticos. Por vezes incompatíveis no plano intersistémico, algumas reproduções destas construções poético-estilísticas de incidência cénica não ocorrem mesmo em situações de resolução menos dificultosa, registando-se os exemplos mais salientes, do esvaziamento ou alteração do efeito: (9/11) *Und wird/zerspringen in kein Gott weiss welche Stücke./E explodirá/Em quantos pedaços nenhum deus o sabe.;* (10/12) *Menschen aus neuem Fleisch sind was die Zeit braucht./A época precisa de homens de carne nova,* perda da ênfase inicial na enunciação; (15/16) destruição do efeito da tirada por desordenamento da sequência elocutória e do destaque inicial (...) *Blut an den Händen haben beide, unsers./(...) Têm os dois sangue nas mãos, o nosso.* Caso inverso de alteração da ordem sintagmática para efeito de enunciação dramática acontece com a estilização da distribuição na tradução do passo (25/23) *Ich will zurück in meines Siegfrieds Gruft./Para dentro do túmulo do meu Siegfried quero voltar.* Na peça, o *insert* hölderliniano tem função distanciadora, provoca a anulação do tempo e evidencia a germanidade das reflexões sobre a História das Alemanhas, a irmandade contraditória sempre presente no historial e nas culturas alemã. A tradução marca este *insert* e a sua função sequencial dramática, a ponto de, em alguns segmentos, ser mais poética no tom arcaizante das formulações que o original. Noutros casos recorre-se à repetição próxima para reproduzir o destaque de um termo fulcral do segmento (32/28) (...) *und meine Hände sind blutig wie die Hände aller grossen Männer der Geschichte blutig sind (...)/(...) e as minhas mãos estão cheias de sangue como cheias de sangue estão as mãos de todos os grandes homens da história (...),* ou a uma colocação mais enfática do que no original (78/64) *An seiner Stelle hängt jetzt der Genosse Ebert./No lugar dele está agora o camarada Ebert, enforcado.,* criando-se no texto de chegada um efeito poético-dramático que o texto de partida não continha, (80/66) *Und wer ich bin weiss keiner./E ninguém sabe quem eu sou.;*

**i) Três notas de rodapé e ausência de aparato de notas.** Há três notas de rodapé ao longo do texto traduzido. Nenhuma delas é nota de pertinência tradutológica restrita, apenas veiculam informações menores e não decisivas, quanto ao enquadramento dos passos a que se referem. Duas delas (pp 10 e 52), referem-se a canções da tradição popular alemã, que o texto alemão insere e a tradução transcreve no original (respectivamente, *Es bliess ein Jäger... e Röslein, Röslein, Röslein rot...),* fornecendo o seu significado em português. A terceira nota (p 27) elucida sobre *Wahlhall/Walhalla* lugar mítico onde *repousam os guerreiros mortos em combate.* A edição do texto dramático traduzido e já testado pela cena não deixa de levantar um conjunto de interrogações sobre a sua reterritorialização e sobre aspectos importantes do *background* cultural, histórico e político que o tecem. Estas questões são determinantes no

impacto que a importação dramática pode ter, podendo também contribuir (quando desatendidas nos processos translatório, cénico ou editorial) para a incompreensão, parcial ou profunda do texto traduzido face ao texto-fonte. A ausência de um justificado aparato de notas é, portanto, de difícil aceitabilidade, nomeadamente no que toca a personagens históricas, dramaticamente recriadas e distorcidas, obscuras. A ausência desta notação, propiciadora de difícil reterritorialização, tem, na minha opinião, uma explicação mais circunstanciada e que decorre das envolvências imediatas da tradução realizada e da sua posterior edição, no âmbito da homenagem portuguesa a HM em 1997.

## **Bibliografia**

## **BIBLIOGRAFIA ACTIVA**

### **Obras de Heiner Müller**

- . *Mauser*, Rotbuch/ Verlag der Autoren, Frankfurt/M, 1976;
- . *Der Horatier*, in *Mauser*, Texte 6 (pp 45-54), Rotbuch Verlag, Berlin, 1978 ;
- . *Die Hamletmaschine*, in *Mauser*, Texte 6 (pp 89-97), Rotbuch Verlag, Berlin, 1978;
- . *Der Auftrag*, in *Herzstück*, Texte 7 (pp 43-70), Rotbuch Verlag, Berlin, 1983;
- . *Germania 3 Gespenter am Totem Mann*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1996;
- . Müller, H., *L'Invenzione del Silenzio: Poesie, Testi, Materiali, Dopo l' Ottantanove, Porgeto e Cura di Peter Kammerer*, Ubulibri, Milano, 1996 ;
- . *A Heiner Müller Reader, Plays, Poetry, Prose*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001;
- . *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt/M, 86 und 90;
- . *Krieg Ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1992;

### **Traduções portuguesas**

- . *Sobre o Pós-Modernismo*, tradução de António Sousa Ribeiro, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 4/5, Outubro 1980;
- . *A Missão e outras peças*, tradução, notas e posfácio de Anabela Mendes, Apáginastantas, Lisboa, 1983; inclui traduções portuguesas de: *O Horácio*, *Mauser*, *A Máquina-Hamlet*, *A Missão*, *O Pai*, *Anúncio de Morte*;
- . *Quarteto*, tradução de Maria Adélia Silva Melo, Quetzal, Lisboa, 1988;
- . *Germânia 3 – Os Espectros do Morto-Homem*, tradução de Eduarda Dionísio e Maria Adélia Silva Melo, Cotovia, Lisboa, 1997;
- . *O Anjo do Desespero*, edição bilingue, tradução e posfácio de João Barrento, Relógio D'Água, Lisboa, 1997 ;
- . *A Morte de Séneca, O Bloco de Mommsen, Ajax por Exemplo*, tradução de João Barrento, in Belém, nº. 1, Primavera 1997;

### **Materiais portugueses sobre o teatro de Heiner Müller**

- . *Abecedário*, brochura do espectáculo de *As Boas Raparigas...*, com textos críticos de AM/Ermelinda Pastorela, e organização de C.Guimarães, Porto, 1999;
- . *Cartaz da homenagem Heiner Müller em Lisboa*, com informação detalhada no verso sobre as diferentes iniciativas entre Janeiro e Abril, CCB, 1997;
- . *Catálogo dos Encontros Acarte 1988/Dossier do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian* (materiais diversos das realizações teatrais, revista de imprensa, entrevistas a JSM, fotografias de cena de Eduardo Gageiro);
- . *Filoctetes*, dactiloscópio, tradução dactilografada com anotações manuscritas de José Peixoto, Maria Adélia Silva Melo, Ana Maria Carvalho e Harry Lemmens , Teatro da Rainha, Caldas da Rainha, 1986;
- . *Filoctetes*, folheto do espectáculo de Artistas Unidos, Lisboa, 2001;
- . Folheto do *Teatro da Cornucópia Um Comentário de Shakespeare ANATOMIA TITO FALL OF ROME*, com cerca de quatro dezenas de fotos de encenações portuguesas e estrangeiras, poemas traduzidos por João Barrento, textos críticos de Jourdeuil e Hans-Thies Lehman, Lisboa, Novembro 2003;

- . *Germânia 3 Espectros do Morto-Homem*, brochura do espectáculo no CCB/TNDM II; texto de Jean Jourdheuil;
- . Guimarães, Carlos, *Am Rande. Die Rezeption Heiner Müllers in Portugal*, in *Handbuch Heiner Müller*, Metzler, 2001;
  - . Comunicação ao Colóquio Internacional *Depois de Heiner Muller*, Goethe-Institut, Lisboa, 10 e 11 de Janeiro de 1997, policopiado;
- . *Heiner Müller no Hotel Hessischerhof*, poemas musicados pela banda rock *Mão Morta*, textos em [www.maomorta.pt](http://www.maomorta.pt);
- . *Horácio*, brochura policopiada do Grupo de Teatro da Escola Secundária de S. Lourenço, Portalegre, para a encenação realizada por Carlos do Rosário, segundo a tradução editada de AM, Portalegre 1996;
- . Mendes, Anabela, *Entrevista com Heiner Müller*, in *Teatruniversitário*, 7/8, TEUC, Coimbra, Abril 1983;
  - . *A Euforia da Morte no Fascínio da Destruição*, in *Runa*, nº.3, Coimbra 1985;
  - . Comunicação ao Colóquio Internacional *Depois de Heiner Müller*, Goethe Institut, Lisboa, 10 e 11 de Janeiro de 1997, policopiado;
  - . *Ninguém é de Ninguém (Expresso)*, 8 de Outubro de 1988, 2-C)

## **BIBLIOGRAFIA PASSIVA**

- . Babo, Alexandre, *RDA, Sociedade Socialista Avançada*, Prelo, Lisboa, 1975;
- . Baker, M., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, 1998;
- . Barrento, João, *Uma Seta no Coração do Dia - Crónicas*, Cotovia, Lisboa 1998;
- . Barreto, António, (org) *Indicadores Sociais em Portugal e na EU*, in *A Situação Social em Portugal 1960-1999*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, 2000;
- . Bassnett, Susan, *Translation Studies (Revised Edition)*, Routledge, London, 1991;
  - . *Translating dramatic texts in Translation Studies (Revised Edition)*, Routledge, London, 1991;
- . Batista, Ana Salgueiro, *O Teatro nos anos Oitenta*, in *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, ACARTE/FCG, Lisboa, 1992;
- . Bettermann, R., Pina, A., *Poesia da República Democrática Alemã – Breve Antologia*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980;
- . *Bibliografia das Peças e Adaptações para Teatro em Língua Alemã traduzidas para Português*, actualização de Anabela Mendes e Carlos Porto, revisão de 17.12.2001, Goethe Institut Lissabon, [bibl@lissabon.goethe.org](mailto:bibl@lissabon.goethe.org); <http://www.goethe.de/wm/lis>;
- . Biner, Pierre, *O Living Theatre*, Forja, Lisboa, 1976;
- . Buescu, H., Duarte, J.F., Gusmão, M., (org) *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2001;
- . Bulow, Katharina von, *A Alemanha entre Pais e Filhos*, Cotovia, Lisboa, 1989;
- . Ceia, Carlos, *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?*, Século XXI, Lisboa, 2000;
- . Cioffi, Frank, *Ihab Hassan Postmodernism*, in <http://www.ihabhassan.com/cioffi>;
- . Conde, Idalina (coord), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992;
- . Delille, Maria Manuela Gouveia, *Do Pobre BB em Portugal: Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois de 25 de Abril de 1974*, Ed. Estante, 1991;
- . Delille, Maria Manuela Gouveia, *Do Pobre B.B. em Portugal – A Recepção dos Dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*, edição da Livraria Minerva e Centro Universitário de Estudos Germanísticos, Coimbra, 1998;

- . *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal* (vol. I, II), Publicações Alfa, Lisboa, 1993;
- . Dort, Bernard, *Leitura de Brecht*, Forja, 1980;
- . Droz, Jacques, *História da Alemanha*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1989;
- . Duroselle, Jean- Baptiste, *História da Europa*, Circulo de Leitores/Publicações D. Quixote, Lisboa, 1990;
- . Even-Zohar, *Polysystem Studies*, in *Poetics Today* (vol. XI, 1), Tel Aviv, 1990;
- . *Polysystem Theory*, in *Poetics Today*, 1979;
- . Geysenheyner, Max, *Kulturgeschichte des Theaters*, Safari Verlag, Berlin, s/d;
- . Grass, Günter, *Ein Weites Feld*, Steidl Verlag, Gottingen, 1995; (tradução portuguesa de Maria Antonieta Mendonça, com notas e registos de personalidades da história alemã e da RDA, Editorial Presença, Lisboa, 1998);
- . Hermans, Theo, (org), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London 1985;
- . *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester, 1999;
- . Holmes, (J.S., Lambert, J., Broeck, R. van den) (org), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, ACCO, Leuven, 1978;
- . *Describing Literary Translations: Models and Methods in Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, ACCO, Leuven, 1978;
- . *The Name and Nature of Translation Studies*, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988;
- . *Jornal de Letras, Artes e Ideias (JL)* de 26/6/2002;
- . Lambert, J, Gorp, H. van, *Towards Research Programmes: The Function of Translated Literature within European Literatures: On Describing Translation*, in T. Hermans (org), 1985;
- . Lefevere, A., *Translation, History and Culture*, Pinter, London, 1992;
- . Leuven-Zwart, Kitty M. van, Naaijken, Ton (ed) *Translation Studies: The State of the Art, Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on translation Studies*, Atlanta, GA, Amsterdam, 1991;
- . Lyotard, *A condição Pós-Moderna*, Gradiva, Lisboa, 1980;
- . Mann, Golo, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992;
- . Melo, Idalina Aguiar de, *Estratégias de Importação de "Alta Cultura". O Caso do Teatro Alemão Representado em Portugal (1974-1980)*, in *Portugal: Um Retrato Singular*, organização de Boaventura de Sousa Santos, Edições Afrontamento/ Centro de Estudos Sociais, Porto 1993;
- . Milton, John, *Tradução - Teoria e Prática*, Livraria Martins Fonte, São Paulo, 1998;
- . Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor/Éditions Sociales, Paris, 1987 ;
- . *Le Théâtre au Croisement des Cultures*, Corti, Paris, 1990;
- . *L'analyse des Spectacles*, Paris, Nathan, 1996;
- . *Confluences: Le Dialogue des Cultures dans le Spectacle Contemporain, Essais en l' Honneur d' Anne Übersfeld*, Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, s/d;
- . Pym, Anthony, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester, 1998;
- . *Negotiating the Frontier-Translators and Intercultures in Hispanic History*, St. Jerome, Manchester, 2000;
- . Ribeiro, António Sousa, *Configuração do Campo Intelectual Português no pós-25 de Abril*, in *Portugal: Um Retrato Singular*, organização da Boaventura de Sousa Santos, Edições Afrontamento/ Centro de Estudos Sociais, Porto, 1993;

- . **Roth, Ruth**, *O Teatro de Heiner Müller*, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1994;
- . **Santos**, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Edições Afrontamento; Porto, 1994;
- . **Scheidl, L., Melo, I.A., Ribeiro, A.S.**, *Dois Séculos de História Alemã (Política, Sociedade e Cultura)*, Almedina, 3ª edição, Coimbra, 1996;
- . **Shuttleworth, Mark**, *Dictionary of Translation Studies*;
- . **Tatsachen über Deutschland**, Societätsverlag, Frankfurt am Main, 1992
- . **Touraine, Alain**, *O Pós-Socialismo*, Edições Afrontamento, Porto, 1981
  - . *Crítica da Modernidade*, Instituto Piaget, Lisboa, 1994;
- . **Toury, Gideon**, *The Nature and Role of Norms in Literary Translation*, in J.S. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck (org), 1978;
  - . *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institut for Poetics and Semiotics, 1980;
    - . *Translated Literature: System, Norm, Performance Toward a TT- oriented Approach to Literary Translation*, in *Poetics Today*, 1981;
- . **Venuti, Lawrence**, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, London;
  - . (ed), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2000;
- . **Übersfeld, Anne**, *Les Termes Clés de l'Analyse du Théâtre*, Paris, Seuil, 1996 ;
- . **Wolf, Christa**, *Três Histórias Inverosímeis*, Cotovia, Lisboa, 1991.
- . **Zurbach, Christine**, *Theatrical Translation and Literature in Portugal Between 1975 and 1988: A Case Study*, in *Translation and the Manipulation Of Discourse - selected papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993*, CETRA, Leuven, 1995;
  - . *Tradução e Prática do Teatro em Portugal entre 1975 e 1988*, Edições Colibri, Lisboa, 2002.

## **Curriculum vitae**

## ANTÓNIO HENRIQUE GODINHO CONDE

### CURRICULUM VITAE

1958 – Nascimento em Évora.

1970-75 – Estudos secundários, Liceu Nacional de Évora.

1976 – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1979 – Bacharelato em Filologia Germânica (14 v.)

1980 – Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Ingleses e Alemães) (15v.); Frequência de um curso sobre literatura e cinema na Johannes Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.

1980 – Início da docência ( Esc. Sec. Severim de Faria, Évora).

1981-2 – Serviço Militar Obrigatório (oficial tradutor no Instituto de Altos Estudos Militares, Estado-Maior do Exército).

1982 - Regresso à docência (Esc. C+S Lagoa).

1983-5 – Contrato plurianual na Esc. Prep. de Montemor-O-Novo.

1985 – Professor efectivo-provisório na Esc. C+S de Arronches.

1986-88 – Estágio na Esc. C+S de Arronches (práticas lectivas de Português e Inglês 16 v.; nota profissional 15,3).

1988-90 – Professor Q.N.D. na Esc. C+S de Arronches; vice-presidente do Conselho Directivo; frequência do curso de leitores de Português no estrangeiro do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ICALP.

1990-92 – Leitor de Português na Universidade de Heidelberg/ Instituto de Tradutores e Intérpretes.

1992-94 – Cursos de Língua Alemã para quadros superiores e administrativos da Hoechst Fibras, SA, Portalegre; cursos de Língua Portuguesa a administradores alemães da empresa.

1990-2004 – Professor Q.N.D. na Esc. Prep. Cristóvão Falcão de Portalegre; desempenho de várias funções internas (delegado de Inglês, coordenador de Departamento de Línguas Estrangeiras, supervisor distrital das Provas Aferidas de Português (1º Ciclo), lançamento do ensino do Alemão no 3º Ciclo (DEB/Goethe Institut), assessor pedagógico, presidente do Conselho Pedagógico).

1989-2004 – Membro da Assembleia Municipal de Arronches, Presidente da Assembleia Municipal (89-91, 95-97, 97-2001, 2001-04)

1992-2003 – Traduções dramáticas:

1992 - *Woyzeck*, G. Büchner, Cendrev, enc. Mário Barradas (Cadernos do Cendrev 4, com um estudo introdutório das problemáticas da peça);

1995 – *Camino Real*, T. Williams, Escola de Actores do Cendrev, enc. David Wheeler;

1996 – *Na Companhia de Homens*, Edward Bond, Cendrev, enc. Luís Varela;

1997 – *Um Homem é um Homem*, B.Brecht, Cendrev, enc. Luís Varela;

1998 – *Mein Kampf*, G. Tabori, Cendrev, enc. Paulo Alves Pereira;

2000 – *À Beira do Mar Interior*, Edward Bond, SOIR Joaquim António de Aguiar, enc. Luís Varela;

2002 – *Rindo à Bruta*, C. Durang, A Bruxa Teatro, enc. Figueira Cid;

2003 – *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, B.Brecht, Teatro das Beiras, enc. Gil Nave;

2003 – *Um homem é um Homem*, B. Brecht, tradução de edição, Livros Cotovia, Obras Completas de Brecht, volume II;

2004 – Traduções dramáticas em preparação:

*O Crivo*, M. Azama; *Das Cinzas às Cinzas*, H. Pinter; *O Castrado* (adaptação de O Soprano), Eugène Scribe Mëllesville, para A Bruxa Teatro, enc. de Figueira Cid;

*Brikett Bardoof*, Nikolai Koljada, tradução portuguesa a partir da versão alemã para encenação de Paulo Alves Pereira;

*Horácios e Curiáceos*, B.Brecht, Livros Cotovia, Obras Completas de Brecht, volume IV.

