



Universidade de Vigo
Facultade de Filoloxía e Tradución
Departamento de Tradución e Lingüística

***Der gute Mensch von Sezuan* de Bertolt Brecht:
Análise Tradutiva e Paratradutiva das
Traduções para Língua Portuguesa**

EDUARDA MARIA FERREIRA DA MOTA

TESE DE DOUTORAMENTO

Director: Professor Doutor Alberto Álvarez Lugrís

VIGO 2013

Ao meu pai Eduardo, em memória.

À minha mãe, Silvina.

À minha família.

Ao Henrique e ao meu filho João.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor Alberto Álvarez Lugrís, orientador deste trabalho, pela sua constante disponibilidade, incentivo e ajuda.

Agradeço o apoio incondicional da minha família, dos meus amigos e colegas.

Agradeço igualmente toda a colaboração recebida dos órgãos de gestão do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto.

Agradeço ainda ao Instituto Politécnico do Porto que me concedeu uma bolsa do Programa de Formação Avançada de Docentes, permitindo-me deste modo a realização desta dissertação.

... pelo simples facto de existirem, as traduções são um desafio às lucubrações dos teóricos e afirmam-se, paradoxalmente, como obras impossivelmente possíveis.

João Almeida Flor, 1983

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	9
ÍNDICE DE QUADROS	13
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS	15
RESUMO XERAL (TRADUCIÓN)	17
INTRODUÇÃO	73
PARTE I ESTUDOS TRADUTIVOS E APRESENTAÇÃO DA OBRA <i>DER GUTE MENSCH VON SEZUAN</i>	91
CAPÍTULO 1 ESTUDOS TRADUTIVOS	93
1. Estudos Tradutivos	95
1.1 Da Teoria	95
1.2 Da Prática	114
1.3 Tradução do Texto Dramático	127
1.4 Enquadramento	142
CAPÍTULO 2 BERTOLT BRECHT E A OBRA <i>DER GUTE MENSCH VON SEZUAN</i>	147
2. Bertolt Brecht e a obra <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>	149
2.1 Brecht e o seu teatro	149
2.1.1 Breves anotações biográficas e bibliográficas	149
2.1.2 Apontamentos sobre o teatro épico	150
2.2 Caracterização do Texto Teatral	155
2.2.1 Período de Escrita: Aspectos históricos	155
2.2.2 Composição dramática	158
2.2.2.1 Tema e forma literária	158

2.2.2.2	Estrutura	159
2.2.2.2.1	Prólogo.....	160
2.2.2.2.2	Quadros	160
2.2.2.2.3	Intermédios	163
2.2.2.2.4	Canções	164
2.2.2.2.5	Epílogo.....	165
2.2.2.3	Figuras	166
2.2.2.3.1	<i>Shen Te/Shui Ta</i>	166
2.2.2.3.2	Os Deuses	168
2.2.2.3.3	<i>Wang</i>	169
2.2.2.3.4	<i>Yang Sun</i>	170
2.2.2.3.5	Os proprietários.....	171
2.2.2.3.6	A sociedade.....	171
2.2.2.4	Linguagem.....	171
2.3	Resumo da obra	173
PARTE II A TRADUÇÃO A <i>BOA ALMA DE SÉ-CHUÃO</i> EM PORTUGAL		177
CAPÍTULO 3 CONTEXTO DA RECEPÇÃO DE BRECHT EM PORTUGAL: POLÍTICAS EDUCATIVAS E CULTURAIS NA DÉCADA DE 60		179
3.	Contexto da Recepção de Brecht em Portugal: Políticas Educativas e Culturais na década de 60	181
3.1	Apontamentos históricos, políticos e socioculturais.....	181
3.2	Sobre o Ensino.....	186
3.3	Aspectos editoriais e ideológicos	192
3.3.1	Censura literária nacional	192
3.3.2	Censura literária a obras estrangeiras	202
CAPÍTULO 4 <i>DER GUTE MENSCH VON SEZUAN</i> EM PORTUGAL		207
4.	<i>Der gute Mensch von Sezuan</i> em Portugal.....	209
4.1	A primeira representação da peça nos palcos portugueses.....	209
4.2	Memórias de Maria Della Costa à <i>Revista Manchete</i>	213
4.3	A publicação da tradução portuguesa <i>A Boa Alma de Sé-Chuão</i>	216

CAPÍTULO 5 ANÁLISE DA TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS EUROPEU A *BOA*

ALMA DE SÉ-CHUÃO 221

5. Análise da tradução em português europeu *A Boa Alma de Sé-Chuão* 223

5.1	Metodologia de Análise.....	223
5.2	Identificação de Tipologias e de Deslocamentos em Processos Tradutivos	224
5.3	Análise Tradutiva	234
5.3.1	Comentário Global	234
5.3.2	Apóstrofes.....	237
5.3.2.1	Reforço Semântico	238
5.3.2.2	Amplificação	247
5.3.2.3	Reordenação Sintáctica.....	249
5.3.2.4	Acrescento	251
5.3.2.5	Modulação	253
5.3.2.6	Metáfora.....	254
5.3.2.7	Comportamento de Retoma	256
5.3.2.8	Identificação e Registo de Dados	259
5.3.2.8.1	Tipologias	259
5.3.2.8.2	Procedimentos Tradutivos	262
5.3.3	Chen-Té	264
5.3.3.1	Comportamento de Retoma	265
5.3.3.2	Acrescento	268
5.3.3.3	Reordenação Sintáctica.....	269
5.3.3.4	Reforço Semântico	272
5.3.3.5	Amplificação	274
5.3.3.6	Modulação	276
5.3.3.7	Metáfora.....	277
5.3.3.8	Identificação e Registo de Dados	280
5.3.3.8.1	Tipologias	280
5.3.3.8.2	Procedimentos Tradutivos	282
5.3.4	Chui-Tá.....	284
5.3.4.1	Acrescento	285
5.3.4.2	Reforço Semântico	288
5.3.4.3	Reordenação Sintáctica.....	291

5.3.4.4	Comportamento de Retoma	293
5.3.4.5	Amplificação	295
5.3.4.6	Modulação	297
5.3.4.7	Metáfora.....	299
5.3.4.8	Identificação e Registo de Dados	300
5.3.4.8.1	Tipologias	300
5.3.4.8.2	Procedimentos Tradutivos	303
5.3.5	Síntese Comparativa.....	304
5.3.5.1	Tipologias	305
5.3.5.2	Procedimentos Tradutivos	309
5.4	Comentário final	311

PARTE III AS DUAS TRADUÇÕES A ALMA BOA DE SETSUAN NO BRASIL315

CAPÍTULO 6 CONTEXTO DA RECEPÇÃO DE BRECHT NO BRASIL.....317

6.	Contexto da Recepção de Brecht no Brasil	319
6.1	Aspectos históricos, políticos e económicos	319
6.2	Aspectos culturais.....	330
6.3	Apontamentos sobre o teatro brasileiro	339
6.4	O teatro de Brecht no Brasil	345

CAPÍTULO 7 A ALMA BOA DE SETSUAN NO BRASIL: DUAS TRADUÇÕES355

7.	<i>A Alma Boa de Setsuan no Brasil: duas traduções.....</i>	357
7.1	História da primeira tradução, encenação e publicação, 1958-1959.....	357
7.1.1	A tradução de 1958.....	357
7.1.2	A encenação em 1958.....	361
7.1.3	A publicação da tradução em 1959.....	365
7.2	A nova tradução e publicação em 1977.....	366
7.3	Os tradutores António Bulhões e Geir de Campos.....	369
7.3.1	Biografias e Bibliografias.....	369
7.3.2	Teoria e Prática Tradutivas: Geir de Campos.....	371

CAPÍTULO 8 ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS BRASILEIRO A

ALMA BOA DE SETSUAN, 1959 377

8. Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1959 381

8.1	Comentário global à tradução para português brasileiro de 1959	381
8.2	A tradução francesa <i>La Bonne âme de Se-Tchouan</i> , 1956	384
8.2.1	Apontamentos históricos	384
8.2.2	Comentário Global	386
8.3	Algumas notas sobre as diferenças entre o português europeu e o português brasileiro	387
8.4	Análise Tradutiva	388
8.4.1	Metodologia de Análise	388
8.4.2	Identificação de Tipologias e de Deslocamentos em Processos Tradutivos	389
8.4.3	Apóstrofes	391
8.4.3.1	Apóstrofes por Via Directa	392
8.4.3.1.1	Reordenação Sintáctica	393
8.4.3.1.2	Reforço Semântico	396
8.4.3.1.3	Redução	399
8.4.3.1.4	Acrescento	401
8.4.3.1.5	Modulação	403
8.4.3.1.6	Metáfora	403
8.4.3.2	Apóstrofes por Via Indirecta	405
8.4.3.2.1	Reforço Semântico	405
8.4.3.2.2	Reordenação Sintáctica	408
8.4.3.2.3	Modulação	410
8.4.3.2.4	Redução	411
8.4.3.2.5	Acrescento	411
8.4.3.3	Identificação e Registo de Dados	413
8.4.3.3.1	Tipologias	413
8.4.3.3.2	Procedimentos tradutivos	419
8.4.4	Chen Tê	423
8.4.4.1	Chen Tê por Via Directa	423
8.4.4.1.1	Reordenação Sintáctica	423
8.4.4.1.2	Redução	425

8.4.4.1.3	Reforço Semântico.....	427
8.4.4.1.4	Acrescento	429
8.4.4.1.5	Comportamento de Retoma	431
8.4.4.1.6	Modulação	433
8.4.4.1.7	Metáfora.....	434
8.4.4.2	Chen Tê por Via Indirecta	435
8.4.4.2.1	Reforço Semântico.....	435
8.4.4.2.2	Reordenação Sintáctica.....	438
8.4.4.2.3	Acrescento	440
8.4.4.2.4	Redução	441
8.4.4.2.5	Metáfora.....	442
8.4.4.2.6	Modulação	443
8.4.4.2.7	Comportamento de Retoma	444
8.4.4.3	Identificação e Registo de Dados	445
8.4.4.3.1	Tipologias	445
8.4.4.3.2	Procedimentos Tradutivos	452
8.4.5	Chui Ta.....	454
8.4.5.1	Chui Ta por Via Directa	454
8.4.5.1.1	Reordenação Sintáctica.....	455
8.4.5.1.2	Redução	457
8.4.5.1.3	Acrescento	459
8.4.5.1.4	Reforço Semântico.....	461
8.4.5.1.5	Comportamento de Retoma	463
8.4.5.1.6	Metáfora.....	465
8.4.5.1.7	Modulação	466
8.4.5.2	Chui Ta por Via Indirecta.....	467
8.4.5.2.1	Reordenação Sintáctica.....	467
8.4.5.2.2	Redução	469
8.4.5.2.3	Reforço Semântico.....	470
8.4.5.2.4	Acrescento	472
8.4.5.2.5	Metáfora.....	474
8.4.5.2.6	Modulação	475
8.4.5.3	Identificação e Registo de Dados	476
8.4.5.3.1	Tipologias	476

8.4.5.3.2	Procedimentos Tradutivos	483
8.4.6	Síntese Comparativa	486
8.4.6.1	Tipologias	487
8.4.6.2	Procedimentos Tradutivos	490
8.5	Comentário Final	493

**CAPÍTULO 9 ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS BRASILEIRO A
ALMA BOA DE SETSUAN, 1977 501**

9.	Análise da tradução para português brasileiro A Alma Boa de Setsuan, 1977	503
9.1	Comentário Global	503
9.2	Análise Tradutiva	505
9.2.1	Apóstrofes.....	507
9.2.1.1	Reordenação Sintáctica.....	507
9.2.1.2	Reforço Semântico	509
9.2.1.3	Amplificação	511
9.2.1.4	Acrescento	512
9.2.1.5	Metáfora.....	514
9.2.1.6	Comportamento de Retoma	516
9.2.1.7	Modulação	516
9.2.1.8	Identificação e Registo de Dados	517
9.2.1.8.1	Tipologias	517
9.2.1.8.2	Procedimentos Tradutivos	520
9.2.2	Chen Te	522
9.2.2.1	Reordenação Sintáctica.....	523
9.2.2.2	Reforço Semântico	525
9.2.2.3	Acrescento	529
9.2.2.4	Amplificação	531
9.2.2.5	Comportamento de Retoma	532
9.2.2.6	Modulação	534
9.2.2.7	Metáfora.....	535
9.2.2.8	Identificação e Registo de Dados	536
9.2.2.8.1	Tipologias	536
9.2.2.8.2	Procedimentos Tradutivos	539

9.2.3	Chui Ta	542
9.2.3.1	Reordenação Sintáctica.....	542
9.2.3.2	Acrescento	544
9.2.3.3	Reforço Semântico	547
9.2.3.4	Amplificação	550
9.2.3.5	Comportamento de Retoma	551
9.2.3.6	Modulação	553
9.2.3.7	Metáfora.....	554
9.2.3.8	Identificação e Registo de Dados	556
9.2.3.8.1	Tipologias	557
9.2.3.8.2	Procedimentos Tradutivos	559
9.2.4	Síntese Comparativa.....	561
9.2.4.1	Tipologias	561
9.2.4.2	Procedimentos Tradutivos	565
9.3	Comentário Final	568
Conclusões		575
BIBLIOGRAFIA		595

Índice de Figuras

Figura 1 – Mapa dos Estudos Tradutivos (Holmes 1972 in Toury 1995:10).....	98
Figura 2 – Estudos Tradutivos e extensões aplicadas (Toury 1995:18).....	99
Figura 3 – <i>The translator at work</i> (Hatim e Mason 1990: 237).....	115
Figura 4 – <i>Language variation</i> (Hatim e Mason 1990:46).....	116
Figura 5 – <i>Mode of discourse</i> (Gregory e Carroll 1978 in Hatim e Mason 1990:49).....	118
Figura 6 – Dinâmica Transtextual (Baltrusch 2008:24).....	123
Figura 7 – Livro da Primeira Classe (1941).....	189
Figura 8 – Número de obras registadas (Rosas e Brito 1996:414).....	193
Figura 9 – Tipologias Apóstrofes.....	261
Figura 10 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes.....	261
Figura 11 – Procedimentos Tradutivos Apóstrofes.....	262
Figura 12 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Apóstrofes.....	263
Figura 13 – Tipologias Chen-Té.....	281
Figura 14 – Distribuição das Tipologias Chen-Té.....	282
Figura 15 – Procedimentos Tradutivos Chen-Té.....	283
Figura 16 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chen-Té.....	284
Figura 17 – Tipologias Chui-Tá.....	302
Figura 18 – Distribuição das Tipologias Chui-Tá.....	302
Figura 19 – Procedimentos Tradutivos Chui-Tá.....	303
Figura 20 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chui-Tá.....	304
Figura 21 – Distribuição dos Elemento por Tipologia - Global.....	305
Figura 22 – Distribuição das Tipologias por Elemento - Global.....	306
Figura 23 – Total de Tipologias por Elemento - Global.....	307
Figura 24 – Distribuição Total de Tipologias - Global.....	308
Figura 25 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global.....	309
Figura 26 – Total de Procedimentos Tradutivos - Global.....	310
Figura 27 – Encenações de Peças de Brecht no Brasil entre 1958 e 1986 (Sartingen 1994:343)	350
Figura 28 – Tipologias Apóstrofes: via directa e indirecta.....	417
Figura 29 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes: via directa.....	417

Figura 30 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes: via indirecta	418
Figura 31 – Distribuição Total de Tipologias Apóstrofes: via directa e indirecta	419
Figura 32 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via directa.....	420
Figura 33 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via indirecta.....	421
Figura 34 – Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via directa e indirecta	422
Figura 35 – Distribuição Total de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via directa e indirecta	422
Figura 36 – Tipologias Chen Tê: via directa e indirecta	449
Figura 37 – Distribuição das Tipologias Chen Tê: via directa	450
Figura 38 – Distribuição das Tipologias Chen Tê: via indirecta.....	450
Figura 39 – Distribuição Total de Tipologias Chen Tê: via directa e indirecta	451
Figura 40 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via directa.....	452
Figura 41 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via indirecta	453
Figura 42 – Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via directa e indirecta	453
Figura 43 – Distribuição Total de Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via directa e indirecta	454
Figura 44 – Tipologias Chui Ta: via directa e indirecta	481
Figura 45 – Distribuição das Tipologias Chui Ta: via directa.....	481
Figura 46 – Distribuição das Tipologias Chui Ta: via indirecta.....	482
Figura 47 – Distribuição Total de Tipologias Chui Ta: via directa e indirecta.....	483
Figura 48 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chui Ta: via directa	484
Figura 49 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chui Ta: via indirecta	484
Figura 50 – Procedimentos Tradutivos Totais Chui Ta: via directa e indirecta.....	485
Figura 51 – Distribuição Total de Procedimentos Tradutivos Chui Ta: via directa e indirecta	486
Figura 52 – Distribuição dos Elementos por Tipologia - Global	487
Figura 53 – Distribuição das Tipologias por Elemento - Global.....	489
Figura 54 – Total de Tipologias por Elemento - Global.....	489
Figura 55 – Distribuição Total de Tipologias - Global	490
Figura 56 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global	491
Figura 57 – Total de Procedimentos Tradutivos - Global	492
Figura 58 – Tipologias Apóstrofes	519
Figura 59 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes	520
Figura 60 – Procedimentos Tradutivos Apóstrofes	521

Figura 61 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes.....	521
Figura 62 – Tipologias Chen Te	538
Figura 63 – Distribuição das Tipologias Chen Te.....	539
Figura 64 – Procedimentos Tradutivos Chen Te	540
Figura 65 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chen Te.....	541
Figura 66 – Tipologias Chui Ta.....	558
Figura 67 – Distribuição das Tipologias Chui Ta.....	559
Figura 68 – Procedimentos Tradutivos Chui Ta.....	560
Figura 69 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chui Ta	560
Figura 70 – Distribuição dos Elementos por Tipologia - Global	562
Figura 71 – Distribuição das Tipologias por Elemento - Global.....	563
Figura 72 – Total de Tipologias por Elemento - Global.....	564
Figura 73 – Distribuição Total de Tipologias - Global	565
Figura 74 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global	566
Figura 75 – Total de Procedimentos Tradutivos - Global	567



Índice de Quadros

Quadro 1 – Classificação dos Deslocamentos em Processos Tradutivos (Baltrusch 2007-2008)	122
Quadro 2 – Número de alunos inscritos (Carvalho 2001 ³ :791)	190
Quadro 3 – Sócios do Grémio Nacional de Editores e Livreiros (Rosas e Brito 1996:415)	193
Quadro 4 – Produção e venda do livro: Lisboa e o resto do País (Rosas e Brito 1996:417)	194
Quadro 5 – Tipologias Apóstrofes: português europeu	259
Quadro 6 – Tipologias Chen-Té: português europeu	280
Quadro 7 – Tipologias Chui-Tá: português europeu	300
Quadro 8 – Formas Históricas de Estado e Sociedade no Brasil (Pereira 2001:226)	320
Quadro 9 – Parcial de Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1959	413
Quadro 10 – Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1959, via francês	415
Quadro 11 – Total de Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1959	416
Quadro 12 – Parcial de Tipologias Chen Tê: português brasileiro, 1959	445
Quadro 13 – Tipologias Chen Tê: português brasileiro, 1959, via francês	447
Quadro 14 – Total de Tipologias Chen Tê: português brasileiro, 1959	448
Quadro 15 – Parcial de Tipologias Chui Ta: português brasileiro, 1959	476
Quadro 16 – Tipologias Chui Ta: português brasileiro, via francês	477
Quadro 17 – Total de Tipologias Chui Ta: português brasileiro, 1959	479
Quadro 18 – Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1977	517
Quadro 19 – Tipologias Chen Te: português brasileiro, 1977	536
Quadro 20 – Tipologias Chui Ta: português brasileiro, 1977	557



LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Ac:	Acrescento
Ac _{enf} :	Acrescento Enfatização
Ac _{esp} :	Acrescento Especificação
Amp:	Amplificação
CC:	Cultura de Chegada
CDPT:	Classificação de Deslocamentos em Processos Tradutivos
CR:	Comportamento de Retoma
CRn:	Comportamento de Retoma Nominal
CRv:	Comportamento de Retoma Verbal
DTS:	Descriptive Translation Studies
Eq:	Equivalência
ET:	Estudos Tradutivos
Exp/Esp:	Explicitação/Especificação
Int:	Intensificação
LP:	Língua de Partida
LC:	Língua de Chegada
Met:	Metáfora
Mod:	Modulação
ProcTrad:	Procedimento Tradutivo
Red:	Redução
RefSem:	Reforço Semântico
RefSem _{exp} :	Reforço Semântico Expressão

RefSem _{idio} :	Reforço Semântico Idiomatismo
RefSem _{pal} :	Reforço Semântico Palavra
ReSint:	Reordenação Sintáctica
ReSint _{desl} :	Reordenação Sintáctica Deslocação à Esquerda
ReSint _{pont} :	Reordenação Sintáctica Pontuação
TC:	Texto de Chegada
TP:	Texto de Partida
TT:	Texto Traduzido

TEXTOS ANALISADOS

a:	alemão
f:	francês
pe:	português europeu
pb59:	português brasileiro 1959
pb77:	português brasileiro 1977

RESUMO XERAL (TRADUCIÓN)

Nesta tese estúdanse as traducións a portugués do drama *Der gute Mensch von Sezuan*, de Bertolt Brecht (1955). O primeiro texto traducido que se investiga é a tradución a portugués europeo, titulada *A Boa Alma de Sé-Chuão*, realizada por Ilse Losa e Alexandre O'Neill (encargado de traducir os poemas) e que foi publicado en 1962 pola Editora Portugália, dentro da colección *Teatro de Brecht*. Ademais, estúdanse dúas traducións a portugués de Brasil, so o título *A Alma Boa de Setsuan*, que son obra de Geir de Campos e António Bulhões. A primeira foi publicada en 1959 pola Editora Antunes e o seu proceso tradutor obedeceu a dous momentos distintos; nunha primeira fase, a tradución fíxose de forma indirecta, sobre a base da tradución francesa *La Bonne âme de Se-Tchouan*, de Jeanne Stern e Geneviève Serreau, publicada en 1956 pola Editora L'Arche e, nunha segunda fase, comparouse o texto traducido a portugués de Brasil co orixinal de Brecht, encomendado polos tradutores directamente da Alemaña. A segunda e nova tradución, tamén a portugués de Brasil, publicouna vinte anos despois, en 1977, a Editora Civilização Brasileira, dentro da colección *Teatro de Bertolt Brecht I-VI*.

No presente estudo analízanse as traducións mencionadas desde a perspectiva tradutora e tamén desde a paratradutora. Cómpre entender *tradutora* no sentido que se lle adoita atribuír a este termo, é dicir, como un estudo interlingual no que as unidades lingüísticas (estruturais, semánticas e pragmáticas) do texto de chegada (TC) compáranse coas unidades lingüísticas do texto de partida (TP). Pola súa banda, a investigación desde a paratradución reflexa o espazo e o tempo de cada tradución (Yuste Frías 2010: 291), polo que poderíamos definir a “...*paratradución* como a totalidade dos elementos e procesos que circundan e condicionan unha tradución” (Baltrusch e Durán 2010:19).

O concepto de paratradución, que xurdiu na Escola de Vigo, reflicte, ao noso ver, dous procesos que se complementan; o de maduración e o de unificación. Por unha banda, o concepto provén dun proceso de maduración profunda das correntes tradutolóxicas máis significativas das últimas décadas e, ao mesmo tempo, unifica esas correntes nunha definición aglutinadora, abrangente e sobre todo necesaria nos estudos da tradución.

Son varias as escolas teóricas de tradución que, sobre todo a partir dos anos 70 comezan a valorar os aspectos contextuais na análise tradutora e favorecen o avance dos estudos da tradución nos que se basea o presente estudo (Parte I, cap. 1).

James Holmes (1972) afoutou aos lingüistas a ir máis alá do estudo da frase e estudar a maneira en que funcionan os textos traducidos na sociedade á que se destinan. Propuxo denominar esta disciplina *Translation Studies*, un termo aglutinador que salienta o carácter independente que se pretende que teña; deseñou a súa estrutura (vid. 1.1, fig. 1) e creou unha terminoloxía axeitada. Gideon Toury (1980, 1995/2012), ao retomar o mapa proposto por Holmes, reformulalo e aplícalo, consegue darlle unha grande visibilidade. Esta corrente recibe o nome de *Descriptive Translation Studies* (DTS), co que se retoma unha das subáreas cuñada por Holmes no mapa proposto, en concreto os estudos tradutolóxicos puros e descritivos do produto traducido. Esta descrición dos produtos traducidos é tamén o propósito primordial do presente estudo, nun afán de ter en conta o produto traducido na súa totalidade contextual e cotextual.

Para acadar este obxectivo, recórrese ao concepto de norma proposto por Toury (1980, 1995/2012), desenvolvido por influencia da teoría dos polisistemas de Even-Zohar (1978a, 1990), autor que a partir do estudo de traducións de textos literarios, presenta este termo coa pretensión de representar a agregación dos diferentes sistemas literarios (desde a poesía até a literatura infantil) que coexisten en calquera cultura. A partir da teoría polisistémica, Toury salienta dúas cuestións fundamentais, por unha parte, que o polisistema inflúe e recibe a influencia doutras estruturas socioeconómicas e ideolóxicas da sociedade e, por outra, o papel que as traducións desempeñan ao entraren no polisistema receptor. Para guiar o traballo de análise tradutolóxica, Toury determina tres tipos de normas: a norma inicial, que bipolariza na *adecuación* do texto traducido á cultura e lingua de partida, ou o seu contrario, a *aceptabilidade* do texto traducido á lingua e cultura de chegada (dous conceptos chave na teoría polisistémica); as normas preliminares, que tratan das políticas de tradución, e as normas operativas, subdivididas en matriciais (macroestrutura-estrutura e segmentación) e lingüístico-textuais (selección do material lingüístico). Alén diso, fai parte do noso estudo a norma de recepción proposta por Rabadán (1991), que estuda o papel ou a influencia do público receptor no comportamento tradutor.

Desta forma, o texto de chegada pasa a ser o centro do estudo tradutolóxico dentro dunha perspectiva descritiva e funcional, non só na corrente da DTS, senón tamén noutras escolas, que se desenvolven á par desta, nos anos 80, como é o caso da *Manipulation School*

(Hermans 1985), que se centra especialmente nas cuestións ideolóxicas e na maneira en que se reflicten nas traducións. Tamén gañan importancia certos estudos tradutolóxicos, especialmente os que se centran na relación entre tradución e cultura (Basnett e Lefevere 1990), que estudan os efectos sociais e políticos das traducións e, ademais, a *Skopostheorie* (Reis e Vermeer, 1984) que, como o seu nome indica, focaliza a súa atención no escopo ou función da tradución na cultura receptora e que non entende a lingua como un sistema autónomo, senón que considera que forma parte dunha cultura, na que o tradutor ten que ser bilingüe e bicultural.

O texto traducido tamén vai gañando autonomía con respecto ao texto de partida e cuestiónase a supremacía do orixinal, como é o caso de Derrida (1985), que afirma que un texto sempre é unha tradución doutros textos e que unha tradución ten un estatuto igual ou superior ao orixinal, xa que o aumenta e modifica. Esta concepción achégase ou recibe a influencia da perspectiva de Walter Benjamin que, unhas décadas antes, ao reflexionar sobre a tarefa da tradución no seu clásico artigo *Die Aufgabe des Übersetzens* (1923), defende o papel primordial das traducións, porque fan posíbel que as obras (e, a través delas, as linguas) perduren e revivan. As súas posicións filosóficas sobre a lingua e a tradución retomáronse en varias ocasións, como é o caso de Venuti (1995, 1998, 2000), que discute os conceptos de domesticación e estranxeirización na análise tradutolóxica, conceptos que se poden vincular ás nocións de aceptabilidade e adecuación mencionadas previamente.

A partir deste afloramento das cuestións que soportan a presente investigación desde un enfoque teórico, pódese concluír que adquiren relevancia aspectos como a descrición dos textos traducidos, a existencia dunha relación funcional e dinámica de toda a tradución co seu orixinal no marco dunha situación sociocultural específica e a concepción da tradución como unha transferencia cultural, onde se estuda a importancia do texto traducido na cultura e no polisistema receptor.

Ademais, tamén sosteñen esta investigación cuestións que se consideraron de índole máis práctica nos estudos de tradución (vid. 1.2), como modelos usados na análise tradutolóxica e especificidades dos textos dramáticos (vid. 1.3), que se presentan a continuación.

Os modelos de índole práctica reflicten similarmente as dimensións que toman importancia en termos teóricos e o acto tradutor comeza a analizarse tendo en conta a cultura, a ideoloxía e os factores pragmáticos, comunicativos e semióticos inherentes a el (Hatim e

Mason 1990) (vid. 1.2, fig. 3). No terreo comunicativo, Hatim e Mason discuten sobre a variación lingüística (vid. 1.2, fig. 4) bipolarizada en usuario da lingua e usos da lingua. Para este estudo, resulta interesante pór en dúbida as cuestións que engloba o *mode of discourse* (vid. 1.2, fig. 5), o modo en que se desenvolve a comunicación, tanto escrita como oral, e as diversas permutacións posíbeis dentro desta distinción, como é o caso do texto dramático, onde a comunicación é escrita pero será declamada *a posteriori*, circunstancia na que o “modo” toma unha relevancia especial. Tamén adquieren importancia nocións como: *tenor of discourse*, o ton ou grao de formalidade que asumen os participantes ou a variedade segundo a actitude (Mayoral 1990) e a maneira en que se verte na tradución; idiolecto, definido como o modo distintivo e motivado no uso da lingua por un individuo e, principalmente, os significados pragmáticos e semióticos que deben derivar das características idiolectais recorrentes; *intended effects*, a motivación ou o grao de motivación para usar determinadas estratexias, tanto no TP como no TC (Hatim e Mason 1990:8).

O traballo dos tradutores reflectido nos respectivos textos de chegada tamén se analiza no presente traballo, a través dunha comparación entre os textos de partida e os textos traducidos. Nunha análise interlingual sempre existen desprazamentos de diverso tipo, sintácticos, semánticos ou pragmáticos, e de carácter obrigatorio (consecuencia das diferenzas existentes entre as linguas) ou opcional. Na presente investigación analízanse os desprazamentos de carácter opcional, que derivan das escollas dos tradutores, e, para tal fin, adaptouse o modelo de clasificación proposto por Baltrusch (2007-2008) desde a perspectiva da paratradución (vid. 1.2, cadro 1).

A presente análise apoiase en textos dramáticos traducidos, en consonancia coa posición de Raquel Merino, que salienta a importancia do estudo do texto impreso, sen detrimento da súa representación, mais insiste na idea de que o texto escrito e publicado, accesíbel a todos: ao lector, ao crítico, ao literato, ao tradutor e ao traídor, é o único pasíbel de ser estudado en profundidade. Cómpre salientar que a páxina impresa tamén é o elemento chave que empregan os profesionais do teatro (Merino 1994:39) (vid. 1.3).

Os estudosos do texto teatral, tanto os que están máis unidos ao mundo do teatro, como os que están máis vinculados á literatura, á súa análise e tamén à súa tradución, concordan ao recoñeceren neste tipo de texto unha dupla condición: o teatro como literatura e o teatro como espectáculo, e discuten sobre a existencia dunha certa incompletude do texto dramático, que existirá até a súa representación, momento no que esa dupla condición se convirte nunha unión. Aliados a esta natureza dupla, Santoyo (1989:97ss) distingue dous tipos

de tradución dentro do teatro, a tradución para o palco ou *performance-oriented* e a tradución para lectura ou *reader-oriented*, que se asentan en dúas estratexias tradutolóxicas, denominadas polo autor *estratexia de escenario* e *estratexia de lectura*. Na presente análise investigáanse ambas as distincións, tendo en consideración os públicos inherentes a esta última, como o público espectador e o público lector.

A perspectiva mencionada anteriormente, que defende que a dupla condición deste texto só é unha realidade na representación, aséntase no presuposto de que cada texto teatral posúe unha forza ou potencial dramático que se materializará na súa representación. Gregory (2010:8, vid. 1.3) define ese potencial como o efecto que o texto dramático pode ter no momento da súa representación. Este autor vai aínda máis lonxe, ao afirmar que os textos teatrais e as respectivas traducións deben analizarse e avaliarse sobre a base dese potencial dramático.

Dado que o presente estudo se ocupa exactamente de examinar as estratexias de tradución adoptadas nos textos dramáticos, profúndase neste concepto e téntase comprender a maneira en que o potencial dramático ou teatralidade (cómpre entender este último termo como sinónimo do anterior) se reflicte nos modos discursivos escollidos. Forman parte desta teatralidade as características da linguaxe teatral ás que se refiren os estudosos do texto dramático, en concreto a importancia dunha linguaxe cun ritmo determinado, o recurso a unha linguaxe actual aliada ao significado contemporáneo dunha obra (Rivière 1990:68) e axustada a un determinado público, unha linguaxe de imaxes e, por último, unha linguaxe corporal e xestual.

Ao comparar o texto de partida e os respectivos textos de chegada, é preciso que exista un *tertium comparationis*, o cal se ve reflectido totalmente no concepto de réplica proposto por Merino (1994:44ss), quen desenvolve a definición de “unidade estrutural mínima del campo dramático” para describir e comparar o texto traducido co orixinal. A réplica está formada polo marco e o diálogo, segundo a propia autora, denominacións que traducimos por indicacións escénicas e falas, respectivamente. A réplica, en palabras de Merino, corresponde a unha unidade mínima de descrición e comparación de tipo estrutural, menor que o acto, a escena ou o episodio e que facilita unha aproximación ao texto traducido e a unha posíbel comparación co orixinal. A autora salienta ademais que na réplica se encontran os dous niveis de lingua que caracterizan á obra dramática e lle confiren a súa dupla natureza, de escrita para ser lida e para ser representada.

Dentro do ámbito dos traballos sobre traducións teatrais, a presente investigación pode considerarse un estudo histórico-contrastivo, segundo a tipoloxía¹ proposta por Santoyo e a súa definición:

...de carácter predominantemente empírico, inclúe aspectos relativos ao momento e ocasión da tradución, orixinal dramático del que deriva, tipo de tradución y/o adaptación, influencia e impacto en el polisistema dramático meta, formas de adaptación o de manipulación lingüístico-textual, biografía del traductor [...] estos estudios tratan de plasmar [...] los contrastes que dos textos dramáticos, uno original y otro traducido, ofrecen al análisis, y de estudiar el marco histórico, literario y personal en que se produjo la traducción. (1995:18).

Esta definición describe e resume de forma significativa os obxectivos do presente estudo, xa que tamén aquí se explican os múltiples factores ou variantes que determinan ou inflúen nos textos traducidos.

Pártese do presuposto de que non existen traducións ideais, só existen traducións reflectoras de todo un contexto de paratradución no sentido temporal e espacial. Os textos traducidos estúdanse desde a perspectiva tradutora e paratradutora, para aprofundar na análise, na descrición e, principalmente, para comprender mellor a maneira en que os factores paratradutores e os tradutores se cruzan e se reflicten nas estratexias de tradución adoptadas.

Na parte I, cap. 2, profúndase no coñecemento do texto de partida *Der gute Mensch von Sezuan* e no seu autor, Bertolt Brecht, que escribiu este drama durante os anos que pasou no exilio, fuxindo das persecucións nazis. O escritor só regresou ao seu país no fin da Segunda Guerra Mundial. En 1949, establécese en Berlín Oriental e funda o *Berliner Ensemble*, un grupo de teatro que se fai famoso principalmente polas representacións modelo das obras do autor.

Os dramas de Brecht e, sobre todo, este en particular reflicten a teoría do teatro teatro épico que concibiu o propio autor: un teatro que rexeita o concepto de *Einfühlung* ou ilusión e que defende o concepto de *Verfremdungseffekt*, un estancamento que debe levar ao espectador

¹ Ao analizar as publicacións sobre traducións teatrais existentes en España, Santoyo distingue seis tipos de estudos: estudos bibliográficos, estudos bio-bibliográficos, estudos histórico-contrastivos, estudos filolóxicos, críticas e denuncias e recensións na prensa (1995:17).

a cuestionarse o que ve e ouve, e a participar na propia acción teatral. Influído polo teatro chino, Brecht desenvolve técnicas teatrais que teñen como principal obxectivo construír un teatro interventor, que leve aos individuos a tomaren conciencia da importancia do seu papel na construción dun mundo socialmente máis xusto.

A temática e a composición do drama *Der gute Mensch von Sezuan* tamén concentran estes obxectivos brechtianos. A intriga aparece xa no comezo da obra: tres deuses veñen á terra comprobar se aínda existen boas almas e se encontraren unha, daquela o mundo poderá ficar como está. *Shen Te*, unha prostituta, será quen lles ofrezca abrigo aos deuses e a quen considerarán a boa persoa que buscan. Ao longo do drama, *Shen Te* cae na miseria e os seus amigos e coñecidos comezan a abusar dela, que non consegue responder cunha negativa a unha petición de axuda. Desesperada, *Shen Te* ponse unha máscara e transfórmase no seu primo *Shui Ta*, o seu oposto, unha persoa inflexíbel e fría que vén salvar os negocios da prima. O espectador segue o drama de *Shen Te* e, no fin, asiste ao seu xuízo, porque *Shui Ta* é acusado da desaparición da súa prima. No tribunal, cos deuses no papel dos xuíces, é necesario encontrar unha solución a este drama, é dicir, a como ser boa persoa e conseguir sobrevivir, mais Brecht non responde a esta cuestión, senón que devolve a pregunta ao espectador. Na última apóstrofe, un actor diríxese ao público para dicirlle que debe atopar a solución: *Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!* (p.144) e indícalles que Brecht cree que esa solución existe e está nas mans do público.

Tras presentar o texto de partida e ao seu autor, pasamos á segunda parte do presente traballo, que consiste no estudo da tradución a portugués de Portugal do texto dramático de Bertolt Brecht. Comezamos por unha contextualización histórica, política e sociocultural de Portugal na década dos anos 60 (cap. 3). Nesa época, o réxime ditatorial xa levaba case trinta anos ao cargo do país e a represión que exercía abrangía todos os aspectos da vida dos portugueses. Oliveira Salazar, co apoio das forzas militares e da Igrexa, empezou a desenvolver este novo réxime, a través da unificación de varias forzas ao redor do goberno e da unión coñecida como a *Triloxía da Educación Nacional*: Deus, Patria e Familia, que doravante dominará o país. O Estado asume un papel intervencionista na vida económica e social, ben como a función de protector e disciplinador, sen poder esquecer que o Portugal de principios dos anos 30 era un país atrasado, rural, dependente e periférico (Rosas 1990:15).

Pensamos que a situación de pobreza que existía naquel momento e que continuou co Estado Novo foi un dos factores que permitiu que este réxime se instalase con facilidade e

perdurase no tempo. A pesar do elevado crecemento económico entre os anos 50 e 70, grazas ao proceso de industrialización, a miseria non desapareceu e até xurdiron novos factores de pobreza, como a marxinalización da agricultura como actividade económica, o éxodo rural ás cidades, a emigración e os salarios moi baixos.

Rexístrase ademais unha elevada taxa de analfabetismo que reflicte o atraso cultural do país. Non se cumpre o tempo de escolaridade e os fillos axudan aos pais nos traballos do campo. A pesar do medo que as elites tiñan á escolarización do pobo, Salazar acabou por aceptar estender a escolaridade a todos, mais, de forma que o Estado controlase o que se ensinaba e o que se podía e non se podía ler: “A alfabetização seria assim um excelente veículo de propaganda político-ideológica permitindo divulgar o ideário do novo regime” (Rosas e Brito 1996:46).

Outros instrumentos que tamén serviron para implantar e consolidar o Estado Novo foron as reformas administrativas e financeiras, a institucionalización da censura previa á prensa e aos espectáculos, a creación do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) no ano 1933, e a reorganización das forzas policiais para garantir de forma eficaz o control, a vixilancia e a represión da acción política dos individuos e das organizacións que supuxesen unha ameaza para a “nova orde” (Oliveira 1990:27). O goberno de Salazar controlaba todo o que se ensinaba, co cal infundía na escola toda unha filosofía de pensamento e ideoloxía das ideas do réxime e facía fincapé no ensino da lingua portuguesa “antes de tudo e acima de tudo, o conhecimento da nossa língua, do nosso povo, da nossa Pátria” (Carvalho 2001³: 740ss) e da historia de Portugal “o Estado sem se arrogar a posse exclusiva duma verdade absoluta, pode e deve definir a verdade nacional, quer dizer, a verdade que convém à Nação (o Estado, sem se arrogar a posesión exclusiva dunha verdade absoluta, pode e debe definir a verdade nacional, é dicir, a verdade que convén á Nación)”. A pesar das reformas no campo da educación, na década dos anos 60 Portugal seguía posuíndo unhas das maiores taxas de analfabetismo dos países europeos e a súa censura estendíase aos libros, ao teatro, ao cinema, a radio, aos espectáculos e, máis tarde, á televisión. Todas as concepcións filosóficas políticas e relixiosas que non se identificasen coas do réxime, tanto nacionais como estranxeiras, eran rexeitadas, afastadas e mesmo perseguidas.

Nesta época, a literatura en Portugal era unha literatura comprometida, tanto socialmente como politicamente, unha “literatura ao serviço da emancipação do povo” (Rosas e Brito 1996:523) e, por iso, a maioría dos escritores portugueses eran perseguidos. Tamén se pretendía que o teatro estivese comprometido politicamente, pero a censura nesta arte era

particularmente rigorosa, porque tiña un carácter duplo: era obrigatorio aprobar cada obra e validar posteriormente a súa representación.

A censura abrangúa tamén á literatura estranxeira e á obra de Brecht foi censurada, como desvelan as palabras de Cândido de Azevedo: “Proibida foi igualmente a obra *Théâtre Complet-I* de Bertolt Brecht”². Trátase da edición francesa da obra do autor publicada en 10 volumes por L’Arche Éditeur, París (1960). Naquela época, os libros de escritores estranxeiros líanse a través das traducións francesas, porque era a lingua foránea que máis dominaban os portugueses. Tamén se prohibiron os volumes seguintes daquela colección de teatro por razóns políticas. O censor, en referencia ao Volume VII³, escribe que a forma literaria é boa, mais “as tendências filosóficas e de propaganda social [...] são muito más, designadamente *La Décision*, de propaganda comunista sem disfarce (as tendencias filosóficas e de propaganda social [...] “...son moi malas, en especial *La Décision*, de evidente propaganda comunista”) (p. 204).

A posta en escena das obras de Brecht tamén estaba prohibida, pero en 1960, o goberno portugués convidou a unha comitiva diplomática brasileira da que formaba parte a Companhia Brasileira de Teatro Maria Della Costa (cap. 4) que, entre outras obras, trouxo *A Alma boa de Setsuan* de Brecht, peza que acababa de levar a escena con moito éxito en Brasil e, despois das presións diplomáticas exercidas ao goberno portugués, acabou por concederse unha autorización especial para que a obra se representase nos palcos portugueses.

O día 12 de marzo de 1960, estreouse a primeira obra de Brecht acompañada de diversos intentos de grupos de extrema-dereita de boicotear o espectáculo, o que xerou un enorme tumulto que acabou por ser controlado polas forzas da orde logo de moitos esforzos (Carrington 1991:264). Como nas noites seguintes se repetiron os problemas cos manifestantes, as autoridades portuguesas prohibiron a obra trala quinta representación, porque consideraban que alteraba “a orde pública”.

A pesar de que o autor seguía a estar prohibido, Portugália Editora conseguiu publicar en 1962, dous anos máis tarde, o 1º volume da colección *Teatro I* de Bertolt Brecht, que incluía os dramas *Ti Coragem e os seus filhos* (*Mutter Courage und ihre Kinder*) e *A Boa*

2 Relación de obras que estiveron prohibidas en Portugal durante o réxime Salazar/Marcello Caetano, en consonancia coas indicacións que forneceu a Direcção dos Serviços de Censura e Direcção-Geral da Informação publicadas nos *Livros proibidos no regime fascista, Presidencia do Conselho de Ministros, Comissão do Livro Negro sobre o regime fascista*, maio de 1981. Na páxina 23 menciónanse varias obras de Bertolt Brecht.

3 Neste Volume VII publícanse as seguintes obras: *Die Dreigroschenoper* (*L’Opera de quat’sous*), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*La Resistible Ascension d’Arturo Ui*) e *Die Maßnahme* (*La Décision*).

Alma de Sé-Chuão (*Der gute Mensch von Sezuan*), que foron as primeiras traducións das obras de Brecht a portugués de Portugal feitas directamente a partir dos orixinais en alemán. Sobre os autores, é importante saber que: Ilse Losa é unha escritora portuguesa de orixe alemá que divulgou a obra de Brecht en Portugal, a través de diversos artigos en xornais e ao desempeñar o papel de mediadora entre a Editora Suhrkamp, propietaria dos dereitos da obra de Brecht e os editores e directores de escena de Brecht en Portugal; Alexandre O'Neill, poeta e tradutor, tomou unha posición combatente e provocadora contra o réxime e permaneceu 20 días en presión en 1953. A publicación deste volume foi ben recibida polo crítico Mário Vilaça⁴ que escribiu “Poucos libros de teatro se terão comprado entre nós com tanta avidez e poucos também terá havido que há tanto fossem esperados e tanta falta fizessem para a actualização do nosso teatro” (Vilaça 1963:90).

Coidamos que, dada a situación política e cultural portuguesa nos anos 60, cunha ditadura desde había xa tres décadas, a tradución da obra de Brecht foi unha opción política consciente. Non só se pretendía dar a coñecer o novo teatro épico, senón que ademais se buscaba usalo para espertar a conciencia social e política do espectador. Pode afirmarse que os tradutores optaron por unha tradución cunha función social e política, negáronse a que a censura os coartase á hora de traducir, como se constata nesta análise. Cabe aquí preguntarse como foi posíbel que os servizos de censura deixasen pasar esta publicación de Brecht na lingua portuguesa. Manuela Delille adianta unha posíbel explicación que podería responder a esta cuestión. Afirmar que se trata dunha actitude que non tiña medo do acto da lectura, porque por regra xeral caracterízase por ser individual e solitario, pero temía a forza influente e sublevadora do teatro representado, como acto por excelencia de vivencia colectiva, un verdadeiro acto ritual comunitario (1991b:81).

A continuación, estúdase a tradución desta obra a portugués europeo (cap. 5). En termos de análise, séguese a mesma metodoloxía en todas as traducións que se examinan (portugués europeo [pe], portugués brasileiro 1959 [pb59], francés [f] e portugués brasileiro 1977 [pb77]), compáranse as apóstrofes e as réplicas da figura principal e dupla *Shen Te* e *Shui Ta* do TP e dos respectivos TC.

Escolléronse as apóstrofes, xa que, como se constatou ao estudar o teatro épico (2.1.2), son un dos medios que Brecht emprega para crear o efecto de estrañamento e, neste caso en

4 A pesar de valorar positivamente a aparición desta tradución, Mário Vilaça criticou o texto traducido, porque consideraba que se precipitaron ao publicalo e precisaba unha revisión máis coidada. Dá varios exemplos de imprecisións, mais todas elas referentes á obra *Ti Coragem e os Seus Filhos* e ningunha sobre *A Boa Alma de Sé-Chuão*.

particular, para interpelar directamente ao público/lector e facer que “esperte” e reaccione. Optouse por estudar a figura principal *Shen Te* e *Shui Ta* pola súa importancia primordial e porque Brecht tematiza a súa historia a través dela.

A partir da análise elaborada comezamos a deseñar padróns recorrentes, que foi interesante estudar en profundidade. Con este obxectivo en mente, creamos grupos tipolóxicos (vid. 5.2) nos que se dividen os casos encontrados, que se contan e presentan en cadros e gráficos. Nun segundo momento da análise, asignamos as tipoloxías aos procedementos de tradución enumerados no documento “Classificação dos Deslocamentos em Processos Tradutivos (Clasificación dos desprazamentos nos procesos de tradución)” (CDPT) proposto por Baltrusch (2007-2008) (vid. 1.2) e mostramos en gráficos os resultados cuantitativos. Nun documento aparte, en soporte dixital, rexístrase todo o corpus de análise que serve como base para sacar conclusións de tipo cuantitativo e que, xunto co presente volume, integra este estudo.

A continuación, indícanse os grupos e subgrupos tipolóxicos: **grupo A: REFORZOS SEMÁNTICOS**, subgrupos: Palabras; Expresións; Idiomatismos; **grupo B: METÁFORAS**, subgrupos: Substitucións da imaxe; Imaxes máis sentido; Imaxes convertidas en sentido; **grupo C: MODULACIÓNS**, subgrupos: Explicativas; Pasivas-Activas; Negativas-Afirmativas; Outras; **grupo D: REORDENAMENTOS SINTÁCTICOS**, subgrupos: Puntuacións; Desprazamentos á esquerda; **grupo E: ENGADIDOS**, subgrupos: Especificacións; Enfatizacións; **grupo F: AMPLIFICACIÓNS**; **grupo G: COMPORTAMENTOS DE RETOMA**, subgrupos: Verbais; Nominais

Deseguido, explícase o que se entende por cada unha das designacións escollidas. O grupo A, Reforzos semánticos, denomínase así por se considerar que as escollas da tradución reforzan semanticamente as unidades que lle corresponden no TP, ben Palabras coloquiais, diminutivos e rimas, ben Expresións máis coloquiais que as correspondentes no TP, ou mesmo Idiomatismos que corresponden a expresións típicas do idioma portugués que equivalen a enunciados en moitos casos estereotipados e nos que frecuentemente o significado do idiomatismo supera a suma das palabras que o conforman.

No grupo B, Metáforas, enténdese *metáfora* desde a perspectiva de Peter Newmark (1988b:104ss), que presenta un concepto moi amplo da palabra, ao considerar que todos os sentidos figurados son potencialmente metafóricos. Distingue cinco tipos de metáforas e propón seis posíbeis estratexias para traducilas. A partir delas, designáronse os subgrupos

descritos previamente. O grupo C, Modulaci3ns ou cambios de punto de vista, segue a definici3n de Vinay e Darbelnet (1958/1972:11): “Modulation, variante obtenue en changeant de point de vue, d’clairage et trs souvent de catgorie de pens3e” e os subgrupos seguen tam3n as distincions introducidas por este autor. O grupo D, Reordenamentos sintcticos, est3 dividido en 2 subgrupos: Puntuaci3n e Desprazamento 3 esquerda. O subgrupo Puntuaci3n abrangue as modificaci3ns de sinais grficos e as reorganizaci3ns frsicas derivadas dalgunhas desas alteraci3ns. No subgrupo Desprazamento 3 esquerda analzanse os elementos da frase que se trasladan 3 primeira posici3n e que moitas veces se converten en pezas acentuadas, nun proceso que Tschida (1995) denominou *topicalizaci3n*. No grupo E, Engadidos, diferencianse dous subgrupos, Especificaci3ns e Enfatizaci3ns. Neste caso, ent3ndese o concepto de engadido tal e como o presenta H3sger (1999⁵), *Hinzuf3gungen* (engadidos), que, pola s3a vez, engloba *Zus3tze* (informaci3ns suplementarias) e *Spezifizierungen* (especificaci3ns).

Neste concepto bipartido de engadidos, temos as especificaci3ns, que se entenden como un aumento da especificidade do TC en relaci3n ao TP e temos tam3n *Zus3tze*, procesos de adici3n de elementos ao TC que non figuran no TP. No presente estudo denominamos a este 3ltimo subgrupo Enfatizaci3ns, pois rexistramos elementos que se engaden ao texto unicamente para destacalo. Dentro deste subgrupo, atopamos part3culas de realce, interxecci3ns e algunhas aposici3ns, entre outros.

O grupo F, Amplificaci3ns, ent3ndese como un aumento do enunciado do TC para transmitir a mesma idea que o TP. No grupo G, Comportamentos de retoma, temos dous subgrupos, a Retoma verbal e a Retoma nominal. No primeiro caso, ret3mase o verbo do interlocutor anterior para constr3ir enunciados de resposta que no TP adoitan estar formados por contestaci3ns do tipo “si” ou “non”. No segundo subgrupo, o nominal, no TC ret3mase o nome en lugar do pronome, como ocorre no TP.

Non se pode deixar de destacar que a formaci3n e delimitaci3n destes grupos e subgrupos comporta algunhas dificultades, xa que se est3 a lidar con varios niveis ou 3reas de an3lise, en concreto, a 3rea l3xico-sem3ntica, a 3rea morfosintctica e a 3rea da estruturaci3n de texto⁶. Como sabemos, o estilo dun texto f3rmase a partir das escollas que se realizan a

⁵ O estudo examina a traduci3n ao alem3n realizada por Georg Rudolf Lind do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares.

⁶ Nestes grupos non se menciona a 3rea pragm3tica, pois consideramos que subxace a todos os grupos e, polo tanto, tam3n a todas as escollas feitas nesta traduci3n, xa que o que se estuda son precisamente os valores pragm3ticos, 3 dicir, o valor dos enunciados en uso e o modo en que se transmiten. (vid 1.2)

todos estes niveis do discurso. No entanto, somos conscientes de que non se trata dunha asignación estanca, porque existen fluctuacións entre as áreas, como se pode comprobar no caso das recorrencias de tradución identificadas dos grupos e subgrupos creados. Por conseguinte, a asignación a un grupo determinado ten de determinarse en función tamén de aspectos contextuais e cotextuais que poden decidir a relevancia dunha ou outra estratexia de tradución elixida. Unha vez constituídos os grupos, asígnanse os modos discursivos recorrentes identificados cos respectivos grupos e subgrupos.

Tamén é importante salientar que esta primeira fase de creación de tipoloxías lévase a cabo tendo en conta o amplo abano de áreas de referencia, algo que está patente na propia orixe das denominacións, que demostran que proveñen de áreas distintas. No caso dos grupos A, B ou D, da chamada gramática tradicional; no do grupo G, da lingüística textual e os grupos B (subgrupos), C, E e F proceden da metodoloxía da análise tradutolóxica. O obxectivo desta primeira fase é identificar e describir os modos discursivos do TC nas súas diferenzas con respecto ao TP. Deseguido, na segunda fase da análise, asígnanse estes grupos tipolóxicos a procedementos que proceden exclusivamente da análise tradutolóxica, en concreto, a clasificación dos desprazamentos en procesos de tradución, mencionada previamente.

Daquela, no presente estudo empréganse os procedementos de tradución da CDPT proposta por Baltrusch (2007-2008), que divide os desprazamentos en dous grandes tipos: de Mutación e de Modificación, cos procedementos de tradución respectivos e tendo en conta o “valor” e a “intención” que poden ter ditos procedementos. A continuación, explícanse unicamente os procedementos de tradución que se encontraron na análise da tradución a portugués europeo: **Intensificación:** reforzar valores semánticos ou retóricos da lingua de partida. **Explicitación/especificación:** expresar de maneira directa o que está implícito na lingua de partida para desfacer a ambigüidade semántica. **Modulación:** expresar unha idea desde un punto de vista diferente. **Equivalencia:** expresar o mesmo con modalidades distintas, sobre todo en casos de idiomatismos. **Amplificación:** empregar máis elementos que na lingua de partida para expresar a mesma idea.

Vexamos agora a interpretación que se fixo destes procedementos. As tipoloxías asignáronse do seguinte modo: O grupo A, Reforzos semánticos, corresponde coa Intensificación, xa que existe un aumento da expresividade semántica en ambas as opcións. O grupo B, Metáforas, está vinculado á Equivalencia, porque nas traducións efectuadas búscase un equivalente desas metáforas na lingua de chegada. O grupo C, Modulacións, encádrase na

categoría que leva o mesmo nome; Modulación. O grupo D, Reordenamentos sintácticos, está relacionado coa Intensificación, porque o tipo de modificación que introducen a puntuación, o desprazamento á esquerda, a topicalización e o reordenamento frásico fai que os enunciados sexan máis marcados e, daquela, intensifica os valores retóricos. No grupo E, Engadidos, o subgrupo Especificacións asígnase á Explicitación/especificación, mentres que o subgrupo Enfatizacións pertence á Intensificación, porque existe un reforzo retórico ao engadir ao enunciado elementos como partículas de destaque e interxeccións que, entre outros, conforman este grupo. O grupo F, Amplificacións, agrúpouse co procedemento do mesmo nome, a Amplificación. Por último, dentro do grupo G, Comportamentos de retoma, o subgrupo Retoma nominal vincúlase á Explicitación/especificación, mentres que a Retoma verbal se considera que está asociada á Intensificación, xa que o comportamento de retoma verbal⁷ adoita poder considerarse tamén un idiomatismo, ao ser un recurso típico da lingua portuguesa, polo que o vemos como un reforzo dos valores semántico-retóricos.

Ao abordar a tradución por primeira vez, encontramos un texto que segue de preto ao TP, en termos de estrutura e de lingua utilizadas, mais ao afondar dun modo microestrutural deparamos que existen escollas recorrentes que se afastan desta opción de tradución literal. Parece poder afirmarse que no TC enfatízase un discurso máis coloquial e explícito que no TP. Os matices de significado non sempre son fáciles de analizar en termos de intención, xa que algúns casos se explican pola simple manipulación normal entre linguas que se dá no proceso tradutor, pero pensamos que outros se poden atribuír con máis facilidade a escollas motivadas, *intended meaning*, segundo Hatim e Mason.

Deseguido, comentamos as tipoloxías e os respectivos procedementos de tradución que derivan da análise da tradución a portugués de Portugal. É de notar que todas as tipoloxías e, polo tanto, todos os procedementos de tradución foron empregados en todos os elementos analizados, apóstrofes e Chen-Té e Chui-Tá, denominacións da figura principal na tradución a portugués europeo. Este feito sinala unha homoxeneidade discursiva e, xa que logo, unha homoxeneidade tradutora, até o punto de chegar a rexistrarse en Chen-Té e Chui Tá o mesmo número de casos, 108 e nas apóstrofes 83.

O conxunto dos procedementos de tradución empregados traza un perfil do texto traducido. A Intensificación (65 %) é o procedemento máis representado, seguido da

⁷ Úsanse as maiúsculas nas denominacións dos grupos e dos subgrupos, mais empréganse as minúsculas para falar dos casos en que se produce o fenómeno ao que designan estas denominacións.

Explicitación/especificación (14 %), da Amplificación (10%), da Modulación (7 %) e, por último, da Equivalencia (4 %).

A intensificación prodúcese no campo semántico, retórico e suprasegmental, e intensifica valores semánticos ao introducir palabras e expresións máis coloquiais, así como idiomatismos, que tamén están presentes en moitos comportamentos de retoma verbal, e diminutivos: [51a] SHEN TE *nach einer Pause*: Ich kann Zither spielen, **ein wenig**⁸, und Leute nachmachen. [...] (p. 48), [51pe] CHEN-TÉ (*depois de uma pausa*): Sei tocar cítara, **um pouquinho**, e sei imitar as persoas. [...] (p. 155): tamén se intensifican os valores retóricos coa inclusión de rimas en versos brancos do TP, o que neste caso, mesmo leva a unha intensificación de valores estilísticos. A intensificación dáse tamén co engadido de énfases: [13a] SHEN TE [...] Als ich aus der Tür trat, lustig und erwartungsvoll, stand die **alte** Frau des Teppichhändlers auf der Straße [...] (p. 81), [13pe] CHEN-TÉ: [...] Quando saí a porta, alegre e cheia de impaciencia, vi, na rua, a mulher do negociante de tapetes, **tão velhinha, coitada**, [...] (p. 188-189): a intensificación prodúcese a través de comportamentos de retoma verbal: SUN: Und den Laden, den haben dir wohl die Götter geschenkt? [49a] SHEN TE **Ja**. SUN: E a loja deram-ta os deuses? [49pe] CHEN-TÉ *sorrindo ao de leve*: **Deram, sim**: a intensificación tamén está presente na énfase que se introduce no TC mediante modificacións suprasegmentais de sinalización gráfica e de topicalización: [154a] SHUI TA Dann laßt mich euch die furchtbare Wahrheit gestehen, ich bin **euer guter Mensch!** (p. 138), [154pe] CHUI-TÁ: Permitti que vos confesse a verdade medonha: **a vossa boa alma** sou eu! (p. 246-247)

O TC caracterízase ademais por ser máis explícito e específico que o TP, ao incluír especificacións e preferir as retomas nominais en vez das pronominais. Outro dos trazos do TC é a amplificación, ou sexa, o uso de máis elementos dos que lle corresponden de acordo co TP. [126a] SHUI TA Sie wird jedoch froh sein, zuvor **alles** besprechen zu können mit jemand, dem sie vertrauen kann. (p. 77) [126pe] CHUI-TÁ: Mas ficaria contente se, antes diso, pudesse tratar **de todos os assuntos** com alguém em quem pudesse confiar. (p. 184). O TC é aínda máis explicativo que o TP, porque introduce un número significativo de modulacións explicativas e sempre tenta superar todos os sentidos figurados do TP e substituílos por enunciados equivalentes.

⁸ O texto en letra grosa e o subliñado que aparecerá máis adiante non forman parte do texto orixinal, senón que son un engadido noso para facilitar a comparación.

As opcións máis usadas nesta tradución son, principalmente, a intensificación e a explicitación/especificación semántico-retórica con valor de opcionalidade e de idiomaticidade con intención pragmática e ideolóxico-política.

Para estudar, comprender e abranguer as escollas de tradución do texto en portugués do drama de Brecht, comezamos cunha análise desde o punto de vista tradutor e desde o paratradutor. No ámbito tradutolóxico, adoptamos unha perspectiva descritiva de análise do texto traducido e no paratradutolóxico, procuramos o contexto social e ideolóxico para avaliar a súa importancia na cultura receptora.

Ao analizarmos a situación política en Portugal durante o Estado Novo, compréndese que a maior parte da poboación vivía en condicións económicas precarias e sen acceso a unha escola de calidade, pero tamén queda patente que os mecanismos da censura limitaban o acceso á cultura tanto nacional como estranxeira, porque se vivía de forma illada e sen liberdade de expresión.

Alén diso, os feitos vinculados á tradución portuguesa do drama e á súa publicación mostran que estes escritores e tradutores eran plenamente conscientes de que as persoas en Portugal estaban ávidas de coñecementos e de crer en novas formas de vivencia social que diverxesen da represión na que vivían. Nesta liña, a tradución desta obra de carácter didáctico foi tamén un paso máis cara unha nova conciencia social, ao introducir temas relacionados coas inxustizas sociais, tan presentes na sociedade portuguesa. Exemplo disto é a súa mensaxe principal sobre o home que carece de condicións sociais para ser home, reflectido na personaxe principal, Chen-Té, que vive o dilema de querer ser boa, desexar axudar aos outros e ter de sucumbir por mor desa axuda.

A continuación, centrámonos na análise comparativa que se desenvolveu e lembramos que o obxectivo inicial deste traballo era determinar cales foron os modos discursivos escollidos no TC para que se convertese, en termos xerais, nun discurso máis coloquial, con outro ton, con variacións en función da actitude e que reflectise, deste modo, cambios de intencións e novos valores no TC. A partir da análise levada a cabo, comprendemos que a coloquialidade ou rexistro deste texto constrúese de forma variada. Recórrese á morfoloxía nalgúns casos e á sintaxe ou ao léxico noutros, como poñen de manifesto as tipoloxías identificadas que, pola súa parte, toman valores de idiomaticidade e denotan intencións pragmáticas, estilísticas e até ideolóxico-políticas, como se pode comprobar no tipo de procedementos de tradución identificados.

Os procedementos de tradución, como vimos, son maioritariamente as intensificacións, constituídas por un grande número de reforzos semánticos, comportamentos de retoma verbal, engadidos en forma de énfases, entre outros, e as explicitacións/especificacións, constituídas por inclusións de especificacións e por comportamentos de retoma nominal. O uso destes procedementos de tradución no TC amosa unha variación de ton ou variedade segundo a actitude que consiste nunha intensificación dese ton ou actitude e, consecuentemente nunha maior acentuación interpersoal dos enunciados.

Consideramos que as escollas de tradución elixidas denotan un valor de idiomaticidade, como mencionamos anteriormente, e representan unha aproximación á lingua e cultura de chegada, o que revela unha clara tendencia da tradución cara a aceptabilidade como norma inicial, como a define Toury. A linguaxe de fácil aprehensión e de uso común fai que o TC resulte accesíbel ao lector/espectador de chegada. Este valor de idiomaticidade atribuído á linguaxe do TC presupón unha intención ideolóxico-política, neste caso, de domesticación da forma para transmitir o contido, reforzándoo no TC. Cómpre aquí facer unha ponte cos elementos da análise paratradutora mencionados anteriormente neste punto e que fan referencia á conciencia que os tradutores/intelectuais portugueses tiñan da necesidade de conseguir traer novas ideoloxías aos portugueses, ansiosos de información e de formas de pensamento alternativas á sociedade da represión na que vivían, como se explicou anteriormente. Non esquezamos a posta en escena brasileira desta trama, que tivo lugar en 1960 en Lisboa, e a maneira en que se frustrou a súa continuidade coa prohibición da representación, a pesar do interese mostrado polo público, que encheu a sala do teatro todas as noites (vid. 4.1 e 4.2).

En relación coa domesticación das formas lingüísticas e coa súa contribución a destacar os contidos da obra, o idiolecto usado nesta tradución é, seguindo a Hatim e Mason (vid. 1.2), un modo motivado de usar a lingua.

Os procedementos de tradución ou as escollas motivadas conforman un texto coloquial a través do cal establecen un diálogo conseguido e, a veces, mesmo íntimo co lector/espectador (cf. Apóstrofes 5.3.2). Pode afirmarse tamén que este TC en portugués de Portugal reforza a teatralidade ou potencial dramático (vid. 1.3), que se caracterizou por posuír aspectos de ritmo e de imaxes, e por recorrer a unha linguaxe actual. O TC acentúa o ritmo a través dos cambios suprasegmentais e de organización do discurso, intensifica a linguaxe das imaxes nas escollas das palabras, expresións e idiomatismos e recorre a unha

linguaxe actual na selección dalgunhas expresións, idiomatismos e até algunhas expresións enfáticas, que se foron indicado ao longo da análise.

Ao noso ver, todas estas opcións achéganse máis a estratexias típicas dunha tradución para representación, a pesar de estarmos ante unha tradución para publicación. Outras opcións, como a amplificación e o engadido por especificación, aproxímanse máis a unha tradución para publicación, onde non existe a preocupación por usar unha linguaxe máis concisa. Semella non poder recorrerse ás divisións fixas desta materia, dado que se opta preferentemente por caracterizacións menos ríxidas ao describir os tipos de tradución no campo do texto dramático.

Se consideramos os efectos do TC na cultura receptora e tendo en conta as achegas das teorías polisistémicas para comprender as consecuencias das traducións nas culturas de chegada, podemos afirmar que a tradución desta obra tivo un efecto primario, xa que, tanto a súa ideoloxía como a nova estética da que era portadora actuaron como un feito innovador e xeraron, ampliaron e reestruturaron a escena teatral portuguesa, como se amosa no capítulo cuarto, que conta a historia e a acollida da obra en Portugal. Neste punto, concordamos entón coa posición de Genzler (1996: 119), que afirma que as traducións, mesmo en sistemas culturais fortes, poden influír no sistema literario e cultural de chegada e consideramos que as intencións e valores inherentes a esta tradución ao portugués europeo acadan o seu obxectivo primordial que, segundo a nosa opinión, era conseguir unha simbiose inmediata co público/lector.

Tanto ao lector desta tradución como ao seu potencial espectador —lémbrese aquí o traballo que Ilse Losa, a tradutora, levou a cabo con grupos de teatro interesados en levar a escena a Brecht (vid. 4.3)— se lles presenta o contido dramático a través dunha linguaxe que lles resulta familiar, o que lles permite participar de forma activa na propia acción teatral no sentido brechtiano, que pretende que se estableza unha dialéctica entre actor, personaxe e espectador/lector.

A terceira parte deste traballo consiste no estudo das dúas traducións en portugués brasileiro da obra de Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, ambas tituladas *A Alma Boa de Setsuan*, e está dividida en catro capítulos: o contexto da recepción de Brecht en Brasil; a historia das dúas traducións, postas en escena e publicacións; a análise da primeira tradución, de 1959, e a análise da segunda tradución, de 1977.

Comecemos polos aspectos históricos, políticos e económicos. A principios dos anos 50, Brasil xa levaba 20 anos de goberno do presidente Getúlio Vargas (1930-1953), un réxime que só se interrompeu entre os anos 1945 e 1951. Getúlio chegou ao poder por medio dunha xunta militar que promoveu a Revolución de 1930 e puxo fin ao período da 1ª República (1891-1930). En 1934, realizáronse eleccións e Getúlio Vargas foi escollido mediante un proceso democrático, mais a restauración da democracia viuse ameazada por unha certa axitación política que Vargas soubo aproveitar e, alegando a salvagarda dos intereses do país, deu un golpe de estado, dissolveu o congreso co apoio dos militares e proclamou o Estado Novo⁹ (1937-1945).

Esta primeira era de goberno de Vargas (1930-1945) que se prolongou durante 15 anos, caracterizouse por un réxime “poderosamente transformador”, a pesar de que os últimos oito anos foron estritamente autoritarios, segundo Pereira (2001:233), que describe ao ditador como un estadista frío no uso do poder, pero apaixonado pola misión de cambiar un país cuxa transición liderou con extraordinaria competencia política e administrativa, que estableceu o poder da Unión dos estados federados e as oligarquías locais, e que impulsou o proceso de industrialización. “É chamado de populista, porque percebe que o povo afinal estava a surgindo, e para ele tinha um discurso e uma prática social” (op.cit: 233-234). A pesar do seu carácter autoritario, este goberno desenvolveu unha nova política económica, tomou medidas concretas e innovadoras e era sensíbel aos intereses do proletariado, da burguesía e da clase media. No entanto, unha vez terminada a Segunda Guerra Mundial, o pobo non parecía querer continuar cun goberno nacido dun golpe de estado e convocáronse eleccións. Antes da data prevista, as forzas armadas, que temían que as eleccións non se realizasen, depuxeron a Getúlio Vargas o 29 de outubro de 1945.

Entre 1945 e 1951, Brasil viviu cun goberno froito dunhas eleccións democráticas e seguiu unha política liberal, en termos económicos. En 1951, Getúlio Vargas, volveu á presidencia e formou o seu 2º goberno (1951-54), pero desta vez elixido directamente polo pobo. Cando, en 1954, os seus gardas persoais se viron involucrados en asasinatos políticos, as forzas armadas exixiron que se afastasen do poder e Getúlio Vargas acabou por se suicidar antes de dimitir. Trala súa morte, asumen a presidencia João Café Filho e, posteriormente, Carlos Luz até á toma de posesión do presidente elixido Juscelino Kubitschek (1956-1961). Durante o seu goberno, a capital de Brasil pasa a ser unha cidade interior, Brasília, construída

9 A mesma denominación que adoptou o réxime ditatorial en Portugal (1933-1974), como se referiu previamente.

para promover o desenvolvemento da zona interior de Brasil e integrala no país. Foi un tempo de relativa estabilidade política no que se asistiu a un grande desenvolvemento económico.

A esta época coñéceselle como *Os Anos Dourados*, a pesar do crecemento da inflación, porque se conseguiu manter o réxime democrático e, en termos culturais, implementar a consolidación dos medios de comunicación. Por primeira vez, as emisoras de radio chegaban a todo o territorio brasileiro. Lanzáronse novos xornais e moitas revistas, xurdiu o teatro independente (vid. 6.3) e, en xeral, existía unha vontade de independencia cultural e unha grande euforia pola posibilidade de cambio, trazos que definen tamén o tempo do seguinte goberno, de João Goulart (1961-1964). No entanto, o medo a que as súas políticas reformistas fosen lonxe de máis e a crise económica que se estaba a vivir provocaron que as forzas armadas organizasen un golpe militar e implantasen un novo réxime militar en 1964, que durou até 1985.

Este período de ditadura foi un tempo de represión e censura no que se estableceu o denominado AI-5 (*Ato Institucional* nº 5), 1968, que tiña o obxectivo de aumentar o poder dos militares. Durante o réxime, a política económica tomou un papel prioritario e a estabilidade política creada acabou por xerar un clima de confianza aos mercados. A pesar do crecemento económico destas décadas, o sistema das dúas clases sociais continúa tanto durante a ditadura de Vargas como durante a ditadura militar: o 95 % da poboación pertence á clase pobre da sociedade. Brasil conseguiu deixar de ser un país fragmentado para converterse nunha nación unida, mais aínda carga con problemas sociais e culturais. No relativo ás dúas traducións e á posta en escena da obra de Brecht, que é o tema que nos ocupa, constatamos que a súa primeira representación en 1958 e a súa primeira publicación en 1959 tiveron lugar durante o goberno democrático do presidente Kubitschek (1956-61), período no que se respiraba un sentimento de esperanza de cambio e de abertura ao novo. Bertolt Brecht, como autor dun novo teatro, esperta o interese dos autores e directores de escena brasileiros. No período posterior á revolución, 1930-1964, tivo lugar un proceso de reestruturación no campo cultural que uniu Brasil, motivado por dúas medidas importantes: o desenvolvemento dunha política da lingua e a creación dun sistema escolar nacional. Os medios de comunicación tamén impulsaron o debate sobre a construción e definición dunha identidade nacional que se xerou a partir da proclamación da república. Esta discusión estaba chea de prexuizos raciais e, até entón, as culturas populares estaban desvalorizadas e mesmo eran perseguidas. A busca da “brasilidade”, termo usado nesta tentativa de definir a identidade brasileira, contribuíu tamén a que a sociedade urbano-industrial que xurdira despois da Revolución de 1930 conseguise

integrar algúns sectores excluídos da poboación brasileira. Porén, ao mesmo tempo que aparentemente se pretendía crear unha sociedade máis xusta, o Estado Novo formou en 1939 o Departamento de Prensa e Propaganda (DIP), inspirado nos moldes fascistas, co obxectivo de que a súa propaganda governamental, que tiña a función de censurar o teatro, o cinema, a radio, a literatura, a prensa, etc., chegase a todas as clases sociais. Como lembran os historiadores, a censura estivo presente ao longo de toda a historia de Brasil, por parte da Igrexa durante o período colonial, despois pola chamada Coroa portuguesa e, máis tarde, polo Estado. A pesar de que posteriormente, durante a posguerra, tivo lugar un certo dinamismo na sociedade brasileira, como mencionamos previamente ao referirnos a *Os Anos Dourados*, os seus límites en termos económicos aínda son grandes. No entanto, é de destacar o lanzamento de revistas e principalmente de xornais, como a *Gazeta* ou *O Estado de São Paulo* (que incluía un importante *Suplemento Literário*), onde críticos literarios como Sábato Magali, Anatol Rosenfeld e Décio de Almeida Prado, entre outros, falaban do teatro alemán, en especial do teatro épico de Brecht, e publicaban artigos teóricos e críticas sobre os espectáculos de Brecht levados ao escenario en Brasil, como se menciona máis adiante. Porén, non podemos esquecer que a literatura estaba limitada a certos círculos de lectores, como intelectuais, profesores ou estudantes.

Ao falarmos do teatro brasileiro nestas décadas é de salientar que en 1937, Getúlio Vargas, dentro do espírito de fomento da “brasilidade”, creou o *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), cuxo obxectivo principal era cortar cos modelos europeos, que até aquel momento serviran de inspiración aos autores e directores de escena brasileiros, e crear un teatro nacional brasileiro, mais este obxectivo non se acadou, porque no fin da Segunda Guerra Mundial, en 1945, seguíanse representando unicamente obras francesas de *boulevard* e comedias con influencias europeas. Ao remate do Estado Novo de Getúlio Vargas e durante o breve período de democracia en Brasil, danse os primeiros pasos no teatro. En 1948 crease o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), que pretendía ser un teatro máis politizado, pero que tampouco se desenvolveu como se esperaba.

Antes de mencionarmos os tres grupos teatrais brasileiros (vid. 6.3), que orixinaron o teatro independente de Brasil, é importante salientar o *Teatro Popular de Arte* (TAP) creado en 1948 e que levou a escena en 1958 a obra aquí en estudo, *A Alma Boa de Setsuan* (xa co título de *Teatro Maria Della Costa*), considerada na historia do teatro brasileiro a primeira posta en escena profesional do teatro de Brecht neste país. Esta compañía, fundada pola actriz Maria Della Costa e polo empresario Sandro Polloni, “anuncia uma companhia que prioriza a

linguagem cénica e os espetáculos inquietantes em detrimento do teatro de estrelas que caracteriza seu tempo” (Teatro Popular Arte 2008), coa pretensión de iniciar un teatro cun valor cultural relevante. A compañía estivo en activo até 1974 e na memoria teatral perduran como grandes éxitos as obras *A Alma Boa de Setzuan* (1958), xa mencionada, *Gimba* (1958) e *Depois da Queda* (1964) de Arthur Miller, entre outras.

A partir de 1955, asístese ao nacemento de tres grupos de teatro: o *Teatro Arena*, o *Teatro Oficina* e o *Teatro Opinião*, que pretendían reformar e teorizar o teatro brasileiro e cuxos directores de escena, moitos deles italianos, seguen as correntes neorrealistas. Desta maneira, xorde o teatro independente brasileiro, nun tempo de democracia no que se sentía a necesidade dunha autonomía cultural. Tristemente, estes tempos de liberdade remataron xa en 1964 co golpe militar mencionado. No entanto, durante a censura, estes grupos encontraron novas formas de expresión e comezaron a representar a autores brasileiros e a autores estranxeiros, sobre todo a Brecht, como amosa a investigación de Saringen (1994), de forma "abrasileirada", co obxectivo de transmitir os valores propios do pobo brasileiro e tamén como forma de lograr que os contidos fosen máis accesíbeis aos espectadores.

Estes grupos de teatro abriron o camiño para os anos 70 e 80, nos que debido á represión, os grupos que se formaban non eran profesionais, senón que estaba formados por persoas que desempeñaban outro emprego e se xuntaban para facer teatro. Oficialmente non existían. Saringen relata as impresións persoais do público brasileiro que asistía ao teatro¹⁰ e lembra que en Brasil o cinema, os concertos e o teatro se denominan “espectáculo” e se conciben como unha festa que adoita verse interrompida polos actores con pausas para conversar, comer e beber, e onde é frecuente a improvisación.

Esta proximidade entre público e actores en Brasil é en parte semellante ao que Brecht defende no seu teatro, en concreto, as apóstrofes ao público, como se menciona previamente. Se cadra foi este un motivo máis que xustifica a forte demanda do autor entre os directores de escena brasileiros, como se constata polas reaccións do público ao teatro de Bertolt Brecht, ben como polas formas que tomaron as súas obras en Brasil, que se mencionan a continuación (vid. 6.4). Da obra de Brecht, o público brasileiro seleccionou principalmente o teatro e “...buscou a realización dessa preferêncía no evento social e inmediato que é a encenação pública (buscou facer realidade esa preferencia no evento social e inmediato que é a posta en escena pública)” (Bader 1987:18), co que se converteu nun dous autores estranxeiros máis

¹⁰ Estas impresións datan dos anos de investigación da autora, que culminaron coa publicación do estudo de 1994 ao que se fai referencia neste traballo.

representados en Brasil desde a década de 1950. Interésanos comprender a razón dese interese por Brecht e polo seu teatro e, principalmente, entender a acollida que tivo neste país. Como lembra Bader, cando se importa un elemento, este pode servir á alienación, cando se toma como modelo e se acepta unha supremacía do estranxeiro ou, por outra banda, poder servir á identidade, da que se apropia, mais ao mesmo tempo altera ese modelo e o adapta aos valores culturais propios. Nesta liña, adianta que cada traballo sobre Brecht se converteu en “fruto de un encontro intercultural, contaminado inevitavelmente e das máis variadas formas por características nacionais cuja totalidade sería a esencia brasileira de Brecht” (Bader 1987:14).

En primeiro lugar, Brecht é ben recibido en Brasil polos intelectuais vinculados ao movemento modernista, posteriormente tamén por alemáns exiliados, algúns deles membros de grupos teatrais que representaron, como afeccionados ao teatro, obras deste autor e ademais, foi acollido por dramaturgos brasileiros que asistían ás súas obras cando viaxaban a Europa, representadas principalmente polo *Berliner Ensemble* durante a década dos anos 50.

Como se mencionou anteriormente, en 1958 preséntase a obra *A Alma Boa de Setsuan*, a cargo do *Teatro Maria Della Costa* en São Paulo, dirixida polo italiano Flaminio Bollini Cerri, que se convirte en marco do inicio do teatro de Brecht en Brasil, dado o entusiasmo co que o público acolleu a obra e as críticas que recibiu, que a xulgaron segundo criterios do propio Brecht, “procurava-se o Brecht ortodoxamente brechtiano” (Bader 1987:16). Bader diferencia dous momentos distintos na recepción das obras de Brecht en Brasil; un primeiro momento en que o autor é seguido de forma ortodoxa, fiel (nun proceso de alienación, vid. Bader anteriormente) e un segundo momento no que se procura a un Brecht adaptado ao contexto brasileiro (nun proceso de apropiación, vid. Bader anteriormente). A posta en escena de *A Alma Boa de Setsuan*, aquí en estudo, pertence segundo os críticos á primeira fase de recepción do autor, na que se procura seguir fielmente o seu estilo, no entanto, en relación coa análise que se fai no capítulo oitavo, pódese afirmar que tamén nesta tradución/recepción hai *abrasileiramento*, un tema que se retomará máis adiante.

Nos anos 60, o teatro de Brecht foi levado a escena polos tres principais centros de produción do teatro político brasileiro, xa mencionados anteriormente, o que deu lugar a célebres representacións como *Galileu Galilei*, *Na Selva das Cidades* ou *A Ópera do Malandro*. En *Galileu Galilei (Leben des Galilei, 1939)* no *Teatro Oficina* (1968) a censura prohibiu aos actores que se dirixisen ao público, para impedir o efecto de estrañamento e o director do grupo incluíu bailaríns de samba, feiticeiros de macumba e elementos do culto

afro de candomblé¹¹ co fin de interromper a acción. O *Teatro Oficina* representou en 1969 a obra *Na Selva das Cidades* (*Im Dickicht der Städte* 1924), pero a acción pasou a transcorrer na cidade Sao Paulo¹²; “[...] o espaço cénico era destruído todos os días com algum perigo até para os actores, sendo unha proposta política que pretendia chocar e o conseguía” (Peixoto: 237).

Magaldi¹³ (1987:224) considerou que se trataba dun “espectáculo de rara poesía” a partir do cal os directores brasileiros deixaron de se preocupar tanto da exexese ortodoxa de Brecht. En *A Ópera do Malandro*¹⁴ (1978), escrita por Chico Buarque e inspirada nas obras *Die Dreigroschenopera* (1928) de Brecht e de *The beggar’s Opera* de John Gay (1728) tamén se satiriza a alta “malandragem”, termo empregado en Brasil para facer referencia á corrupción institucionalizada de “gravata e capital”¹⁵ e o grande éxito que alcanza débese a un conxunto de factores, como a crítica social e a accesibilidade, pois Chico Buarque “abrasileira as obras anteriores, criando um vocabulário, unha estrutura de pensamento, unha xestualidade brasileiras” (Rodrigues 1987:106). Sobre os camiños de Brecht no Brasil, Bader (1987) resume que o seu éxito despois de 1964 se debe, sobre todo, á capacidade de corresponder á politización do teatro brasileiro e á capacidade dos grupos teatrais de adaptalo á situación existente en Brasil.

No cap. 7 evócase a historia da primeira representación de *A Alma Boa de Setsuan* (1958) en Brasil, a publicación da primeira tradución a portugués brasileiro (1959) e a historia da publicación da segunda tradución (1977) da obra neste país, para o que nos apoiamos principalmente nos relatos de Geir de Campos que, xunto con António Bulhões, asina a tradución desta obra a portugués brasileiro.

Como vimos, os estudosos do teatro brechtiano en Brasil sempre consideran que *A Alma Boa de Setsuan* é a primeira representación profesional dunha obra de Brecht neste país. A historia destas traducións coñécese por dous escritos de Geir de Campos: o primeiro, “*A Alma Boa de Setsuan*” (1982), publicouse no libro *A Tradução da Grande Obra Literária (depoimentos)* (1982) e o segundo, “Traduzindo poesia e teatro de Brecht” (1987), no libro

¹¹ *Tropicalización*, segundo Sartingen (1994), un abrasileiramento que implica a inclusión de elementos tropicais (vid. nota de rodapé 156):

¹² *Transferencia local*, segundo Sartingen (1994), un abrasileiramento que recorre ao emprego de localidades brasileiras. (vid. nota de rodapé 156).

¹³ Sábato Magaldi (1927-) é un crítico teatral, dramaturgo, xornalista, profesor e historiador brasileiro cunha vasta obra publicada na área do teatro brasileiro.

¹⁴ *Folclorización* pola presenza do “malandro brasileiro” (unha especie de truán arteiro, elegante e galán), representante típico do pobo brasileiro. (Sartingen 1994:123).

¹⁵ *Universalización* do tema (vid. nota de rodapé 156).

Brecht no Brasil, Experiências e Influências, organización e introdución de Wolfgang Bader. Geir de Campos comeza por narrar que os fundadores do Teatro Popular de Arte leran a obra a partir da versión francesa, publicada pola editora *L'Arche*, de París, “cuja leitura (os) deixara encantados” e convidan a António Bulhões a que faga a tradución a partir desa mesma versión francesa. Este, polo seu lado, como amigo de Geir de Campos proponlle que cando chegue o orixinal encomendado á editora *Suhrkamp* “...o texto alemão foi encomendado às pressas, por via aérea”, se encargue de revisalo, se fose preciso. Daquela, a tradución fíxose a catro mans. O tradutor Geir de Campos dispuña dunha tradución directa en francés e dunha tradución indirecta en portugués de Brasil e o seu traballo era confrontar esta última, obra de António Bulhões, co orixinal alemán. Geir de Campos salienta a importancia que ten para un tradutor coñecer toda a obra e información sobre o autor e explica que neste caso non foi posíbel debido ás presas pola súa representación: os actores xa estaban contratados, o local de ensaio alugado, a data da estrea xa estaba marcada e mesmo se contaba con “um diretor estrangeiro, Flamínio Bolinni, que faria a *mise en scène* com as credenciais que para iso lhe dera a viúva de Brecht, a actriz Helene Weigel, então ainda viva” (Campos: 1982b:35). O tradutor lembra ademais que non tiveran tempo para facer unha contratradución e engade que el e Bulhões puideran asistir á maior parte dos ensaios da obra e facer un cambio ou outro, exixido polos propios actores, para facilitar a lectura e interpretación (Campos: 1987:220).

Tamén son relevantes as opinións dos críticos de teatro, principalmente a de Décio de Almeida Prado, xa mencionado previamente, que se converteu nunha especie de voceiro da súa época: “Não é fácil fazer restrições, quaisquer que sejam, a um espetáculo tão corajoso, tão inteligente, tão serio, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós, como o que acaba de estrear no Teatro Maria Della Costa (Non é fácil facer restricións, sexan cales foren, a un espectáculo tan afouto, tan intelixente, tan serio, tan traballado, tan limpo e honesto, tan novo entre nós, como o que se acaba de estrear no Teatro Maria Della Costa)” (1964:104-105).

O éxito desta representación estivo seguido de moitos outros e tamén do convite para acompañar á comitiva governamental brasileira a Portugal, onde se levaron a escena varias obras, entre as que se encontraban a que aquí nos ocupa, como se explicou anteriormente.

Geir de Campos cóntanos que despois de moitos ensaios e representacións, en 1959 publicouse o drama *A Alma Boa de Setsuan*. A publicación da tradución dunha obra de Brecht en Brasil foi nesta época un caso illado, pero moi significativo. Tiveron que pasar case vinte anos para que se editase a obra teatral completa de Brecht en Brasil, a pesar de que a partir da

década dos 50 o teatro do autor se retomara unha e outra vez, se escenificara, se “deglutira”, como indica Saringen. En 1976, a editora Civilização Brasileira comezou a editar toda a obra teatral de Brecht e propuxo a Geir de Campos que dirixise a colección titulada *Teatro de Bertolt Brecht I-VI*. Campos afirma que fixo unha tradución nova sen interferencias do francés, “...posso dizer que refiz em boa parte a tradução anterior, agora sem o compromisso com qualquer montagem e sem pressa nenhuma” e explica que optou “...por uma tradução literária, já que o fim imediatamente visado era a publicação em livros (... por unha tradución literaria, xa que o fin inmediato era a súa publicación en libros)” (1982b:44). Esta colección foi todo un éxito comercial. Superou todas as expectativas dos editores e Brecht pasou a estar nos centros de ensino a través dos libros de texto, “como objecto privilegiado de estudo” (Bader 1987:18).

En relación aos tradutores, podemos engadir que eran dous escritores premiados e ben considerados en Brasil. Geir de Campos foi ademais un investigador na área da comunicación e da tradución. Nos ensaios *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral* (1982), *O Ato Criador na Tradução* (1983) e *Literalidade e Criatividade na Tradução* (1985), Geir de Campos reflexiona sobre a tradución en xeral e no libro *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral* aborda a tradución teatral en particular, ao tratar aspectos como a definición de tradución, a cuestión da tradución fiel versus a tradución libre ou o tema da creatividade do tradutor. Segue a definición de tradución de Heidegger, que defende que na tradución sempre hai unha “transfiguración fecunda”. Geir de Campos discute esta noción de creatividade paralelamente á cuestión da tradución fiel versus libre, dado que esta asociación interesaba ao autor/tradutor que, a pesar de defender a tradución fiel sempre que fose posíbel, acabou por soste que sempre existe creatividade no acto de traducir. Sobre o autor teatral adianta que “embora deva ter sempre presentes na imaginação as condições materiais do palco, por exemplo, há de escrever suas cenas como se as estivesse vendo desenrolar-se em espaço e tempos reais (a pesar de que deve ter sempre presentes na imaxinación as condicións materiais do palco, ten por exemplo que escribir as súas escenas como se estivese a ver como se desenvolven en espazos e tempos reais)” (Campos 1982a:7). Campos destaca, alén diso, o papel do público/lector, ao afirmar que en calquera cadea de comunicación o destinatario é quen determina a capacidade da mensaxe, importante para establecer a forma que deberá tomar a tradución teatral, “se literária, para consumo do lector comum, ou se propiamente voltada para as finalidades da encenação ou irradiação (se literaria, para consumo do lector común, ou propiamente dirixida á representación ou irradiação)” (1982a:17). Este é o camiño

que pon en práctica na primeira tradución de *A Alma Boa de Setsuan* (1959) e na segunda tradución de *A Alma Boa de Setsuan* (1977) (vid. 7.2 arriba), que imos analizar deseguido.

Xa explicamos que a primeira tradución de 1959 fíxose nun primeiro momento para ser representada e só se publicou máis tarde. Se analizarmos o TC, podemos afirmar que existe, en termos xerais unha preocupación por seguir o TP de maneira que non haxa perdas semánticas, pero nótase, por un lado, un aumento das marcas de oralidade e, por outro, unha redución de elementos dos enunciados en certos momentos do drama. Ademais, a partir da análise microestrutural que se desenvolve parece poder afirmarse que as escollas operativas de tipo lingüístico-textual seguen unha norma inicial de aceptabilidade, porque existe unha preferencia polas opcións semánticas e sintácticas que favorecen esa aproximación á lingua e á cultura de chegada e que, en moitos casos, semellan ter o fin inherente de preparar o TC para a súa representación. A teatralidade ou potencial dramático, concepto que engloba o ritmo, as imaxes e a actualidade da linguaxe escollida, asume nesta tradución un papel preponderante.

O texto en francés a partir do que se comezou a tradución de 1959 mantén a macroestrutura do orixinal alemán e todas as súas estruturas, como prólogo, cadros, intermedios, cancións, etc. A preferencia pola conservación dos nomes en chino foi unha constante en todas as traducións analizadas e, tamén aquí, respéctase esta escolla de Brecht e algúns dos nomes das figuras naturalízanse en francés tanto gráfica como foneticamente. Xa mencionamos que a tradución francesa influíu nalgunhas das opcións elixidas nesta tradución a portugués brasileiro de 1959, mesmo a pesar de que se comparou nun segundo momento co orixinal alemán e se revisou de acordo con el. Trátanse principalmente de influencias nas escollas semánticas e sintácticas, sobre todo a través de reforzos semánticos, reordenamentos sintácticos na puntuación e de desprazamentos de elementos do enunciado. Outra das influencias deste modo indirecto de tradución é visíbel na redución e inclusión de elementos, opcións contraditorias só en aparencia, como se demostra máis adiante.

A metodoloxía de análise é a mesma que se emprega na parte II deste traballo, onde se analizou a tradución a portugués de Portugal. Estúdanse todas as apóstrofes ao público e todas as réplicas da figura principal e dupla Chen Tê e Chui Ta, e identifícanse os estándares de tradución recorrentes. A maioría das tipoloxías e procedementos de tradución empregados na parte II, capítulo 5, retómanse agora na análise da tradución a portugués brasileiro, con algún grupo e subgrupo novo, como é o caso do grupo F, Reducións, e o subgrupo Substitucións de imaxe e sentido, do grupo Metáforas. O grupo F, Reducións, creouse e aplicouse na análise

efectuada á tradución pb59 e consiste na eliminación ou omisión de elementos do TP, que na nosa análise corresponden a palabras simples, expresións, frases ou combinacións de varios destes elementos. As reducións foron motivo de estudo no ámbito da tradución, en especial por parte de Hüsgen (1999: 332s) que presenta unha subdivisión deste concepto, "semantische Straffungen" e "Auslassungen". As restricións semánticas simplifican o discurso porque, ademais de acurtalo, fan que sexa menos complexo, mentres que as omisións son, como a propia palabra indica, eliminacións de elementos do TP. No entanto, no noso caso, a grande maioría das reducións analizadas non son restricións semánticas, senón reducións "cuantitativas" de segmentos discursivos, entendidas no sentido dunha das catro máximas da conversación que describe Grice. Acúrtase o discurso, é dicir, transmítase a mesma idea pero con menos palabras e os elementos eliminados permanecen case sempre implícitos na mensaxe do TC. No grupo Metáforas, ademais dos subgrupos xa descritos, rexístrase tamén unha estratexia de tradución que consiste en substituír a imaxe do TP por unha imaxe nova no TC e engadirlle sentido.

Pasemos agora aos resultados da análise microestrutural. Todos os elementos en análise empregan todas as tipoloxías e respectivos procedementos de tradución (a excepción do Comportamento de retoma, que non se detectou no elemento Apóstrofes). Alén diso, esta tradución tamén mostra unha homoxeneidade tradutolóxica e discursiva, pois rexistráronse os seguintes casos de procedementos de tradución: Chen Tê (295), Chui Ta (201) e Apóstrofes (125).

As porcentaxes dos procedementos de tradución usados polos tres elementos proxectan un perfil do TC: Intensificación (69 %), Redución (17 %), Explicitación/especificación (7 %), Modulación (4 %) e Equivalencia (3 %). Estes datos abranguen tamén os casos que proveñen da influencia da tradución francesa, que seguen, en termos xerais, a mesma tendencia porcentual.

Pode afirmarse que hai unha intensificación do TC, primeiro nos valores suprasegmentais, porque os enunciados reorganízanse para que adquiran unha acentuación complementaria que, como se mencionou anteriormente, se atribúe aquí a unha preparación do TC para a súa representación: [158a] SHEN TE: Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt **nein** sage. Sie sind arm. [...] (p. 20), [158pb59] CHEN TÊ — Talvez estejam com medo de que hoje eu lhes diga "**não**". Êles estão pobres. [...] (p. 16). Existen tamén numerosas topicalizacións por vía indirecta: [288a] SHEN TE Gut. Wie haben **Ihre Kinder** die Nacht

zugebracht? (p. 18), [288f] CHEN-TÉ. — Très. **Vos enfants** ont passé une bonne nuit? (p. 19), [288pb59] CHEN TÊ Muito bem. E **seus filhinhos**, como passaram a noite? (p. 15)

Hai, ao mesmo tempo, unha intensificación dos valores semánticos a través do reforzo do TC con trazos de rima, coloquiais, enfáticos e até emocionais: [347a] SHUI TA *schnell*: Ich sehe, Sie brauchen eine **Schlinge** für den Arm. (p. 75), [347pb59] CHUI TA¹⁶ — Já vi, e precisa uma **tipóia** para o braço. (p. 83) ou por vía francesa: [398a] SHUI TA Gestatten Sie, daß ich mit dem Verlobten meiner Kusine **etwas bespreche**. (p. 71), [398f] CHUI TA. — Permettez-moi de **dire deux mots** au fiancé de ma cousine. (p. 59) [398pb59] CHUI TA — Permita-me **dizer duas palavras** ao noivo de minha prima (p. 77).

O procedemento de tradución que minimiza o TC con respecto ao TP é contraditorio só en aparencia, pois o obxectivo das reducións non é eliminar información, senón facer que os enunciados sexan máis concisos e fáciles de comprender e ser absorbidos polos público/lector. [363a] SHUI TA *jämmerlich*: **Es ist alles nur** für das Kind, **Frau Shin**. (p. 119), [363pb59] CHUI TA (*miserável*) — Tudo pela criança. (p. 136) ou por vía francesa: [298a] SHEN TE **Ja, das ist ein Jammer**. [...] (p. 58), [298f] CHEN-TÉ. — **C'est bien dommage!** [...] (p.50), [298pb59] CHEN TÊ— **É pena!** [...] (p.62)

A Explicitación/especificación da próxima réplica pretende impedir ambigüidades: [318a] SHUI TA Shui Ta. *Sie lächeln einander an*. Angenehmes Wetter heute! (p. 36), [318pb59] CHUI TA — Chui Ta, **é o meu nome**. (*Sorriem um para o outro*) O tempo hoje está bonito! (p. 35)

As estratexias moduladoras e de procura de equivalencias tamén buscan que o TC conserve todos os sentidos e que queden ben explicados.

Interesa, en última instancia, destacar e relacionar os aspectos máis caracterizadores deste texto, tanto desde a tradución como desde a paratradución, para poder chegar a comprender os valores e intencións subxacentes ás escollas da tradución e, principalmente, percibir o texto traducido de forma global.

Volvendo ao fenómeno paratradutolóxico da incorporación de elementos novos nas literaturas receptoras a través da tradución, o teatro épico de Brecht é un caso paradigmático, xa que marcará e innovará o teatro mundial. A literatura brasileira, de acordo co exposto nos capítulos anteriores, pode ser considerada unha literatura xove e a tradución segue a asumir un

¹⁶ Sen indicación escénica.

papel forte, ou sexa, segue a contribuír á creación de novos xéneros ou tendencias. No caso específico do teatro de Brecht, traducíuse, adaptouse e “abrasileirouse” para transmitir valores propios brasileiros e axudar, deste modo, a crear un teatro brasileiro independente. Porén, convén lembrar que na primeira fase da entrada de Brecht en Brasil, a tradución destinábase principalmente á posterior representación da obra, porque a publicación sistemática dos textos de Brecht tivo lugar anos máis tarde, na década de 1970 (vid 7.2, arriba). Os críticos consideraron o “abrasileiramento” ou apropiación do teatro de Brecht unha segunda etapa de acollida do autor no país. Na súa opinión, nun primeiro momento produciuse unha alienación ou seguíuse un camiño “ortodoxamente brechtiano”, dentro do cal se encontraría a tradución en estudo. No entanto, esta perspectiva non nos parece totalmente estábel, porque a nosa análise tamén mostra que os tradutores toman decisións que se afastan desta ortodoxia, como reflexan os procedementos de tradución escollidos.

En primeiro lugar, polas normas preliminares ou directrices políticas e editoriais sabemos que a publicación desta tradución en 1959, un ano despois da súa posta en escena, foi un caso illado e ata casuístico. O pedido de tradución desta obra tamén foi un feito illado, xa que a compañía, tras ler a obra en francés, decidiu representala e necesitou que estivese traducida a portugués brasileiro. Na nosa opinión, nesta tradución a norma de recepción asume un papel principal, dada a enorme expectativa existente ao redor da súa estrea, preparada para ser “un espectáculo por todo o alto”. O tema da expectativa creada anticipadamente lévanos á cuestión da norma inicial, é dicir, ás decisións que o tradutor toma antes de comezar o seu traballo: se vai seguir o camiño da adecuación nun achegamento ao TP ou se, pola contra, optará por aceptar o TC.

Como consecuencia do estudo paratradutolóxico, considérase que o obxectivo dos tradutores era a adecuación, pero que, no entanto, o propio proceso de tradución, a proximidade da representación en termos temporais, a proximidade co traballo de interpretación dos actores e as expectativas creadas que se describiron anteriormente, levaron aos tradutores a xerar un traballo final que está máis preto da aceptabilidade na lingua e cultura de chegada. Campos, ao falar sobre a tradución teatral, salienta a importancia do público receptor, dado que será decisivo para que o tradutor opte por unha tradución literaria para consumo do lector común ou, ao contrario, por unha tradución adaptada para ser representada. Esa é a razón que pensamos que se encontra na xénese dos procedementos de tradución que se escolleron na presente tradución.

Os elementos da paratradución semellan guiar a análise tradutolóxica de carácter microestrutural, co que axudan ou favorecen a súa interpretación. A análise tradutolóxica elaborada amosa unha recorrencia aos procedementos de tradución usados, que demostra homoxeneidade no tipo de procedementos que se empregan, pero tamén no uso que fan deles os tres elementos analizados: as apóstrofes, trazo característico do teatro épico e Chen Tê/Chui Ta, figura central, dupla e temática que presenta, integra e dramatiza a dialéctica brechtiana.

Os procedementos de tradución escollidos neste texto recaen sobre todo, como xa se constatou, nas intensificacións, nas reducións, nas explicitacións/especificacións, nas modulacións e nas equivalencias. Existen pequenas variacións na frecuencia de uso coa que recorren a elas os tres elementos analizados e tamén certas flutuacións dependendo de se estes procedementos chegan por vía directa ou indirecta.

A intensificación dos enunciados dáse primeiramente por cuestións de modificación suprasegmental, para enfatizar retoricamente certos elementos do enunciado que, a pesar do seu carácter opcional, teñen ao noso entender, unha intención pragmática e tamén estilística, promovendo o aumento de valores de teatralidade no relativo a valores rítmicos e que parecen xustificarse na proximidade da representación.

Este procedemento engloba tamén o reforzo semántico coloquial, idiomático, da rima e mesmo por formación de diminutivos non presentes no TP. Nesta tradución, as rimas, procedentes maioritariamente da tradución francesa, contribúen a facer máis melódico o TC, ao acentuar valores rítmicos de teatralidade. Os diminutivos, polo seu lado, introducen emocións que, neste caso, adoita sentir Chen Tê. A bondade deste personaxe vese reforzada no TC para subliñar a súa caracterización. Os coloquialismos e idiomatismos (en parte brasileirismos) que, moitas veces, posúen cargas de imaxe, empréganse porque pertencen a unha linguaxe actual e de rápida comprensión por parte do público/lector e reforzan valores de teatralidade a través da idiomaticidade, sen esquecer a súa intención ideolóxico-política de domesticación do TC. A intensificación de valores semánticos e retóricos ocorre tamén a través de numerosas enfatizacións que marcan a oralidade e, ademais, está patente no comportamento de retoma verbal, un recurso típico da lingua portuguesa, que nesta tradución axuda a reforzar a caracterización de Chen Tê, co que adquire un valor de idiomaticidade e, en consecuencia, de domesticación. O segundo grande grupo de procedementos de tradución, en termos cuantitativos, é a redución. Prefírense os enunciados concisos e rápidos.

Como resultado do estudo tradutolóxico e paratradutolóxico realizado, pensamos poder afirmar que se trata dunha opción consciente por parte dos tradutores, coa finalidade de conseguir que as réplicas sexan eficaces en termos de dicción e representación, para que o público perciba o texto de inmediato. No sentido de estratexia de tradución, a redución dos enunciados ten aquí un valor de opcionalidade e unha intención principalmente pragmática que se revaloriza en termos de teatralidade.

Os tres procedementos restantes, a explicitación/especificación, a modulación e a equivalencia, aparecen con menos frecuencia, pero da mesma maneira que os procedementos de tradución anteriores, distribúense de forma case uniforme nos tres casos analizados. Tamén as modulacions, na súa maioría de teor explicativo, parten da mesma intención pragmática de eficacia dos enunciados. Por último, as equivalencias, un proceso de tradución que nesta análise se cinguiu ao estudo dos sentidos metafóricos do TP, mostrou que se recorreu a variadas formas para manter ou converter as referencias de imaxes e sentido no TC.

Se lembramos a influencia da tradución francesa, parece poder afirmarse que os tradutores brasileiros tiñan unha estratexia de tradución en mente e sempre que esta estaba de acordo coas opcións empregadas no texto francés, optábase por seguir o mesmo camiño, como queda patente no caso da tradución da poesía. Os versos brancos alemáns vértense ao francés e ao portugués brasileiro con rima, o que engade melodía ás palabras ditas/lidas.

A importancia da palabra dita do teatro en Brasil naquel momento resulta obvia na análise contextual que se fixo anteriormente e a tradución, ao acentuar unha teatralidade que se entende aquí como un modo de usar a lingua no que se destacan os aspectos actuais, de ritmo e de imaxe,¹⁷ patentiza toda unha preparación para a posta en escena.

En termos xerais, a posta en escena pode considerarse un traballo intralingüístico e tradutolóxico, no sentido lato que Jakobson atribúe á tradución (vid. 1.1) e paratextual, xa que esta labor de verter un texto, case sempre escrito, para que sexa representado nun palco é un modo particular de o presentar e interpretar. Polo tanto, a tradución para a posta en escena, un traballo interlingüístico, tamén se pode describir como unha tarefa paratradutora, porque é a propia representación a que “[...] introduit et présente la traduction proprement dite en assurant sa présence au monde, sa réception et sa consommation [...]” (Yuste Frías 2010: 291-292).

¹⁷ O concepto de teatralidade que se propón inclúe ademais aspectos xestuais/corporais non estudados nesta investigación.

O camiño percorrido de análise desde a perspectiva da paratradución, estudando a tradución e o seu contexto, nun enfoque holístico do TC, lévanos a pensar que este drama, a pesar de se presentar como un texto para publicación, acaba por estar cheo de elementos caracterizadores do texto para representación.

No capítulo noveno, analizamos a tradución a portugués brasileiro *A Alma Boa de Setsuan* (1977/1992), incluída no volume sete do *Teatro Completo*. Aínda que as obras de Bertolt Brecht xa se representaron en Brasil hai dúas décadas, a súa obra escrita queda realmente ao dispor do lector a través desta colección. O período da década de 1960 foi considerado a consagración do teatro de Brecht en Brasil, debido ás numerosas representacións que se levaron a cabo, a pesar do golpe militar de 1964 e do *Ato Institucional* en 1968. A abertura do réxime en 1978 trouxo consigo a posibilidade de publicar as traducións deste autor.

Por conseguinte, na xénese de aproximación de Brecht ao público e ao lector brasileiro, Geir de Campos comparte, nun primeiro momento, as ideas de António Bulhões, pero posteriormente toma o seu propio camiño (a pesar da firma conxunta da tradución). Sobre a tradución deste texto dramático en particular, Geir de Campos afirma que tiña en mente efectuar unha tradución máis literaria e sen compromiso cunha representación inmediata. A pesar destas declaracións, na tradución constátase que a preocupación co público e con aquilo que se definiu anteriormente como teatralidade está presente no texto de varias formas, como se retoma máis adiante. Ao examinar a tradución desde o punto de vista das normas operativas, constátase que existe unha tendencia matricial a conservar a macroestrutura, as indicacións escénico-espaciais e as indicacións aos actores. A tradución dos nomes, topónimos e antropónimos mostra que nesta tradución tamén se optou por manter as denominacións en chino, aínda que se naturalizaron graficamente algúns antropónimos, a título exemplificativo: *Shen Te* pasa a *Chen Te*, *Shui Ta* a *Chui Ta*, *Mi Tzù* a *Mi Tsu*. No entanto, noutros casos mantense a forma orixinal: *Yang Sun* e *Wang*. As diferenzas entre os dous textos percíbense no campo lingüístico-textual, concretamente na selección do material específico para formular o TC. Existen principalmente cambios suprasegmentais, que modifican as pausas e a propia melodía do texto. Ademais, hai escollas semánticas, que afectan ao ton do texto e fan que resulte máis expresivo ou idiomático, e tamén abundan as amplificacións, enfatizacións e especificacións, entre outros, como se amosou na análise microestrutural.

Nesta tradución tamén se constata que nos tres elementos da obra se empregaron todas as tipoloxías, o que demostra unha certa homoxeneidade nas estratexias: Chen Te aparece 309 veces, Chui Ta 235 e as apóstrofes 109. Se sumamos todos os casos tipolóxicos e os relacionamos cos procedementos de tradución, obtemos o seguinte resultado: 71 % de Intensificacións, 13 % de Explicitacións/especificacións, 12 % de Amplificacións, 2 % de Modulacións e 2 % de Equivalencias.

Pode afirmarse que o TC presenta unha intensificación semántica e retórica con respecto ao TP que se transmite, en primeiro lugar, nunha maior acentuación suprasegmental, con cambios na puntuación e desprazamento de elementos á esquerda, topicalizándoos nalgúns casos: [540a] SHUI TA Sie sind zu teuer **für mich**. (p. 34), [540pb77] CHUI TA — **Para mim**, são caras demais. (p. 84).

As intensificacións tamén se producen mediante reforzos semánticos, que adoitan ser coloquialismos, rimas e expresións idiomáticas: [487a] SHEN TE Wollen Sie wirklich einer so **leichtsinnigen** Person Geld leihen? (p. 59), [487pb77] CHEN TE — Vocês estão mesmo dispostos a emprestar dinheiro a uma pessoa como eu, **sem eira nem beira**? (p. 107)

O TC intensifícase ademais mediante engadidos enfáticos: [489a] SHEN TE *zu Wang, ihr Kuvert hochhebend*: [...] Und was sagst du zu meinem neuen Shawl, Wang? (p. 59), [489pb77] CHEN TE *a Wang, levantando a mão com um envelope* — [...] E que me diz do meu xale novo: **que tal, hein, WANG?** (p. 108)

Constátase tamén que o TC é máis explícito/específico que o TP, polo que engade con este valor: [537a] SHUI TA Ich bin der Vetter. (p. 32), [537pb77] CHUI TA — Eu sou o primo **da senhorita Chen Te!** (p. 82)

Tamén é máis explícito/específico dada a preferencia polas retomas nominais en vez de recorrer ás retomas pronominais do TP: [553a] SHUI TA 200 Silberdollar! Das ist halsabschneiderisch! Wie soll ich **das** aufbringen? [...] (p. 39), [553pb77] CHUI TA — Duzentos dólares! Isso é extorsão de usuário! Onde é que eu vou buscar **tanto dinheiro?** [...] (p. 89)

O TC é maior que o TP: [632a] SHUI TA Dann laßt mich euch die furchtbare Wahrheit gestehen, ich bin **euer guter Mensch!** (p. 138), [632pb77] CHUI TA — Deixai que eu vos revele a terrível verdade: **a alma boa, de quem falais**, sou eu! (p. 180)

Por último, o TC preocúpase por conservar sentidos cando expresa ideas desde un punto de vista diferente, cando busca equivalentes para sentidos referenciais ou de imaxes na lingua e cultura de chegada ou, nos casos en que estas non existen, cando convirte as imaxes en sentidos: [436a] SUN *zum Publikum, wie verwandelt*: »Pack deinen Koffer und verschwind, bevor der Vater des Kindes davon **Wind bekommt!** [...] (p. 122-123), [436pb77] SUN *ao público*¹⁸— Arrume as malas e desapareça, antes que o pai da criança **chegue a desconfiar** de alguma coisa! (p. 164-165)

Consideramos que estas escollas de tradución teñen, en xeral, un carácter opcional e de idiomaticidade e unha intención pragmática nalgúns casos, estética noutros e mesmo a veces ideolóxico-política, tema que abordaremos deseguido.

No comentario final desta tradución a portugués brasileiro de 1977, interesa salientar os puntos máis relevantes tanto en termos de caracterización tradutolóxica como paratradutolóxica e, ademais, relacionalos entre si cunha percepción global dos valores e intencións das escollas do TC. Nos aspectos históricos e sociais (vid. 6, arriba) do contexto paratradutolóxico cómpre ter presente que en 1977, ano da publicación desta tradución, Brasil seguía vivindo outra década de ditadura militar e censura. No entanto, a pesar de todo, a política editorial era nese momento un pouco máis favorábel que nos anos 50, tempo da edición da primeira tradución (1959) e publícase a colección do teatro de Brecht en portugués de Brasil, da que se esgotan todas as edicións. A partir dese momento, o público brasileiro non só lee a obra dramática traducida, senón que comeza a estudala, principalmente na universidade, onde Bertolt Brecht pasa a ser un autor moi investigado nos traballos científicos.

Ao analizarse a norma inicial ou o punto de partida desta tradución, o camiño da adecuación ou da aceptabilidade, é necesario, en particular nesta tradución, asociar outra dicotomía intimamente vinculada á primeira: a tradución para publicación versus a tradución para representación (vid. 1.3, arriba).

Segundo o relato do tradutor sobre o proceso tradutor que tiña en mente nesta segunda tradución pb77 e tamén segundo as posicións teóricas expostas anteriormente, podemos concluír que tiña a adecuación como punto de partida e, polo tanto, seguiu as normas do texto orixinal. Non esquezamos que Brecht era na década dos 70 un autor plenamente consagrado en todo o mundo e que os tradutores, en xeral, percibían a importancia de manter o escrito

¹⁸ Neste caso, a indicación escénica está incompleta.

polo autor, un dos grandes do teatro, *monstro sagrado*, nas palabras de Lima (1987:90), principalmente nun texto para publicación.

Porén, ao longo do proceso tradutor, a norma inicial de adecuación deu moitas veces lugar á norma da aceptabilidade, o TC adoitábase achegar á lingua e cultura de chegada e a tradución, pensada para ser publicada, e absorbeu con frecuencia características dun texto co fin último da súa representación, como sinala a análise das normas operativas desde un enfoque tradutolóxico.

Os resultados globais da análise microestrutural amosan que os procedementos de tradución máis recorrentes son, en primeiro lugar, as Intensificacións, seguidos das Explicitacións, das Amplificacións, das Modulacións e, por último, das Equivalencias. Comecemos polos procedementos de tradución menos abundantes, as Equivalencias, que neste estudo lindan cos sentidos metafóricos e coa análise das solucións escollidas na tradución. As opcións de substitución de imaxe ou de conversión en sentido son estratexias típicas do proceso tradutor común a calquera tipo de tradución, mais, mesmo así, consideramos importante analizalas, xa que os sentidos metafóricos no texto literario e inclusive no texto dramático son relevantes desde o punto de vista da expresión estilística e, por iso, tamén da análise tradutolóxica. No caso das Modulacións, o feito de que o tradutor optase por cambiar o punto de vista está motivado por unha intuición explicativa, é dicir, preténdese presentar toda a información de maneira accesíbel, en consonancia co obxectivo de teatralización do texto que se considera latente nestas opcións, a pesar de que esta tradución se fixese para ser publicada.

Pola súa parte, as Amplificacións caracterizan esta tradución dunha forma moi particular e amosan a intención do tradutor de realizar un texto para ser publicado, ao contrario que a tradución pb59 que, como se analizou no capítulo precedente, opta pola estratexia oposta, é dicir, recorre con frecuencia á Redución. En termos de norma inicial, tamén se pode concluír que a Amplificación se achega ao propósito da aceptabilidade, pois esta estratexia denota o obxectivo do tradutor de verter todos os contidos semánticos do TP a través do emprego dun maior número de palabras no TC, frecuentemente en momentos chave de intriga, como deixou patente a análise. Semella que a este procedemento de tradución se lle pode atribuír un valor de opcionalidade e unha intención pragmática.

Un comportamento similar segue o procedemento da Explicitación/especificación, composto por especificacións con respecto ao TP e por comportamentos de retoma nominal.

Estes recursos de tradución tenden a facer que o TC sexa máis accesíbel e menos ambiguo, de acordo coas premisas xa enunciadas anteriormente, que perseguen conseguir que o texto dramático sexa perceptíbel de forma instantánea. O procedemento de tradución máis empregado é, segundo a análise efectuada, a intensificación, que inclúe en orde descendente o reordenamento sintáctico, os reforzos semánticos, os engadidos enfáticos e os comportamentos de retoma verbal.

Xa se explicou que os comportamentos de retoma verbal son unha opción de aproximación ao TC, porque implican unha preferencia polas fórmulas de resposta típicas da lingua de chegada e fan parte do concepto de aceptabilidade, a pesar de posuír un valor de opcionalidade e de idiomaticidade, e unha intención pragmática e ideolóxico-política, pois existe un proceso de domesticación. As Enfatizacións, que neste caso son engadidos en forma de adverbios, partículas de destaque e interxeccións (algunhas con valor de estruturadores do discurso que inician unha réplica), teñen a función de chamar a atención do interlocutor sobre o que se vai dicir. Estas opcións son, ao noso ver, escollas de teatralidade, porque o tradutor as engade para que funcionen como instrucións aos actores. Trátase dunha estratexia de representación ou *performance-oriented* e, ao mesmo tempo unha forma de adecuación. Á intensificación dos enunciados do TC tamén contribúe o grande número de reforzos semánticos que se engaden coa introdución de rimas, palabras e expresións coloquiais (a veces brasileirismos), idiomatismos e diminutivos, como manifesta a análise. Estes reforzos semánticos son unha forma de aceptabilidade, dado que se achegan á lingua e cultura de chegada e, en consecuencia, tamén se aproximan ao lector/espectador do TC, nunha estratexia máis próxima á representación. Cómpre lembrar que a intensificación semántica das rimas adquire un carácter retórico e que, no seu conxunto, este procedemento de tradución ten valor de opcionalidade, idiomaticidade e, ademais, unha intención estética (rimas), pero tamén ideolóxico-política ao recorrer á domesticación.

A domesticación como posibilidade de tradución de Geir de Campos parece estar en consonancia co que o autor defende sobre o texto teatral: “*E para que a obra teatral resulte perfeita, o texto há de ser adequadamente inteligível pelas pessoas às quais se destina, tanto no palco quanto na plateia.*”¹⁹ (Campos 1982a:7).

O procedemento da intensificación está constituído, en primeiro lugar, por un grande número de reordenamentos sintácticos, como cambios de puntuación e desprazamentos á

¹⁹ Itálica do autor.

esquerda, que introducen unha nova prosodia nos enunciados e lles fornecen valores melódicos, nunha nítida estratexia de representación, dirixida a incluír indicacións aos actores sobre como declamar certas réplicas. Encontrámonos no campo da linguaxe e do ritmo, considerados compoñentes da noción de teatralidade. Os desprazamentos á esquerda tamén teñen o obxectivo de salientar determinados contidos do texto, unha acentuación que é relevante sobre todo nas topicalizacións, pois os elementos desprazados convértense en tópicos da frase e o acento suprasegmental recae sobre eles. A orde das palabras é aquí un “instrumento do xogo teatral” (Déprats 1990:76). O propio Geir de Campos, ao falar sobre a presenza do autor ou do tradutor durante os ensaios e sobre as reformulacións do texto para *conveniencia do espectáculo* afirma “Às veces é un esclarecemento sobre um ponto menos claro do texto, outras veces é um simples toque na ordem das palavras, tudo contribuindo para melhor comunicação dramática. (Campos 1982b:42). Alén diso, cabe lembrar sobre a intensificación, o procedemento máis recorrente, que aquelas de tipo suprasegmental teñen un valor de opcionalidade, unha intención pragmática e estilística, e que son unha estratexia de representación e unha posibilidade de aceptabilidade.

Da análise feita, podemos concluír que nesta tradución se recorre a estratexias de representación e a estratexias de lectura, unha dicotomía que, ao igual que a de adecuación/aceptabilidade, non se debe considerar unha división fixa, como se defendeu atrás. Ao finalizarmos o estudo desta tradución e retomando as palabras de Geir de Campos citadas anteriormente sobre a súa presenza nos ensaios e sobre a construción da “melhor comunicação dramática” cabe lembrar as afirmacións de William Gregory (2010:18ss), que aconsella ao tradutor de teatro que se implique no mundo teatral para que as súas traducións estean baseadas no potencial dramático. O potencial dos textos dramáticos reside no efecto que estes poden ter no momento da súa representación. Gregory engade que o tradutor debe deixar no texto as características que estimularán ao actor na súa propia creatividade. Consideramos que este foi tamén o camiño que seguiu Geir de Campos, que traballou con actores e directores de escena e que reflexionou sobre a tradución en xeral e sobre a tradución teatral en particular. O texto traducido unifica desta maneira os dous paradigmas nos que profundou Geir de Campos, tanto en termos teóricos como en termos prácticos: o teatro e a tradución.

Nas conclusións deste estudo —non demasiado extensas, dado que se optou por rematar cada capítulo de análise con subcapítulos de índole conclusiva— cómpre retomar as

cuestións teóricas formuladas no capítulo primeiro e sacar inferencias da súa aplicación no presente traballo de investigación.

Nos preceptos teóricos dos estudos de tradución, e tamén nas súas metodoloxías de cariz máis práctico, procuráronse as bases para, a partir da comparación entre cultura/texto de partida e as respectivas culturas/textos de chegada, describir e valorar os modos discursivos rexistrados nos textos traducidos en análise. Con este obxectivo en vista, considerouse que o presente estudo, como xa se mencionou anteriormente, segundo o mapa dos estudos de tradución proposto por Holmes (1972) se clasifica como un estudo tradutolóxico puro, descritivo e de análise do produto traducido.

Para describir os produtos traducidos, ou sexa, as traducións que estamos a examinar, partimos do principio orientador inscrito na paratradución, que dita que unha tradución non provén dun traballo puramente interlingual, senón que ten inscrita na súa xénese e identidade o tempo e o espazo do que procede. Nesta liña, o presente estudo desenvolveuse tendo en conta as traducións e respectivos contextos espaciais e temporais.

Nun primeiro momento, separáronse as cuestións da paratradución contextual das cuestións da tradución (que, máis adiante, volverán a considerarse noções interconectadas), interesou dar resposta a preceptos teóricos estudados nos estudos de tradución e, deseguido, ponderáronse aqueles que forman parte do ámbito da paratradución, explicados posteriormente.

Seguindo as normas de Toury (1980, 1995/2012) e tamén de Rabadán (1991), entendidas como categorías para a análise descritiva dos fenómenos tradutolóxicos, foi necesario analizar as normas preliminares e as normas de recepción. As primeiras, no relativo ás políticas editoriais e a súa posíbel influencia nos TC e as segundas, cuestionando até que punto o tipo de público receptor esperábel pode ou non determinar as estratexias de tradución que se van adoptar. Tamén foi preciso investigar cal era a norma inicial que escolleron os tradutores antes de comezar o seu proceso tradutor, ou sexa, se estes optaron pola adecuación e seguiron as normas do texto de partida, ou se, polo contrario, elixiron a aceptabilidade e rexéronse polas normas da lingua e cultura de chegada. A partir do concepto de literatura como entidade polisistémica, procuramos se as traducións analizadas tiñan unha función primaria, creadora de novos xéneros e estilos na lingua e cultura de chegada ou se máis ben tiñan unha función secundaria, perpetuadora de xéneros e estilos existentes.

Sobre a base da tradución a portugués europeo e logo de revisar as cuestións das normas preliminares, é dicir, das políticas editoriais e de todo o contexto político, social e cultural que as sustenta, conclúese que, durante primeira representación e, máis tarde, coa publicación de *A Boa Alma de Setsuan*, se vivían en Portugal tempos de ditadura e censura e que aliada a esta situación ou, como consecuencia implícita desta, existía unha alta taxa de analfabetismo. As obras de Brecht estaban prohibidas en Portugal, como moitas outras obras de autores estranxeiros e portugueses.

Como xa sabemos, a primeira obra de Brecht que se levou a escena en Portugal, con autorización oficial, foi *A Alma Boa de Setsuan*, a cargo da Companhia de Maria Della Costa, cunha tradución de Geir de Campos e António Bulhões, que se estuda na parte III do presente estudo. Autorizouse por cuestións de orde política (o desexo dunha mellora das relacións políticas entre Portugal e Brasil) e a súa prohibición cinco días despois da estrea, tamén estivo motivada por razóns político-ideolóxicas, xa que se considerou que representar esta obra de Brecht xeraba “distúrbios na ordem pública”.

A obra de Bertolt Brecht, ademais de ser “uma derrotista propaganda comunista” (nas palabras do censor), ten unha mensaxe explícita: o home é bo, mais as circunstancias en que vive, ou sexa, o modelo de sociedade existente, non lle permite selo. Unha mensaxe que se presenta nun modelo de teatro épico, dialéctico, que impón ou que transforma ao público/espectador en participante na acción. Hai que cambiar o mundo e o encargado desta tarefa é o público, extrapolado a todos os membros da sociedade.

A tradución e publicación do texto *A Boa Alma de Sezuan* polos tamén escritores Ilse Losa e Alexandre O’Neill foi acollida con enorme interese por parte do público e con louvanzas por parte da crítica, como se leu nas palabras de Mário Vilaça (vid 4.3), que salienta a recepción inmediata do público.

Tendo en conta todo este contexto e, particularmente, pensando no público receptor desta tradución, é natural que se cuestione até que punto o TC reflexa preocupacións sobre ese mesmo público, ou sexa, en que medida a norma de recepción (Rabadán 1991 vid 1.1) determina as estratexias de tradución que se adoptan. Os tradutores deste drama, Ilse Losa e Alexandre O’Neill, a primeira, grande coñecedora da obra de Brecht e unha das primeiras en escribir sobre este autor na prensa portuguesa e, o segundo, moi vinculado á oposición política á ditadura portuguesa perseguían, ao noso ver, un duplo obxectivo coa tradución. Por un lado, querían dar a coñecer a Brecht, o seu modelo estético e a mensaxe implícita neste

drama: o home non consegue ser bo e ao mesmo tempo sobrevivir no tipo de sociedade en que vive e, por outro lado, buscaban contribuír a transformar esa sociedade, neste caso, a portuguesa, ao mostrar que existen solucións de cambio ao alcance do público, ou mellor dito, que o público pode e debe aplicar esas solucións. Este duplo obxectivo dos tradutores está reflectido na propia linguaxe escollida, que se analizará máis adiante.

Relativamente á norma ou escolla inicial que elixe o tradutor antes de comezar a tradución, ou sexa, se vai optar por unha tradución adecuada, próxima ao TP ou, ao contrario, se escolle a norma inicial da aceptabilidade, nunha achega ao TC, na investigación feita non se encontrou unha declaración explícita sobre esta materia por parte dos tradutores. No entanto, como se explicou anteriormente, pola análise do TC chégase á conclusión de que se aproxima á aceptabilidade, debido a moitas das opcións elixidas e que neste estudo pensamos que se trata de escollas conscientes e ideoloxicamente marcadas. Úsase aquí o termo ideoloxía no sentido que lle atribúen Hatim e Mason, cando afirman que o tradutor actúa nun determinado contexto social, do que tamén forma parte e, neste sentido, a tradución é en si mesma unha actividade ideolóxica (1997:146 vid. 1.2).

Xa explicamos previamente, nunha reflexión no ámbito da paratradución sobre incorporar ou non elementos novos nas culturas e linguas receptoras, que esta tradución ten na literatura portuguesa unha función primaria, pois contribúe a incluír non só unha nova estética teatral na literatura portuguesa, senón tamén unha nova ideoloxía. A forma intencionada en que se constrúe o TC reflecte estas opcións paratradutoras e transparéntase nas opcións de tradución, como se retomará máis adiante.

Pásase deseguido a reflexionar sobre estes elementos paratradutores no que concirne á tradución en portugués brasileiro *A Alma Boa de Setuan* (1959), de Geir de Campos e António Bulhões. O contexto brasileiro xa se describiu anteriormente e interesa aquí ter presente no relativo ás normas preliminares, que o campo económico-editorial en Brasil nesta década de 1950 estaba aínda pouco desenvolvido e, a semellanza de Portugal, o número de analfabetos tamén era aínda moi elevado. No entanto, durante os *Anos Dourados (1956-1964)*, nos que todo parecía posíbel, a compañía *Teatro Maria Della Costa* alcanza as condicións para, nun curto espazo de tempo, ter na man unha tradución de *A Alma Boa de Setsuan*, feita a partir do francés e comparada posteriormente co alemán, e para ensaiala e estreala. Esta representación converteuse na primeira posta en escena profesional do teatro de Brecht en Brasil, cun grande éxito entre o público.

Con respecto á influencia do público/receptor na obra traducida/representada, denominada *norma de recepción* (Rabadán 1991), sábese que, neste caso, a expectativa do público era grande (vid. 7. 1.1) e que Geir de Campos, como investigador na área da comunicación, da dirección teatral e da tradución de teatro, entre outras materias, salienta a importancia do destinatario e a ponderación que se debe facer sobre el na cadea de comunicación. Relacionada con esta norma de recepción está a norma inicial, que se bipolariza en adecuación e aceptabilidade. A partir do estudo realizado e, en especial, das teorías e prácticas de tradución de Geir de Campos (vid. 7.3.2) crese que o tradutor (de António Bulhões non se teñen declaracións propias) tiña a adecuación como obxectivo, dadas as súas posicións teóricas sobre a cuestión da procura da equivalencia tradutora e da fidelidade ao autor. No entanto, o proceso de tradución, un traballo conxunto de proximidade co traballo dos directores de escena e dos actores, e a preocupación polo destinatario, o público brasileiro, fixo que moitas das opcións adoptadas se acheguen á norma de aceptabilidade, como se mencionou xa anteriormente e como se retomará máis adiante.

O éxito desta representación e da posterior publicación desta obra brechtiana abriu camiño para a entrada do teatro de Brecht en Brasil e desempeñou unha función principal, ao implementar unha literatura “xove”, en termos polisistémicos, que se libera dos canons europeos e busca unha identidade propia. Na historia do teatro de Brecht en Brasil (vid. 6.4), os historiadores literarios integran a presente representación na primeira fase de Brecht no país, á que chaman *etapa ortodoxa*. Como xa explicamos anteriormente e abordaremos máis adiante, non estamos totalmente de acordo con esta denominación. Na segunda fase de Brecht en Brasil, a etapa da apropiación, adáptase a Brecht ao contexto brasileiro, seguindo un pensamento defendido xa hai algunhas décadas no pensamento brasileiro (vid 1.1) que, como se relatou, comezou co Movimento Antropofágico Brasileiro (1920) e que sostén a liberación da cultura brasileira dos canons europeos. A apropiación brechtiana alcanzou, nesta segunda fase do teatro de Brecht en Brasil, a súa realización plena, como fica tamén patente no estudo de Saringen e da súa clasificación de abrasileiramentos.

A segunda publicación deste drama de Brecht en Brasil en 1977, case vinte anos despois da primeira publicación, corresponde a un momento diferente da historia brasileira, aínda dentro dun réxime ditatorial, pero coa diferenza de que agora se inviste no mercado editorial. Despois das múltiples representacións do autor, algunhas delas clandestinas (vid. 6.3 e 6.4), publícanse os seus dramas, nunha colección que pretende reunir toda a súa obra

dramática. Como xa explicamos, propúxoselle a Geir de Campos que dirixise esta colección, na que traduciu varias obras e fixo unha nova tradución de *A Alma Boa de Setsuan*.

A norma da recepción desempeñou un papel relevante, xa que o propio tradutor, Geir de Campos, asume que na segunda tradución tiña en mente ao público receptor, neste caso, os lectores da colección e traballou “sem o compromiso com qualquer montagem e sem presa nenhuma” (1982b:44), ao contrario do que ocorreu coa primeira tradución (vid 7.2).

Esta declaración introduce simultaneamente a cuestión da dualidade entre tradución para lectura e tradución para publicación que Campos tamén aborda, como se expuxo anteriormente (vid 7.3.2), e que nos remite tamén á norma inicial adoptada. As súas posicións teóricas, sobre todo cando afirma que opta por unha tradución literaria nos casos en que o texto está destinado a publicarse en libro, levan a crer que Campos retraduciu esta obra en 1977 tendo en mente a adecuación, é dicir, a conformidade do texto de chegada ao texto de partida, asunto que se retoma máis adiante.

Desde un enfoque paratradutor, conséntase que esta tradución seguiu a ter unha función primaria na cultura receptora, proceso que xa comezara coa tradución, representación e publicación nos anos 1958-1959. A partir de aí, sucedéronse múltiples postas en escena das obras de Brecht nos anos 60, o que propiciou tamén un grande desenvolvemento do teatro en Brasil. Tamén se escribiron e representaron dramas escritos por autores brasileiros. A función principal, tanto do teatro escrito como do teatro representado brechtiano, consolidouse coa publicación da colección do *Teatro de Brecht*, xa que a palabra do autor dita e representada pasa a ser tamén unha palabra escrita.

No atinente á reconsideración das cuestións teóricas enunciadas, cabe lembrar que na parte práctica do presente estudo abordouse desde tres enfoques diferentes todo aquilo que vai desde a investigación ás especificidades do texto dramático. Antes de continuar coas explicacións conclusivas, imos retomar estas perspectivas. A primeira é a cuestión da dupla natureza do texto dramático, que representa simultaneamente o teatro como literatura e o teatro como espectáculo. Aliada a esta dupla condición, xorden outras dualidades, como o tipo de receptor (no primeiro caso é o público/lector e no segundo, o público/espectador) e a cuestión do tipo de tradución que se efectuará. A teoría da tradución responde co concepto bipartido de tradución dramática: *reader oriented* ou *performance-oriented*. No primeiro caso, óptase por estratexias de tradución para lectura e, no segundo, prefírense estratexias para a representación.

O segundo enfoque deste estudo é a noción de teatralidade ou potencial dramático, entendida como o efecto que pode ter o texto dramático no momento da súa representación. Este concepto operacionalizouse e aplicouse mediante a seguinte división: linguaxe e ritmo, linguaxe e imaxe, linguaxe e actualidade, e linguaxe e xestualidade/corporalidade (esta última non se analiza no presente estudo). A terceira perspectiva é o concepto de réplica (Merino 1994: 44s, vid 1.3) no texto dramático, definida como a unidade mínima de descrición e comparación estrutural, composta pola indicación escénica e a fala, e que nos serviu como base para a análise e cotexo nas catro traducións investigadas (incluída a tradución francesa).

A continuación, avaliamos a metodoloxía e os instrumentos de análise usados, antes de pasarmos ás conclusións sobre a análise tradutolóxica.

No concernerne á metodoloxía e instrumentos de análise, optouse por rexistrar os modos discursivos recorrentes e, ao mesmo tempo, identificalos e tipificalos. Deste modo, nunha primeira fase, os modos discursivos plasmáronse en tipoloxías provenientes de diferentes áreas dos estudos da linguaxe, como a gramática tradicional, a lingüística de texto e a metodoloxía da análise de tradución. Nunha segunda fase, asignáronse os grupos e subgrupos tipolóxicos rexistrados aos procedementos tradutolóxicos e, así, traballouse exclusivamente con categorías orixinarias do ámbito da tradución. Nesta liña, o rexistro da análise foise facendo de forma exhaustiva en paralelo e tamén en secuencia co traballo de análise efectuado.

Unha vez concluída esta investigación, en estudos futuros poderase optar por unha análise na que se relacionen os modos discursivos directamente cos procedementos de tradución, mais con novos grupos e subgrupos, ambos fundamentados nas tipoloxías e subtipoloxías creadas na primeira fase de análise do presente estudo e, en consecuencia, en consonancia coa premisa proposta por Baltrusch, que di que o seu modelo debe considerarse un modelo en construción que sempre se ten que adaptar ás constelacións concretas de cada texto e respectivo contexto (vid. 1.2).

O modelo considerado para a análise das traducións do presente texto dramático ten os seguintes contidos: a integración do procedemento de tradución da Redución, que se expuxo neste estudo, e as divisións dos seguintes procedementos: Intensificación, desdobra en Intensificación Semántica, Sintáctica, Enfática e por Comportamento de retoma verbal. Pola súa parte, tamén se subdividiu a Intensificación Sintáctica e a Semántica. A primeira, en

Puntuación e Desprazamento á esquerda e a segunda, en Palabras (coloquiais, de rima), Expresións (coloquiais) e Idiomatismos.

Diferenciamos ademais a Explicitación/especificación, subdividida en Engadido por especificación e o Comportamento de retoma nominal. No caso da Modulación, proposta orixinarmente por Vinay e Darbelnet, séguese parcialmente a subdivisión que recomentan estes autores, en concreto: Explicativa; Pasiva-Activa (e viceversa); Negativa-Afirmativa (e viceversa); Outras. Na Equivalencia, adóptanse as subcategorías indicadas por Newmark para a tradución de sentidos metafóricos, xa que aquí se usa este procedemento de tradución exclusivamente con esa acepción, en particular a Substitución de imaxe, a Imaxe convertida en sentido, a Substitución de imaxe máis sentido e a Imaxe máis sentido. Este procedemento pode designarse "Equivalencia metafórica".

A Amplificación e a Redución demostraron ser procedementos de tradución que dificilmente se deixan subdividir de forma rigorosa. Daquela, neste estudo ensaiouse unha subdivisión en Frase, Expresión e Palabra. A análise amosa que esta clasificación non representa realmente os modos de Amplificación e de Redución aplicados. As traducións examinadas ampliáanse e redúcense sobre todo a través dunha variedade de combinacións dos tres elementos entre si, difíciles de categorizar e, en consecuencia, de cuantificar, como se explica en 5.2. Por este motivo, non se expresaron as subdivisións de forma numérica e preferiuse inferir certas tendencias dentro desas subdivisións.

A tipificación e clasificación das estratexias de tradución en xeral non sempre é un proceso linear, xa que adoitan formar parte de máis dunha categoría. Nas dificultades de asignación podemos mencionar a título de exemplo os varios modos que empregan as traducións para aumentar o TC, como a amplificación, a explicitación/especificación (engadidos especificadores) e a Intensificación (engadidos enfáticos e comportamentos de retoma verbal), porque en moitos casos para introducir elementos recórrase a modos caracterizados noutros grupos ou subgrupos, como ocorre cos idiomatismos, entre outros, o que fai necesario ponderar tamén os aspectos contextuais e cotextuais antes de cada escolla, como se referiu antes (vid. 5.2).

De calquera maneira, o modelo proposto anteriormente e os respectivos procedementos de tradución están pensados para esta análise en particular, e terían que adaptarse a cada novo posíbel estudo dentro deste ámbito, tendo en conta as clases de desprazamento e o valor e a intención que integran.

A comparación entre o texto dramático brechtiano *Der gute Mensch von Sezuan* (1955/1974) e as traducións a portugués europeo (1962) e a portugués brasileiro (1959 e 1977) salientou modos discursivos recorrentes e que reflexan en moitos aspectos todo o ámbito da paratradución examinado previamente.

As tres traducións estudadas usan procedementos de tradución que, por seren recorrentes, se contabilizaron e trataron de forma cualitativa e cuantitativa. Partindo da comparación entre as traducións, detéctase que os cinco procedementos de tradución empregáronse en todas as traducións e nos tres elementos estudados, en concreto as Apóstrofes, *Shen Te* e *Shui Ta*²⁰. A tradución pe e a tradución pb77 rexistran a mesma secuencia decrecente no recurso aos procedementos de tradución. En primeiro lugar, a Intensificación, en segundo lugar a Explicitación/Especificación, en terceiro lugar a Amplificación, en cuarto lugar a Modulación e en quinto lugar a Equivalencia.

Na tradución pb59 tamén se detecta en primeiro lugar a Intensificación, pero seguida da Redución, da Explicitación/especificación e en cuarto e quinto lugar, igual que ocorre nas traducións anteriores, a Modulación e a Equivalencia.

A Intensificación, alén de ser o procedemento máis usado nas tres traducións, ten valores próximos en todas elas: pe (65 %), pb59 (69 %) e pb77 (71 %).

Este procedemento abrangue intensificacións de orde semántica, sintáctica, enfática e de comportamento de retoma verbal. Na tradución pe destacan as semánticas, mentres que nas traducións pb59 e pb77 predominan as sintácticas.

No atinente á intensificación sintáctica, no pb59, tanto por vía directa como indirecta, e no pb77, detectáronse cambios de puntuación e unha preferencia polos desprazamentos de elementos á esquerda, que adoitan derivar en procesos de topicalización. É interesante comprobar que nas tres traducións, os cambios na puntuación son máis evidentes nas falas da figura de *Shen Te* e a maioría dos desprazamentos á esquerda (moitos deles procesos de topicalización) aparecen en *Shui Ta*. Constatouse que os cambios de puntuación corresponden a unha preferencia por unha puntuación que marque sobre todo a melodía (Cunha e Cintra 1997¹³:639ss vid. 8.4.3.1.1). Os numerosos puntos finais e comas, elementos que sinalan as pausas, son substituídos por puntos de exclamación (acentuación de sentimentos), de interrogación (tónica no aspecto interpersonal dos enunciados) e reticencias (inflexións de

²⁰ A pesar de se estaren a considerar as traducións, neste punto désígnase esta figura, de acordo co TP, dadas as diferentes grafías adoptadas nos diversos TC estudados.

natureza emocional), e axudan no seu conxunto a unha mellor dicción durante a representación. Ademais, introdúcense comiñas en determinadas palabras, para destacalas nun proceso de preparación para a posta en escena (vid. réplica 158pb59).

Os desprazamentos á esquerda e, principalmente, o elevado número de topicalizacións, tamén contribúen a acentuar determinados elementos. No proceso de topicalización, as unidades lingüísticas topicalizadas pasan a ocupar a primeira posición no enunciado e gañan, deste modo, un novo peso comunicativo. Non conservar a linearidade do TP presupón unha opción pragmática que depende de factores contextuais e é un trazo da subxectividade do falante ante os feitos narrados (vid réplicas 378pb59, 8.4.5.1.1 ou 540pb77, 9.2.3.1).

Estas modificacións axudan, ao noso ver, a potenciar a teatralidade, no que se refire ao ritmo e á entoación. En vez de se falar de relación intertextual entre TP e TC —ou norma inicial— parécenos que neste caso se trata máis ben dunha relación intratextual entre o TC e o obxectivo da tradución ou relación adecuada, na acepción da *Skopostheorie*, preconizada por Reis e Vermeer (1984 vid.1.1), onde os autores defenden que o tradutor estableza o obxectivo da tradución e, deseguido, traduza téndoo sempre en mente. Esta foi a opción que escolleron António Bulhões e Geir de Campos na tradución pb59, onde a expectativa do público acaba por determinar unha tradución na que predomina esta estratexia de tradución, que se pode considerar unha estratexia de representación.

A tradución pb77, a pesar de estar destinada á publicación, acaba por recorrer tamén a esta estratexia no ámbito da intensificación sintáctica. A causa é o percorrido do tradutor, home moi vinculado ao mundo teatral, e que valora, como el mesmo enfatiza, unha “leitura teatralizada” (Campos 1982a:77) do texto dramático que se traduce.

A tradución pe recorre tamén ás intensificacións sintácticas, que tan só se sitúan en cuarto lugar en número de aparicións tipolóxicas. O procedemento de tradución Intensificación subdivídese tamén en cambios de Puntuación e Desprazamentos á esquerda (vid respectivamente réplicas 26pe ou 29pe, 5.3.3.3 e réplicas 151pe ou 154pe, 5.3.4.3).

O reforzo suprasegmental introducido ten o mesmo valor e intención que as traducións pb59 e pb77, e integra tamén unha estratexia de representación. No presente estudo, pensamos que os tradutores portugueses tamén tiñan en mente unha posíbel representación e non hai dúbida de que salientaron determinados elementos durante o proceso tradutor.

A intensificación semántica é patente nas tres traducións, aínda que predomina na pe, como xa se sinalou. A intensificación nos tres textos acádase mediante reforzos semánticos.

Escóllese a inclusión no TC, por orde decrecente e en todas as traducións analizadas, de palabras, idiomatismos e expresións. Dentro do grupo Palabras, distinguíronse a opción por rimas, as escollas coloquiais e os diminutivos, todos patentes tamén nas traducións analizadas.

Cómpre destacar que no pb59, predominan as rimas, por influencia da tradución francesa, unha escolla que se mantén na segunda tradución pb77. A tradución pe tamén recorre a este fenómeno, se cadra porque o tradutor dos poemas, Alexandre O'Neill, tamén é poeta. Os coloquialismos sobresaen principalmente no pe, a pesar de que tamén están presentes no pb59 e no pb77, onde destaca a inclusión de brasileirismos, sobre todo na figura de *Shui Ta* (vid réplica 347pb59, 8.4.5.1.4). Os diminutivos tamén imperan no pe e caracterizan a figura de *Shen Te*, cuxa bondade acentúan a través da linguaxe afectiva que usa ao dirixirse aos demais (vid réplica 51pe, 5.3.3.4).

A intensificación semántica nas traducións tamén se leva a cabo mediante os idiomatismos e na tradución pb59 algúns proceden da influencia do francés e da semellanza desta lingua co portugués (vid réplica 188pb59, 8.4.3.2.1, réplica 293pb59, 8.4.4.2.1, réplica 398pb59, 8.4.5.2.3). Porén, nas restantes traducións os idiomatismos tamén son unha constante.

Tendo en conta a noción de teatralidade, pode afirmarse que as intensificacións semánticas reforzan o potencial dramático a varios niveis: no ritmo, a través da inclusión das rimas que fornecen ritmo e melodía ao TC; na linguaxe actual, coas palabras e expresións coloquiais e, cos idiomatismos; na carga de imaxes, xa que moitos abranguen imaxes metafóricas, porque se crearon mediante sentidos figurados e de imaxes, como é patente nas réplicas mencionadas atrás.

Polo tanto, existe unha preferencia nítida por estratexias de representación no que concirne ás escollas semánticas, predominante sobre todo na tradución a portugués de Portugal. Xa afirmamos que, aparentemente, se pretendía construír un diálogo próximo co lector/espectador, asentado nunha vontade de transmitir a mensaxe brechtiana a un público ansioso polo cambio e, ao mesmo tempo, implicalo e facer que participe activamente nesa cambio "...der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert" (Brecht 1967³:302-303).

As traducións a portugués brasileiro, a primeira de 1959, ideada nun primeiro momento para a súa representación, e a segunda de 1977, destinada a publicación, tamén recorren á intensificación semántica na construción dun texto cheo de teatralidade, con moitas

marcas de potencial dramático, opción que atribuímos principalmente a Geir de Campos, motivada pola súa conexión co mundo do teatro.

Pode aseverarse que as escollas de intensificación semántica e as intensificacións enfáticas (que se mencionarán deseguido), se constrúen cun propósito de achegamento á lingua falada: “...uma linguagem livre, salpicada aqui e ali de termos populares de forte expressividade.” ou “...a linguagem é viva, trepidante, afectiva como a conversação. Empregam-se termos da gíria popular, locuções da linguagem corrente...” (“...unha linguaxe libre, salpicada aquí e alí de termos populares de forte expresividade.” ou “...a linguaxe viva, trepidante, afectiva como a conversa. Empréganse termos da verba popular, locucións da linguaxe corrente...” (Lapa 1984¹¹ 65-66).

Esta aproximación á oralidade, como se concluíu xa anteriormente neste estudo, aséntase nun modo motivado de usar a lingua, no sentido de Hatim e Mason. Así, existe unha inclinación por construír un idiolecto, que ten unha intención de idiomaticidade e presupón, ao mesmo tempo, unha opción ideolóxico-política ao domesticar a forma e achegarse, deste modo, á lingua e cultura de chegada, tomando a aceptabilidade como norma inicial, como a definiu Toury.

Falaremos agora das intensificacións enfáticas. Cómpre lembrar que todas as traducións introducen esta forma de engadido enfático, menos representado nas Apóstrofes e máis nas réplicas de *Shen* e *Shui Ta*, o que se xustifica polo carácter de diálogo destas últimas. Na tradución pb59, ao redor de 1/5 das enfatizacións son influencia da tradución francesa, o que mostra que tamén aí se recorreu a esta estratexia.

A partir da análise efectuada, caracterizáronse estas enfatizacións e concluíuse que están compostas maioritariamente por partículas de realce, interxeccións, aposicións e adverbios de intensidade, entre outros, e ademais, en moitos casos, marcadas pola inclusión de puntos de exclamación. Unha grande parte destas enfatizacións teñen a función de comezar as falas, polo que toman o valor de estruturantes do discurso e centran a atención no que se vai dicir. Podemos afirmar que estas escollas focalizan ou acentúan determinados elementos do enunciado e confiren ao texto un ton máis coloquial.

As enfatizacións engaden efectos de ritmo e até de musicalidade nalgúns casos (vid réplicas 489pb77 e 460pb77, ambas en 9.2.2.3), co que axudan a expresar sentimentos dun modo máis vivo e están en liña coas palabras de Lapa sobre as características da linguaxe falada citadas atrás.

Os engadidos enfatizadores tamén están relacionados intimamente coa cuestión temporal. O enunciado enfatízase con elementos de linguaxe contemporánea, pois como afirma Heinz Schwarzinger (1990:64 vid.1.3), a rítmica dunha lingua contemporánea é o elemento esencial en tradución para poder atinxir a un público, para conseguir verdadeiramente transmitir un texto.

Se temos estes aspectos en consideración, podemos pensar que as enfatizacións están vinculadas de cheo á cuestión da recepción e defenden a existencia dunha estratexia tradutora de representación en todas as traducións examinadas.

A intensificación semántico-retórica realízase, alén diso, a través de comportamentos de retoma verbal en todas as traducións, mais principalmente na de portugués europeo. Polo feito de se tratar dunha construción típica da lingua portuguesa, non se rexistran casos pola vía francesa. Ademais, ao ser unha conduta de resposta, tampouco se encontran exemplos no elemento Apóstrofes, que por natureza ten un carácter de monólogo.

A figura que recorre abundantemente a esta tipoloxía é *Shen Te*, no pe e tamén no pb59 e no pb77, mais con menos frecuencia nestas dúas últimas traducións. Os comportamentos de retoma verbal teñen, como se describiu anteriormente, unha función de estruturantes do discurso, porque reforzan o contido e preparan a interacción. Este comportamento de retoma verbal é sobre todo característico de *Shen Te*, que retoma frecuentemente as falas do seu interlocutor para construír as súas respostas, co que intensifica a atención ao outro e en momentos chave da intriga, contribúe a unha maior intensidade emocional (vid réplicas 49pe a 50pe e 72pe a 74pe, 5.3.3.1). A acentuación do aspecto interpersonal dos diálogos efectúase mediante formas típicas do idioma portugués, nun proceso de domesticación e de aceptabilidade.

En termos de teatralidade, as reformulacións das falas do interlocutor anterior modifican o ritmo, xa que prolongan a resposta e poden ter a función de facilitar a comprensión ao público espectador. No entanto, considérase que esta estratexia de tradución pode servir tanto á tradución para representación como á tradución para lectura.

O segundo procedemento de tradución máis común no pe e no pb77 é a Explicitación/especificación, con porcentaxes semellantes: pe (14 %) e pb77 (13 %). No pb59, este procedemento sitúase no terceiro posto, cunha porcentaxe do 7 %. Nesta tradución o segundo lugar é para a Redución, que se trata máis adiante.

A Explicitación/especificación incorpora os engadidos por especificación e os comportamentos de retoma nominal, entre os cales o primeiro aparece con máis frecuencia en todas as traducións. As especificacións analizadas nas tres traducións e usadas nos tres elementos perseguen o obxectivo de especificar contidos e desfacer posíbeis ambigüidades (vid réplicas 118pe, 5.3.4.1, 318pb59, 8.4.5.1.3 e 537pb77, 9.2.3.2). Ao incluír aclaracións no que se di destácanse, a veces, tamén os propios elementos especificados (vid réplica 56pe, 5.3.3.2). Esta estratexia de tradución céntrase en particular no lector/ouvinte, a quen todo se lle explica cunha clara intención pragmática. Pode afirmarse que os engadidos por especificación perseguen, na nosa opinión, dúas estratexias, a de lectura e a de representación. Esta última é a de máis relevancia, xa que todo o que se di ten que entenderse de inmediato, non hai espazo para repeticións, como ocorre na lectura.

O comportamento de retoma nominal, considerado tamén un procedemento de tradución da Explicitación/especificación, está presente en todas as traducións, principalmente nos elementos *Shen Te* e *Shui Ta*. No relativo aos comportamentos de retoma nominal, no TC prefírense formas nominais que corresponden ás formas pronominais do TP e que contribúen a especificar o que se nomea e a evitar ambigüidades sobre as persoas e cousas das que se fala (vid. réplicas 107pe, 5.3.4.3, 553pb77 e 628pb77, ambas en 9.2.3.5). Ademais, en varios casos úsanse formas de tratamento nominais en vez de pronominais, o que fornece un ton máis formal ao TC. Nótese que en *Shui Ta*, principalmente no pb77, a adopción abundante de formas de tratamento formais axuda a caracterizar esta figura e móstraa como unha persoa fría e distante, en oposición coa persoa bondadosa que é *Shen Te*.

Este comportamento de retoma nominal especificador do que se di pode obedecer ás dúas estratexias: lectura e representación, pero igual que ocorre cos engadidos por especificación descritos anteriormente, semella máis relevante na representación.

O agrandamento do TC tamén se leva a cabo a través da Amplificación, que se entendeu neste estudo como un procedemento de tradución no que se aumenta o texto traducido coa incorporación de máis elementos dos que están presentes no TP para expresar os mesmos contidos. Esta amplificación emprégase nas traducións a portugués europeo e na segunda tradución a portugués brasileiro, a de 1977. As porcentaxes de frecuencia de ambas as dúas son semellantes, 10 % e 12 % respectivamente. No pb77 auméntase por medio de máis expresións seguidas por orde descendente de frases e palabras, mentres que no pe se prefire incluír frases despois das palabras e, deseguido, expresións. Nas dúas traducións, os

tres elementos estudados seguen esta estratexia, que é moi relevante nas Apóstrofes do pe e moi evidente en *Shen Te* no pb77.

Esta estratexia amplificadora denota unha intención de verter todos os contidos semánticos, o que é aínda máis notorio en momentos chave da intriga (vid. réplica 632pb77, 9.2.3.4). O obxectivo de preservar todos os sentidos contidos no TP tamén se detecta na tradución das poesías, onde se aumenta con frecuencia o número de versos, como é o caso da tradución ao pe (vid. réplica 15pe, 5.3.2.2).

Este propósito de transmitir todos os matices de significado orixina a veces unha certa iteración e tamén aproxima estas traducións á tradución recreativa no sentido que lle atribúe Newmark (1988b): unha tradución na que o tradutor expresa o pensamento por detrás das palabras.

Esta opción de tradución está unida, ao noso ver, á norma da aceptabilidade e ofrece ao lector un texto máis accesíbel, porque se trata dunha estratexia con valor opcional e cunha intención pragmática. Considérase ademais que a amplificación preconiza claramente unha estratexia de lectura e que ten como meta a publicación.

En oposición ao grupo Amplificación, xorde o grupo Redución, un procedemento que se utiliza soamente na primeira tradución a portugués brasileiro de 1959, na que se sitúa no segundo lugar na clasificación do uso, cunha porcentaxe do 17 %. Este procedemento de tradución enténdese como o emprego de menos elementos na lingua de chegada para expresar a mesma idea da lingua de partida.

A Redución foi unha estratexia usada polos tres elementos analizados e rexístrase sobre todo en *Shen Te* (20 %), seguido de *Shui Ta* e Apóstrofes, coa mesma porcentaxe (15 %). Alén diso, esta estratexia emprégase tamén por influencia da tradución francesa, vía indirecta, mais en menor grao, se se compara coa vía directa.

A partir da análise feita pode concluírse que se reduce primeiramente nas frases e despois nas expresións (nos dous elementos *Shen Te* e Apóstrofes, mentres que en *Shui Ta* existen máis reducións de expresións, seguidas de reducións fráscas), polo que, neste estudo, preferimos falar de tendencias e non de números exactos, como se mencionou antes. De calquera forma, a estratexia da redución é a característica máis marcante desta tradución pb59, despois do procedemento da Intensificación, xa descrito previamente.

As reducións son un recurso constante nesta tradución. Introducen cambios no TC que non alteran os contidos, que permanecen implícitos (vid. réplica 363pb59, 8.4.5.1.2).

En referencia á influencia da tradución francesa, a partir da que se comezou esta tradución a portugués brasileiro, xa se mencionou que da análise feita parece poder deducirse que os tradutores tiñan un *Skopos* e sempre que este coincidía coas estratexias da tradución indirecta, “aproveitábanas” e empregábanas na tradución pb59 (vid réplica 298pb59, 8.4.4.2.4). O obxectivo era construír enunciados concisos e de fácil dicción, pasíbeis de enfatizarse na declamación (vid réplica anterior 298pb59 e a opción suprasegmental incluída na tradución).

A proximidade da posta en escena tivo un papel decisivo na tradución en análise e considérase que os tradutores, implicados até nos propios ensaios da obra, botaran man desta estratexia de forma consciente. Non se pode esquecer a importancia da palabra “dita” en Brasil en detrimento da palabra lida, nin tampouco o modo en que os espectadores participaban activamente nos espectáculos (vid. Sartingen 1994:47s).

Pode concluírse que a norma da recepción ou expectativa latente do público determinou a elección da estratexia da redución, que asumiu un valor opcional asentado nunha intención pragmática de percepción inmediata do que se di.

O procedemento da redución reforza tamén a teatralidade no aspecto rítmico e apunta claramente a unha estratexia de representación escorada no público lector, para intensificar o potencial dramático.

Por último, os dous procedementos da Modulación e da Equivalencia ocupan o cuarto e quinto lugar respectivamente en todas as traducións analizadas. Comezamos por considerar a Modulación, cuñada por Vinay e Darbelnet como unha estratexia de tradución que corresponde a un cambio do punto de vista e que é un recurso escollido en todas as traducións, cunha frecuencia de uso semellante: pe (21), pb59 (23, das cales 8 por vía indirecta) e pb77 (17) e usado nos tres elementos.

Nos subgrupos tipolóxicos salienta a modulación explicativa, co maior número de casos. Nela o tradutor adopta un punto de vista de maior aclaración con respecto ao TP e explica a acción (vid. réplica 145pe, 5.3.4.5), algo que segue a liña da intención común nas traducións estudadas: traducir todos os sentidos do texto de partida a través das modulacións explicativas. Lembramos que anteriormente xa relacionamos este propósito coa definición que

da Newmark (1988b:76 vid. 5.3.2.1, arriba) de tradución recreativa ou interpretativa dos pensamentos por detrás das palabras.

Considérase que este procedemento de tradución ten un valor opcional e unha intención pragmática, xa que actúa ás veces de forma desambiguadora. No entanto, non nos parece que se trate dunha estratexia relevante en termos de teatralidade, se temos en consideración o escaso número de casos sinalados. Ademais, no que respecta ás estratexias de representación versus publicación, atribúeselle á modulación unha posición un pouco neutra, que lle permite, en termos xerais, servir ás dúas estratexias.

En última instancia, temos a Equivalencia, que nesta análise se considerou un procedemento empregado para as traducións dos sentidos figurados, polo que se adopta a ampla definición de metáfora presentada por Newmark (1988b:104 vid 5.2, arriba). A Equivalencia é o procedemento de tradución con menor representatividade nas traducións analizadas, en concreto cun 4 % no pe, un 3 % no pb59 e un 2 % no pb77, mais cunha distribución uniforme nos tres elementos analizados e nalgúns casos por influencia da tradución francesa (vid. réplica 296pb59, 8.4.4.2.5).

Distinguímos catro tipos de estratexias á procura da equivalencia, entre as cales a substitución de imaxe na lingua de chegada e a imaxe convertida en sentido son as máis frecuentes. A tradución tenta transmitir todos os sentidos de imaxes e referencias da lingua de partida a través dunha imaxe aliada a un sentido referencial na lingua e cultura de chegada (vid. réplicas 17pe, 5.3.2.6 e 429pb77, 9.2.1.5) ou, cando iso non se consegue, mediante o engadido de sentido á metáfora ou a conversión da imaxe referencial en sentido (vid. réplica 436pb77, 9.2.1.5).

A pesar do valor dalgún modo residual da Equivalencia nestas traducións e de que recorrer a esta estratexia non é un trazo específico destas traducións, aínda que si é, de certa maneira, algo común nas traducións en xeral, optouse por manter a análise da estratexia Equivalencia, xa que reflexa o obxectivo común a todas as traducións analizadas, é dicir, a conservación sempre que sexa posíbel de todas as imaxes e de todos os sentidos da lingua e cultura de partida. A isto hai que engadir a relevancia dos sentidos metafóricos no texto literario e, daquela, tamén no texto dramático, unha característica que nos parece importante tanto en termos de público/lector como de público/ouvinte. O valor desta estratexia é nalgúns casos de obrigatoriedade (escolla de imaxe padrón na lingua e cultura de chegada) e noutros, de opcionalidade, aínda que sempre se persegue unha intención pragmática e estilística. En

termos de teatralidade, non se pode falar de reforzo, senón de conservación ou procura de equivalencias referenciais e de imaxes.

Se pasamos a apreciacións de carácter máis xeral, retomamos a idea da división entre tradución para publicación e tradución para representación (vid. 1.3, anteriormente), que soporta respectivamente as estratexias de tradución de lectura e as de representación (Santoyo 1989 vid. 1.3). Esta fragmentación xa foi considerada previamente como moi relevante, tanto como principio orientador para o tradutor teatral como para a análise tradutolóxica, como foi o caso na presente investigación. Ao termos esta dualidade sempre presente durante a análise, chegamos tamén á conclusión de que os procesos de tradución máis recorrentes en cada tradución estudada son un reflexo dela. Uns evocan estratexias de lectura e outros representan estratexias de representación, co que ambas as dúas coexisten durante o proceso de tradución.

Vinculada a estas estratexias está a noción de teatralidade, que se operacionalizou no presente estudo e que considerou aspectos de linguaxe de imaxes, ritmo e actualidade da lingua. Todas estas vertentes resultaron ser relevantes na análise elaborada, aínda que semella que os textos traducidos mostran diferenzas máis apreciábeis a respecto do texto de partida na cuestión do ritmo ou na introdución dunha rítmica máis marcada (vid. principalmente pb59 e pb77, e tamén pe).

O ritmo forma parte da entoación, que é o “resultado da conjugación de quatro actividades articulatorias: variação da altura do som (*Tonhöhe*), formación de unidades tonais (*Tongruppen*), ritmo, e acentuación (*Betonnung*)” (Pheby 1980:858 apud Lopes 2001:92). “Estas actividades articulatorias están por un lado relacionadas entre si, por outro lado, relacionam-se com a sintaxe, mas esta relação tem um carácter flexível, cabendo à sintaxe, e não à entoação, o papel determinante” (ibid.) Partindo da premisa de que os aspectos sintácticos desempeñan un papel relevante na entoación e, dada a importancia que esta asume no texto dramático escrito/traducido para ser lido/representado, sería interesante en traballos futuros profundar no estudo sintáctico que, no presente caso, se cingiu ás cuestións de puntuación e desprazamento de elementos (topicalización), e ampliálo a cuestións de tema-remas e de formas de retoma (Harweg, en proceso, Lopes 2001), en concreto, formas de retoma por identidade e formas de retoma por contigüidade. Sería importante estudar o modo en que as dúas cuestións mencionadas atrás, tema-remas e retomas, contribúen a acentuar os elementos do enunciado e, por conseguinte, a destacalos en termos comunicativo-pragmáticos, respectivos valores e intencións.

O obxectivo deste traballo era profundar no coñecemento das dúas linguas que se confrontan, a portuguesa e a alemá. Para tal fin, recorreremos á obra *Der Gute Mensch von Sezuan*, escrita por Bertolt Brecht, un texto que alía tanto a estética como a humanidade (ou compaixón Arendt:1991:274 vid. 2.2.2.3.1 arriba) do autor, e ás traducións realizadas na lingua portuguesa, nun estudo *les résidus*, de acordo con Yuste Frías (2010), que afirma que é imposíbel non deixar marcas no texto “...traces de la présence humaine ni du sujet traduisant ni d’autres agents intermédiaires dans une traduction” (p. 310). Asentámonos na convicción avanzada por Baltrusch (2006:16) sobre a construción dunha teoría holística da paratradución, xa antes citada neste traballo, de que a tarefa da tradución consiste en “transcrear de xeito crítico e eticamente comprometido as tradicións e as memorias colectivas”.

Ampliamos aquí o sentido que se lle atribúe á tarefa da tradución, ao incluír nela a análise desde a tradución, que nos instiga a unha interpretación máis profunda da lingua e das formas que esta toma nos diferentes mundos onde habita.

É evidente que a tradução vive entre o possível e o impossível e por isso nada é mais vulnerável e exposto.

Sofia de Mello Andresen, 1987

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação estudam-se as traduções para língua portuguesa do drama *Der gute Mensch von Sezuan*, 1955, de Bertolt Brecht. O primeiro texto traduzido, que se investiga, é a tradução para português europeu, intitulada *A Boa Alma de Sé-Chuão*, por Ilse Losa, com colaboração nos poemas de Alexandre O'Neill, publicada em 1962, pela Editora Portugália e integrada na colecção *Teatro de Brecht*. Estudam-se também duas traduções para português brasileiro, ambas intituladas *A Alma Boa de Setsuan* e assinadas por Geir de Campos e António Bulhões. A primeira foi publicada em 1959 pela Editora Antunes e o seu processo tradutivo obedeceu a dois momentos distintos; numa primeira fase, a tradução foi feita por via indirecta tendo como texto base a tradução francesa *La Bonne âme de Se-Tchouan*, por Jeanne Stern e Geneviève Serreau, publicada em 1956, pela Editora L'Arche e, numa segunda fase, o texto traduzido para português brasileiro foi confrontado com o original de Brecht, encomendado pelos tradutores directamente da Alemanha. A segunda e nova tradução também para português brasileiro foi publicada cerca de vinte anos depois, em 1977, pela Editora Civilização Brasileira e surge integrada na colecção *Teatro de Bertolt Brecht I-VI*.

Desenvolve-se no presente estudo uma análise das traduções mencionadas que assenta no âmbito tradutivo e no âmbito paratradutivo. Entende-se tradutivo no sentido habitualmente atribuído a este termo, isto é, um estudo interlingual, no qual as unidades linguísticas (estruturais, semânticas e pragmática) do texto de chegada (TC) são comparadas com as unidades linguísticas do texto de partida (TP). A investigação paratradutiva, por seu lado, reflecte o espaço e o tempo de cada tradução (Yuste Frías 2010: 291), podendo-se definir "...*paratraducción* como a totalidade dos elementos e procesos que circundan e condicionan unha tradución." (Baltrusch e Durán 2010:19).

O conceito de paratradução, originário da Escola de Vigo e cuja génese e pressupostos teóricos se explanam mais profundamente adiante em 1.1, espelha a nosso ver dois processos que se complementam, o de maturação e o de unificação, isto é, por um lado, o conceito advém de um processo de maturação profunda das correntes tradutivas mais significativas das

últimas décadas e, ao mesmo tempo, unifica essas mesmas correntes numa definição aglutinadora, abrangente e principalmente necessária aos estudos tradutivos.

São várias as escolas teóricas tradutivas que principalmente a partir dos anos 70 começam a valorizar os aspectos contextuais na análise tradutiva, favorecendo o avanço dos estudos tradutivos e cujas concepções dão suporte ao presente estudo. Afloram-se de seguida essas mesmas noções, mas de forma ainda breve, já que estas são expostas com maior profundidade no próximo capítulo.

James Holmes (1972) encorajou os linguistas a ultrapassarem o estudo da frase e a estudarem o modo como funcionam os textos traduzidos na sociedade onde são recepcionados, ao mesmo tempo, que propõe a designação *Translation Studies* como termo aglutinador para a disciplina, que se pretende que seja uma disciplina independente, desenhando a sua estrutura (vid. 1.1, Fig. 1 infra) e criando também uma terminologia adequada. Acaba por ser Gideon Toury (1980, 1995/2012) que ao retomar o mapa proposto por Holmes, ao reformulá-lo e ao aplicá-lo, lhe dá grande visibilidade numa corrente que fica conhecida por *Descriptive Translation Studies* (DTS), designação que retoma uma das subáreas cunhada por Holmes no mapa proposto, nomeadamente os estudos tradutivos puros e descritivos do produto traduzido. É esta descrição dos produtos traduzidos que é também o objectivo primordial do presente estudo, uma descrição que pretende ter em conta o produto traduzido na sua completitude contextual e co-textual.

Para a prossecução deste objectivo toma-se o conceito de norma proposto por Toury (1980, 1995/2012), desenvolvido por influência da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1978a, 1990), autor que a partir do estudo de traduções de textos literários, apresenta este termo como representando a agregação de sistemas literários - desde a poesia até literatura infantil - que coexistem em qualquer cultura. A partir da teoria polissistémica, Toury realça duas questões fundamentais; o facto de o polissistema influenciar e ser influenciado por outras estruturas socioeconómicas e ideológicas da sociedade e, ainda, o papel que as traduções desempenham ao entrarem no polissistema receptor. Para guiar o trabalho de análise tradutiva Toury avança com três tipos de normas: a norma inicial, que bipolariza em *adequação* do texto traduzido à cultura e língua de partida ou o seu contrário, *aceitabilidade* do texto traduzido à língua e cultura de chegada —dois conceitos chave na teoria polissistémica—, normas preliminares que dizem respeito às políticas tradutivas e normas operativas, subdivididas estas últimas em matriciais (macroestrutura-estrutura e segmentação) e linguístico-textuais (selecção do material linguístico). Acrescenta-se no nosso estudo ainda a

norma de recepção, proposta por Rabadán (1991), norma que estuda ainda o papel ou a influência que o público receptor tem no comportamento tradutivo.

O texto de chegada passa assim a ser o centro do estudo tradutivo numa perspectiva descritiva e funcional não só nesta corrente tradutiva, DTS, como também noutras escolas, que se desenvolvem a par desta, nos anos 80, como é o caso da *Manipulation School*, (Hermans 1985), que dá particular enfoque às questões ideológicas e como estas estão reflectidas nas traduções. Também ganham importância estudos tradutivos, nomeadamente os que chamam a atenção para a relação entre tradução e cultura (Bassnett e Lefevere 1990), estudando-se os efeitos sociais e políticos das traduções e, ainda, a *Skopostheorie*, (Reiß e Vermeer 1984), que, como a designação indica, dá particular enfoque ao escopo ou função da tradução na cultura receptora e que perspectiva a língua não como um sistema autónomo, mas sim como fazendo parte de uma cultura, onde o tradutor tem de ser bilingual e bicultural. Como nas correntes anteriores também nesta o texto não é um fragmento estático e isolado, mas está sim dependente da sua recepção pelo leitor e da situação extra-linguística em que está inserido. (Snell-Hornby 2006: 52).

O texto traduzido vai ganhando também autonomia relativamente ao texto de partida, questionando-se a supremacia do original, ideia defendida por Derrida (1985), que afirma que um texto é sempre uma tradução de outros textos e que uma tradução tem um estatuto igual ou superior ao original, já que o aumenta e modifica. Esta concepção está próxima ou é influenciada pela perspectiva de Walter Benjamin, que umas décadas antes, ao reflectir sobre a tarefa da tradução no seu clássico artigo *Die Aufgabe des Übersetzens* (1923) defende o papel primordial das traduções, que tornam possível que as obras e, através delas, a língua, perdure e reviva. As suas posições filosóficas sobre a língua e a tradução têm vindo sempre a ser retomadas, nomeadamente por Venuti (1995, 1998, 2000), que discute os conceitos de domesticação e estrangeirização na análise tradutiva, conceitos que se podem ligar às noções de aceitabilidade e adequação, mencionadas atrás.

Desta afloração das questões que dão suporte teórico a esta investigação pode concluir-se que ganham importância questões como a descrição dos textos traduzidos, a existência de uma relação funcional e dinâmica de toda a tradução com o seu original no âmbito de uma situação sociocultural específica e a concepção da tradução como uma transferência cultural, onde se estuda a importância do texto traduzido na cultura e no polissistema receptor.

Dão também suporte ao presente estudo questões que se consideraram de índole mais prática nos estudos tradutivos (vid. 1.2 infra), como sejam modelos usados na análise tradutiva e, ainda, especificidades dos textos dramáticos (vid. 1.3) e que de seguida se apresentam também de forma sumária.

Os modelos de índole prática reflectem similarmente as dimensões que ganham importância em termos teóricos e o acto tradutivo começa a ser analisado tendo em conta a cultura, a ideologia, bem como os factores pragmáticos, comunicativos e semióticos que lhes são inerentes (Hatim e Mason 1990) (vid. 1.2, Fig. 3 infra). No âmbito comunicativo Hatim e Mason discutem também a variação linguística (vid. 1.2, Fig.4 infra) bipolarizada em utilizador da língua e usos da língua, interessando ao presente estudo problematizar questões aí incluídas como *mode of discourse* (vid. Fig. 5, 1.2), o modo como a comunicação é realizada, se escrita se falada, e as várias permutações possíveis dentro desta distinção, como é o caso no texto dramático, onde a comunicação é escrita para depois ser declamada, assumindo o “modo” particular importância neste caso. Também ganham relevo noções como: *tenor of discourse*, o tom ou grau de formalidade assumida pelos participantes ou variedade segundo a atitude (Mayoral 1990) e como este é vertido na tradução; *idiolecto*, definido como o modo distintivo e motivado no uso da língua por um indivíduo e, principalmente, os significados pragmáticos e semióticos que devem ser apreendidos de características idiolectais recorrentes; *intended effects*, a motivação ou grau de motivação para o uso de determinadas estratégias tanto no TP como no TC. (Hatim e Mason 1990:8).

Está deste modo também realçado o papel do tradutor como mediador cultural e como interveniente ideologicamente comprometido no sentido em que avalia e actua num determinado contexto social. (Hatim e Mason 1997: 146).

O trabalho dos tradutores reflectido nos respectivos textos de chegada está igualmente em análise no presente trabalho ao desenvolver-se uma comparação entre TP e textos traduzidos. Numa análise interlingual depara-se sempre com deslocamentos de várias ordens, sejam estes de índole sintáctica, semântica ou pragmática e tenham estes um carácter obrigatório (que advém das diferenças existentes entre as línguas) ou tenham estes um carácter opcional. São os deslocamentos de carácter opcional, os que derivam de escolhas da parte dos tradutores, que são analisados na presente investigação, adaptando-se para esse efeito o modelo classificatório proposto por Baltrusch (2007-2008) no âmbito da análise paratradutiva (vid. 1.2, quadro 1 infra), ao qual se volta mais adiante ainda na introdução a este estudo.

A presente análise apoia-se em textos dramáticos traduzidos, como se mencionou anteriormente, estando-se consonante com a posição de Raquel Merino, quando esta chama a atenção para importância do estudo do texto impresso, sem detrimento da sua representação, mas insistindo que o texto escrito e publicado, que está acessível a todos, ao leitor, ao crítico, ao literato, ao tradutor, e ao traidor é o único passível de ser estudado em profundidade, sendo a página impressa também o elemento chave utilizado pelos profissionais de teatro. (Merino 1994:39) (vid. 1.3 infra).

Os estudiosos do texto teatral, tanto os que estão mais ligados ao mundo teatral, como os que estão mais ligados à literatura, à sua análise e também à sua tradução, todos são unânimes ao reconhecerem neste tipo de texto uma dupla condição, o teatro como literatura e o teatro como espetáculo, e discutindo, ainda, a existência de uma certa incompletude do texto dramático, que existirá até à sua representação, momento em que a sua dupla condição se concretiza numa união.

Aliada a esta natureza dupla Santoyo (1989:97ss) aponta dois tipos de tradução neste âmbito teatral, nomeadamente a tradução para o palco ou *performance-oriented* e a tradução para leitura ou *reader-oriented*, que assentam em duas estratégias tradutivas, designadas pelo autor como *estrategia de escenario* e *estrategia de lectura*, distinções que se adoptam e também se investigam na presente análise, considerando-se também os públicos inerentes à distinção anterior, como o público espectador e o público leitor.

A perspectiva anteriormente aludida de que só na representação é que a dupla condição deste texto se concretiza assenta, ainda, no pressuposto de que cada texto dramático terá inscrito em si uma força ou um potencial dramático, que se materializará na sua representação. (Gregory 2010:8) (vid. 1.3 infra) define esse potencial dramático como o efeito que o texto dramático pode ter no momento em que é representado. Este autor vai mais longe afirmando que é com base nesse potencial dramático que os textos teatrais e respectivas traduções devem ser analisados e avaliados.

Ocupando-se o presente estudo exactamente da análise de estratégias tradutivas adoptadas nos textos dramáticos aprofunda-se este conceito, tentando perceber-se a forma que este potencial dramático ou teatralidade —este último que se usa como sinonímia do anterior— está reflectido nos modos discursivos eleitos. São componentes desta teatralidade, características da linguagem teatral aludidas também pelos estudiosos do texto dramático, nomeadamente a importância de uma linguagem com um determinado ritmo, o recurso a uma

linguagem actual aliada a uma significação contemporânea de uma peça (Rivière 1990:68) e ajustada a um determinado público, uma linguagem imagética e, ainda, uma linguagem corporal e gestual.

Na comparação entre texto de partida e respectivos textos de chegada há a necessidade da existência de um *tertium comparationis* e este é consubstanciado no conceito de réplica avançado por Merino (1994:44ss) e definido como *unidad estructural mínima del campo dramático* para descrever e comparar o texto traduzido com o original. A réplica é constituída por marco e diálogo, nas designações da autora, que traduzimos respectivamente por indicações cénicas e falas.

A réplica, nas palavras de Merino, corresponde assim a uma unidade mínima de descrição e comparação a nível estrutural, menor que acto, cena ou episódio e que facilita uma aproximação ao texto traduzido e a um possível confronto com o original. A autora salienta ainda que na réplica se encontram os dois níveis de língua que caracterizam a obra dramática e lhe conferem a sua dupla natureza, escrita para ser lida e para ser representada.

Dentro do âmbito dos trabalhos sobre traduções teatrais a presente investigação pode ser considerada como um estudo histórico-contrastivo segundo a tipologia²¹ proposta por Santoyo e que este define do seguinte modo:

...de carácter predominantemente empírico, incluye aspectos relativos al momento y ocasión de la traducción, original dramático del que deriva, tipo de traducción y/o adaptación, influencia e impacto en el polisistema dramático meta, formas de adaptación o de manipulación lingüístico-textual, biografía del traductor ...estos estudios tratan de plasmar,...los contrastes que dos textos dramáticos original, uno original y outro traducido, ofrecen al análisis, y de estudiar el marco histórico, literario y pessoal en que se produjo la traducción. (1995:18).

Esta definição descreve e resume os objectivos do presente estudo de forma significativa, já que também aqui se descrevem os múltiplos factores ou variantes que

²¹ Ao analisar as publicações em Espanha sobre traduções teatrais Santoyo distingue seis tipos de estudos: estudos bibliográficos, estudos bio-bibliográficos, estudos histórico-contrastivos, estudos filológicos, críticas e denúncias e recensões na imprensa (1995:17).

determinam ou influenciam os textos traduzidos e não numa perspectiva de avaliação, já que se concorda com a posição de Santoyo quando este afirma:

Se presupone, sin más, que se juzga una traducción, cuando de hecho no es así: no existe la traducción y sí tan sólo *traducciones*²², y de muy variado tipo, clase, condición, índole y naturaleza. (1989:95).

Parte-se assim deste pressuposto de que não existem traduções ideais, existem sim traduções reflectoras de toda uma envolvente paratradutiva no sentido temporal e espacial. Estudam-se os textos traduzidos, dissecando-se os âmbitos tradutivo e paratradutivo para um aprofundamento da análise, da descrição e, principalmente, para chegar a uma maior compreensão do modo como os factores paratradutivos e tradutivos se cruzam e se reflectem nas estratégias tradutivas adoptadas.

Antes de apresentar o corpus de análise de forma mais detalhada detenho-me de seguida na motivação que me move na escolha deste tema. Posso afirmar que esta é de índole pessoal e profissional, já que o presente trabalho assenta fundamentalmente em dois pilares, por um lado, a língua alemã, que sempre me acompanhou na minha formação escolar, universitária e, mais tarde, profissional, como docente desta língua e, por outro lado, a tradução, que me tem ocupado na minha carreira profissional, igualmente como docente e investigadora nesta área. As unidades curriculares que tenho leccionado e os cursos aos quais estas estão afectas, bem como os trabalhos de investigação que desenvolvi, reflectem a evolução tanto da didáctica das línguas estrangeiras como das teorias e metodologias da tradução no meio académico. Como docente de um curso que forma secretárias a nível superior, a língua alemã e a tradução têm estado sempre presentes, sendo que umas décadas atrás a tradução era ministrada no âmbito da didáctica da língua estrangeira e não como disciplina autónoma, mas com as sucessivas reformulações e, principalmente, com o estatuto de autonomia que a tradução ganhou, como se aludiu anteriormente, também no suporte, teórico, esta tornou-se primeiro uma unidade curricular independente reflectida em disciplinas como Teoria e Metodologia da Tradução, Tradução de Textos Literários, Jurídicos, Económicos, entre outros, e, mais tarde, aquando da última reformulação curricular que

²² O itálico é do autor, transcrevendo-se no presente estudo todas as citações na forma em que estas se apresentam.

adveio do Processo de Bolonha a tradução tornou-se mesmo princípio fundador na licenciatura e mestrado, nos quais lecciono, designados presentemente como “Curso de Licenciatura em Assessoria e Tradução” e “Curso de Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas”.

As investigações que desenvolvi reflectem também este percurso descrito anteriormente: na tese de mestrado intitulada “Da Tradução: A Problemática da Competência Retórica e da Aceitabilidade” (1990) estudei a didáctica da tradução no âmbito do ensino da língua estrangeira para fins específicos, que no caso era a correspondência comercial. O estudo correlaciona a competência retórica e a competência tradutiva dos alunos com base em textos redigidos/traduzidos pelos alunos, tanto em língua materna como em língua estrangeira, procurando-se perceber e descrever as dificuldades sentidas pelos alunos no processo tradutivo. Seguiu-se uns anos depois uma dissertação intitulada “As Dimensões do Discurso e a Tradução, Aplicação de um Modelo Tradutivo de Análise Textual” (2002) no âmbito das Provas Públicas para aceder à categoria de Professor Coordenador. Neste trabalho reflecte-se e aprofunda-se as teorias e métodos tradutivos para posterior aplicação ao trabalho do tradutor profissional. Também no âmbito destas provas apresentei a lição intitulada “Verbos Prefixados Alemães e a sua Tradução para Português, Análise contrastiva do conto *Mein Onkel Fred* de Heinrich Böll” (2002), onde se explana em termos teóricos a formação dos verbos prefixados alemães nos seus aspectos morfo-sintácticos e léxico-semânticos, se expõe a derivação prefixal portuguesa e o seu contraste com a prefixação alemã, se identificam verbos prefixados e tipos tradutivos e se propõe, com base no suporte teórico exposto, uma formatação pedagógica a ser desenvolvida com os alunos.

Ao frequentar o Curso de Doutoramento em “Tradução e Paratradução” na Universidade de Vigo, actualizei o estudo teórico e prático tradutivo, em campos como metodologia de investigação em tradução, políticas tradutivas, tradução e identidade, crítica tradutiva, entre outros, e aprofundei também a tradução como fenómeno paratradutivo, estudando as condições históricas, culturais, políticas e ideológicas das traduções, de que o presente estudo é reflexo.

Foram precisamente os factores históricos, políticos e ideológicos ligados às traduções para língua portuguesa desta obra, em particular, um dos motivos que me levou à escolha deste tema, acrescentando ainda que a história particular destas traduções entrelaça também a história dos dois países, Portugal e Brasil, concordando-se ainda com Rebello quando este afirma que

O teatro é, sem dúvida, a arte que mais directa e estreitamente se prende com os factores sociais, económicos e políticos do tempo da sua produção; (...) (1991:6).

Justificar a escolha do autor Bertolt Brecht e desta obra em particular parece-nos quase supérfluo, apresentando-se a este propósito um excerto do obituário escrito por Jorge de Sena e publicado no Jornal *Comércio do Porto*, 25/9/1956, um mês após a morte do autor:

Não morrem todos os dias vozes tão irredutíveis, que tão bem saibam unir num todo e inseparável a mais pura realização artística e a mais firme e esclarecida intencionalidade. (Sena 1988:382).

Jorge de Sena menciona através destas palavras não só as obras de Brecht, mas também o seu envolvimento e luta constante na construção de um mundo melhor, este último, também latente em toda a temática de *Der gute Mensch von Sezuan* (vid. 2.2 infra). Igualmente na sua teoria do teatro épico (2.1.2 infra) Brecht prossegue este intuito ao defender um teatro que tem como primordial objectivo chamar o público à participação social e política e conseqüentemente à edificação de um mundo mais justo. A vida e as batalhas que travou são similarmente testemunho do seu empenhamento permanente (2.1.1 infra).

As ideias que defendeu durante muitos anos estavam próximas do ideário comunista e também, por esse motivo, Brecht foi durante os anos da ditadura portuguesa (1926-1974) um escritor censurado e proibido em Portugal (vid. 3.3.2 infra), mas, no entanto, em 1960, o grupo teatral brasileiro Companhia de Teatro Maria Della Costa, que acompanha uma comitiva diplomática brasileira, convidada pelo governo português, obtém autorização para levar a cena *A Alma Boa de Setsuan* em Lisboa. A peça sobe aos palcos, mas apenas durante cinco dias, pois devido à agitação política e social que causa é censurada e proibida e, conseqüentemente, retirada de cartaz ao fim desses cinco dias de representação (vid. 4.1 infra). Tratava-se aqui da primeira tradução de Geir de Campos e António Bulhões de 1959, uma das traduções, que se investiga no presente estudo e que é considerada no Brasil como a primeira representação de uma peça de Brecht por um grupo de teatro profissional na história do teatro brasileiro e que obteve grande sucesso junto do público. (vid. 7.1.2 infra).

Também em 1962, em Portugal, a Editora Portugália consegue iniciar a publicação da colecção *Teatro de Brecht*, onde está inserida a tradução *A Boa Alma de Sé-Chuão*, igualmente estudada aqui, apesar do autor Bertolt Brecht continuar a ser um autor proibido, circunstâncias que também se relatam no presente estudo (vid. 4.3 infra). De resto, as peças de Brecht só subiriam de novo aos palcos portugueses com a instauração do regime democrático.

A segunda tradução para português brasileiro, em 1977, corresponde também ela a um novo momento histórico brasileiro, ganhando particular interesse neste estudo a afirmação do tradutor Geir de Campos sobre o facto de ter feito uma nova tradução, agora directamente do alemão, sem interferência da tradução francesa e não pensando, desta vez, numa representação, mas sim unicamente na sua publicação (vid. 7.1.1 infra).

Estão então em estudo os elementos de ordem política, social, cultural e estética, que envolvem estas traduções para língua portuguesa e o modo como estes elementos estão concretizados nas escolhas ou estratégias tradutivas eleitas, acreditando-se que cada tradução é um renascer de um texto primeiro, um texto que corresponde a uma nova leitura.

De uma primeira abordagem aos textos traduzidos ressaltam de imediato certas características: na tradução para português europeu sobressai, desde logo, o uso de uma linguagem muito coloquial (vid. 1.2 infra, escala estilística de formalidade, Newmark); na tradução para português brasileiro de 1959, notam-se enunciados mais curtos, uma acentuação a nível supra-segmental, o recurso a muitas ênfases e, também, a opção por rimas em versos que em alemão correspondem a versos brancos, opção essa que deriva da influência da tradução francesa, que traduz as poesias rimando; na tradução para português brasileiro de 1977, constata-se principalmente enunciados mais longos e a acentuação de determinados elementos, que advêm, em muitos casos, de alterações na ordem dos elementos na frase.

Interessa assim desenvolver também a análise microestrutural para compreender que modos discursivos se elegem para a construção de enunciados com estas características supradescritas.

A análise paratradutiva e tradutiva que se desenvolve começa pelos factores paratradutivos, tendo em mente a dinâmica transtextual proposta por Baltrusch (vid. 1.2, Fig.6 infra) estudando-se o texto de partida, sendo-lhe inerente factores como produtor, ideologia, cultura de partida, estética de produção, campo económico-editorial e paratextos. Estes mesmos elementos são também estudados relativamente aos textos de chegada, nomeadamente na tradução para português europeu, nas traduções para português brasileiro e

ainda na tradução francesa, enunciando-se mais pormenorizadamente estes elementos na estrutura que se explana mais adiante e que sustenta a presente investigação.

No âmbito tradutivo a metodologia seguida no estudo comparativo que se desenvolve é idêntico em todas as traduções analisadas, confrontando-se as réplicas do TP e TC, em particular, as réplicas das apóstrofes e da figura central e dupla *Shen Te/Shui Ta*. As apóstrofes são interpelações directas dos actores ao público que Brecht privilegia no seu teatro épico e que têm como função “acordar”, interpelar, inquietar o espectador e, principalmente, instigá-lo a pensar e depois a agir (vid. 2.1.2) e, nesta obra, são ainda um recurso afecto a várias figuras e ainda inserido em momentos contextuais relevantes no desenvolvimento da intriga.

Escolheram-se também as réplicas da figura central, já que estas concretizam a temática e dialéctica brechtiana do homem bom (*Shen Te*), que quer manter-se bom, mas que é impedido pelas circunstâncias sociais e que se torna, por vezes, o fruto dessas circunstâncias, desse mundo injusto ou mesmo impiedoso, transformando-se no homem mau (*Shui Ta*).

Da análise elaborada começam a delinear-se padrões tradutivos recorrentes que interessou aprofundar, agrupando-se essas recorrências a grupos tipológicos, que foram tratados também de forma quantitativa e estatística, na forma de quadros e gráficos, ao mesmo tempo, que na exposição se foram apresentando os excertos mais representativos dessas tipologias, contextualizando as réplicas e identificando os interlocutores para que tanto o contexto como o co-texto contribuam para uma compreensão global das estratégias tradutivas adoptadas. O corpus de análise, a partir do qual se faz as inferências a nível quantitativo está registado na sua totalidade num documento à parte, em suporte digital, e juntamente com o presente volume faz parte integrante do presente estudo.

As tipologias criadas têm como função descrever as diferenças registadas entre texto de partida e textos de chegada e, neste primeiro momento de análise, as designações adoptadas na criação tipológica provêm de áreas distintas de análise, como sejam a gramática tradicional, a linguística de texto e a metodologia de análise tradutiva e somente, num segundo momento da análise, se afectam as tipologias a procedimentos que provêm exclusivamente da análise tradutiva, nomeadamente a “Classificação dos Deslocamentos em Processos Tradutivos” (CDPT), proposto por Baltrusch (2007-2008), (vid. quadro 1, 1.2 infra), que se adaptou à presente análise.

Pode afirmar-se que a análise desenvolvida confirmou os modos discursivos que a primeira leitura desvendou e que esta permitiu ainda ir mais além dessas impressões iniciais, ajudando a caracterizar mais profundamente os textos traduzidos ao mesmo tempo, que o estudo paratradutivo apoiou e levou a uma maior compreensão dos motivos que sustentam muitas das estratégias tradutivas escolhidas.

A tradução para português europeu recorre abundantemente a intensificações semânticas e retóricas, introduzindo reforços semânticos através de usos coloquiais e idiomáticos e de inclusão de rimas no TC, entre outros. Também são de notar as intensificações enfáticas, muitas na forma de partículas de realce, bem como intensificações supra-segmentais que se traduzem em opções a nível da pontuação e de deslocções à esquerda de elementos com intuitos de acentuação. Distintas características são ainda, entre outras, as explicitações/especificações e as amplificações.

Todo o contexto paratradutivo português à época, que se caracterizava por uma sociedade repressiva, por uma população com baixa escolaridade, com escasso acesso aos meios culturais e, principalmente, ávida de novas formas de vivência social, (vid. cap.3) sustentam a nosso ver estas opções dos tradutores que, ao optarem por estas várias formas de intensificação dos enunciados, contribuem para a construção de uma linguagem que favorece o envolvimento imediato do possível espectador. A mensagem inscrita neste drama brechtiano sobre o homem que necessita de condições sociais para poder viver numa humanidade plena, precisa ou deve ser transmitida ao público e os modos discursivos eleitos devem favorecer esse objectivo. Daí, que muitas opções ou escolhas tradutivas tenham, a nosso ver, um valor de opcionalidade e de idiomaticidade com uma intenção pragmática e também ideológico-política.

A tradução para português brasileiro de 1959 está também ela inscrita num contexto paratradutivo muito particular, já que Brecht é ainda um autor quase desconhecido do público brasileiro, mas sentindo-se quase uma urgência, sobretudo, da parte dos agentes culturais em modificar este desconhecimento também fruto do momento que se vive no Brasil com uma democracia recentemente instalada. A Companhia de Teatro Maria Della Costa anseia por encenar Brecht e, esta peça em particular, depois da leitura que os seus directores fizeram deste texto dramático a partir do francês. As condições para a encenação existiam, com uma grande sala de espectáculos atribuída à companhia e faltando apenas a tradução do drama para português brasileiro, o que foi feito, como se relatou antes, primeiro por via indirecta e, de seguida, através do confronto com o original alemão.

A análise revela opções tradutivas que, por um lado, assentam em intensificações, principalmente a nível supra-segmental, mas também a nível semântico e enfático e, por outro lado, mostram também reduções de enunciados e, ao mesmo tempo, explicitações/especificações, opções que só aparentemente são contraditórias como a análise mais profunda, que se desenvolve, evidencia.

A expectativa criada à volta da estréia deste drama, principalmente da parte do público brasileiro e, também, o trabalho desenvolvido em unísono entre tradutores, encenadores e actores parece explicar as opções tradutivas eleitas, que em muitos casos se podem caracterizar como *estratégias de cenário*, isto é, estratégias tradutivas de representação.

A segunda tradução para português brasileiro, inserida numa coleção que se propõe publicar muitos dos dramas de Brecht, corresponde a uma nova tradução que, como afirma o seu tradutor, Geir de Campos, tem como objectivo ser uma tradução para publicação, como se mencionou anteriormente, e sem preocupações com uma possível encenação. A análise desta tradução evidencia de facto muitas *estratégias de leitura*, como especificações e amplificações, que ajudam o leitor na compreensão de todos os conteúdos, mas, ao mesmo tempo, sobressaem opções tradutivas, tais como, um grande número de alterações a nível supra-segmental, muitas ênfases e intensificações semânticas, opções que, por seu lado, preconizam estratégias de representação ao aumentarem o potencial dramático ou a teatralidade dos enunciados. A análise tradutiva/paratradutiva evidencia valores de opcionalidade e idiomática, bem como, intenções pragmáticas, mas também estéticas e até ideológico-políticas, esta última, quando elege uma aproximação à língua e cultura de chegada, numa opção de aceitabilidade.

Descrevem-se de seguida os conteúdos dos diferentes capítulos que dão suporte ao presente trabalho.

Tendo como objectivo neste estudo fazer uma análise tradutiva e paratradutiva das traduções do drama *Der gute Mensch von Sezuan* de Bertolt Brecht para português europeu e brasileiro, como se referiu anteriormente, delineou-se a seguinte estrutura: o estudo é dividido em três partes, sendo cada parte composta por vários capítulos.

A primeira parte é constituída por dois capítulos, debruçando-se o primeiro sobre os estudos tradutivos e o segundo respeitando a caracterização da obra *Der gute Mensch von Sezuan*. O primeiro capítulo constitui um suporte teórico, baseado num aprofundamento das teorias tradutivas nos seus aspectos teóricos (1.1), práticos (1.2) e assimilando-se, ainda, as

contribuições das reflexões dos teóricos sobre a tradução do texto dramático (1.3), sendo que em 1.4 se enquadra o presente estudo nas teorias e práticas tradutivas, salientando-se aí os conceitos e modelos tradutivos, que se incorporam nesta investigação.

Do suporte teórico da primeira parte deste estudo faz ainda parte um segundo capítulo que respeita ao autor Bertolt Brecht e ao seu texto teatral, pois o conhecimento aprofundado do texto de partida, do seu autor e do contexto tornam-se o ponto de partida para a comparação deste texto com as suas traduções. A este propósito e seguindo os elementos que ajudam a caracterizar os contextos tradutivos (vid. figura 6 infra) fixa-se aqui, por ora, apenas aqueles que têm a ver com o contexto de partida, tais como: texto de partida, cultura de partida, ideologia de partida, paratextos, condicionamentos do campo editorial e político-económico e estética de partida.

A cultura e a ideologia de partida afloram-se nas anotações biográficas e bibliográficas sobre Brecht (2.1.1), bem como na análise do período de escrita e dos seus aspectos históricos (2.2.1); os paratextos e os condicionamentos do campo editorial e político-económico estão também patentes nalgumas reacções à publicação do texto teatral, que se citam e nas circunstâncias históricas que se relatam (2.1.1). A estética de recepção está documentada através do próprio Brecht e da sua teoria do teatro épico que se apresentam nesta parte do estudo (2.1.2). O TP é estudado analisando-se a composição dramática no seu tema, forma literária, estrutura, figuras e linguagem (2.2.2), apresentando-se ainda o resumo da intriga do drama (2.3).

A segunda parte deste trabalho diz respeito ao estudo da tradução deste drama para português europeu. Os elementos a estudar são agora também os elementos do contexto de chegada. Este drama de Brecht, como se mencionou anteriormente, tem interesse histórico, por um lado, por ser a primeira encenação oficial de uma peça deste autor em Portugal e, por outro lado, por se tratar à época de um escritor proibido pela censura editorial portuguesa. Assim, para apreender toda a realidade que se vivia nas décadas do regime ditatorial português faz-se um estudo aprofundado das condicionantes históricas, políticas e socioculturais (3.1) e estuda-se também o campo do ensino, pois este foi um suporte de veiculação de todo um ideário ideológico (3.2).

Os condicionamentos do campo editorial e político-económico analisam-se abordando-se a implantação da censura em Portugal que abarcava tanto a literatura nacional como a literatura estrangeira (3.3).

Conhecendo todo este contexto histórico avança-se para a análise da recepção desta peça em Portugal descrita no capítulo quarto. As circunstâncias da primeira representação desta peça no país são relatadas (4.1), percebendo-se aí que a companhia de teatro brasileira, Companhia de Teatro Maria Della Costa, traz a Portugal esta peça traduzida por António Bulhões e Geir de Campos, tradução essa que será mais tarde publicada no Brasil e que é alvo de análise na terceira parte deste estudo, que concerne as traduções brasileiras deste drama.

Os relatos sobre a primeira encenação desta peça em Portugal compreendem ainda as memórias da actriz Maria Della Costa, à revista *Manchete* (4.2). Maria Della Costa, acompanhou a companhia de teatro com o mesmo nome a Portugal e personificou a figura principal e dupla da peça *Shen Te/Shui Ta* com grande êxito, tanto no Brasil como em Portugal. Para além da primeira encenação estuda-se igualmente neste capítulo a publicação da tradução em português europeu assinada por Ilse Losa e Alexandre O'Neill. A importância desta tradução, tanto em termos de impacto no público em geral, como na influência exercida nos escritores em particular, realçam da descrição dos factos vividos à época e que se relatam nesta parte do estudo (4.3).

Depois desta abordagem paratradutiva começa-se a análise da tradução para português europeu *A Boa Alma de Sé-Chuão* no capítulo quinto. Inicia-se com a descrição da metodologia de análise adoptada (5.1) e por proceder à identificação de tipologias e deslocamentos em processos tradutivos (5.2). De seguida, começa-se a análise tradutiva introduzindo um comentário global à tradução (5.3.1) para, de seguida, se iniciar a comparação do TP com o TC através das réplicas dos três elementos analisados, a saber as apóstrofes (5.3.2) e as duas partes da figura principal e dupla *Shen Te* (5.3.3) e *Shui Ta* (5.3.4).

Os modos discursivos que assumem uma recorrência significativa são agrupados em tipologias e são exemplificados através da apresentação de excertos ilustrativos das diferentes tipologias (5.3.2, 5.3.3 e 5.3.4). Os dados são também quantificados e apresentados em quadros e em gráficos para que os resultados obtidos se perspectivem de uma forma mais clara (5.3.2.8.1, 5.3.3.8.1 e 5.3.4.8.1).

Num segundo momento, as tipologias são afectadas aos procedimentos tradutivos e estes são também contabilizados e ilustrados através de gráficos (5.3.2.8.2, 5.3.3.8.2 e 5.3.4.8.2).

Para poder comparar os dados registados na análise dos três elementos estudados elabora-se uma síntese comparativa (5.3.5), no que concerne as tipologias e os procedimentos tradutivos eleitos para, por fim, se poder traçar um comentário final à análise tradutiva (5.4).

A terceira parte deste estudo (capítulos 6, 7, 8 e 9) diz respeito à análise das duas traduções deste drama para português brasileiro, a primeira publicada em 1959 e a segunda em 1977 e ambas assinadas pelos tradutores António Bulhões e Geir de Campos. Para este efeito, no capítulo sexto, começa-se por investigar os contextos de chegada, neste caso, o contexto da recepção de Brecht no Brasil. Parte-se do estudo dos aspectos históricos, políticos e económicos e também dos aspectos culturais para se poder apreender a realidade brasileira e o impacto das obras de Brecht neste país e, estuda-se ainda, no capítulo sétimo, as circunstâncias particulares das traduções, da encenação e das publicações destas duas traduções, 1959 e 1977.

Assim repassam-se alguns momentos importantes da história do Brasil que marcaram a sua evolução como revoluções, períodos democráticos, ditadura e mecanismos de censura (6.1). Nos aspectos culturais, analisa-se o campo editorial e principalmente a construção da identidade brasileira que se reflecte na sua literatura e também nas traduções das culturas alheias (6.2). Nesta parte do estudo aprofunda-se o movimento teatral brasileiro, as suas raízes, as influências que recebeu e o modo como as assimilou (6.3). Estuda-se ainda a recepção do teatro de Brecht no Brasil, lembrando-se os momentos mais significativos da encenação das suas peças pelo teatro político brasileiro (6.4).

O capítulo sétimo “*A Alma Boa de Setsuan* no Brasil: duas traduções” apoia-se nos depoimentos e nas reflexões teóricas de Geir de Campos, tanto em forma de artigos como em forma de livros. Nos depoimentos, o autor relata aspectos ligados às circunstâncias da tradução elaborada em 1958 (7.1.1), à sua encenação (7.1.2) e à sua posterior publicação (7.1.3), lembrando-se igualmente as circunstâncias que rodearam a nova tradução e publicação em 1977 (7.2).

Apresentam-se ainda neste capítulo algumas notas bio-bibliográficas sobre os tradutores (7.3.1) e comentam-se, ainda, as reflexões teóricas de Geir de Campos, onde este reflete sobre o acto tradutivo e sobre as suas próprias posições teóricas (7.3.2).

As traduções analisadas nesta terceira parte do estudo são então as traduções para português brasileiro de 1959 (cap.8) e de 1977 (cap.9), seguindo-se aqui uma metodologia análoga à seguida na análise à tradução para português europeu.

No capítulo oitavo, “Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1959”, começa-se por apresentar um comentário global à tradução (8.1). É de salientar, que no âmbito da análise desta tradução de 1959, se estuda também a tradução francesa de 1956 (8.2), pois dos relatos de Geir de Campos, ressalta que a tradução para português brasileiro foi feita num primeiro momento por via indirecta a partir da tradução francesa e só depois, num segundo momento, comparada com o texto alemão. Assim, acrescentam-se apontamentos históricos sobre a tradução francesa (8.2.1) e similarmente um comentário global à sua tradução (8.2.2). No ponto seguinte registam-se algumas notas sobre as diferenças entre o português europeu e o português brasileiro (8.3).

Segue-se a análise tradutiva (8.4) que nos seus pontos prévios engloba a metodologia de análise (8.4.1) e a identificação de tipologias e de deslocamentos em processos tradutivos (8.4.2).

Na análise prática comparam-se as réplicas das apóstrofes e da figura principal e dupla *Shen Te/Shui Ta* não só com o texto alemão, mas também com o texto francês; sendo assim temos a análise dividida em apóstrofes por via directa (8.4.3.1) e apóstrofes por via indirecta (8.4.3.2), o mesmo acontecendo nos demais elementos analisados, isto é, Chen Tê por via directa (8.4.4.1) e Chen Tê por via indirecta (8.4.4.2) e, ainda, Chui Ta por via directa (8.4.5.1) e Chui Ta por via indirecta (8.4.5.2).

Em cada um dos subpontos enumerados anteriormente se fixam tipologias para as ocorrências mais recorrentes e se ilustram essas mesmas tipologias através da apresentação de exemplos do TP em confronto com os TC.

Cada um dos subpontos termina com a identificação e registo de dados, tanto no que diz respeito às tipologias como no que concerne os procedimentos tradutivos, respectivamente 8.4.3.3, 8.4.4.3 e 8.4.5.3. Os dados tratados, também aqui de forma estatística, visam uma maior clarificação dos resultados a que se chega

Este capítulo de análise termina com uma síntese comparativa de tipologias e procedimentos tradutivos usados pelos três elementos analisados (8.4.6) e com um comentário final (8.5).

No capítulo nono analisa-se a tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, de 1977, seguindo-se uma divisão similar à dos capítulos de análise anterior. Assim o capítulo inicia-se com um comentário global à tradução (9.1), seguindo-se a análise tradutiva (9.2). Esta está dividida em apóstrofes (9.2.1), *Shen Te* versus *Chen Te* (9.2.2) e

Shui Ta versus *Chui Ta* (9.2.3), seguindo-se nestes três pontos uma subdivisão pelas tipologias fixadas. Similarmente às análises anteriores em cada um dos subpontos se apresentam exemplos ilustradores das tipologias aí fixadas e se termina também com a identificação e registo de dados, tanto no que diz respeito às tipologias como no que concerne aos procedimentos tradutivos, respectivamente 9.2.1.8, 9.2.2.8 e 9.2.3.8.

Do capítulo nono faz ainda parte uma síntese comparativa das tipologias e procedimentos tradutivos usados pelos três elementos analisados, nomeadamente apóstrofes, *Chen Te* e *Chui Ta* (9.2.4). Conclui-se a análise a esta tradução de 1977 com um comentário final (9.3).

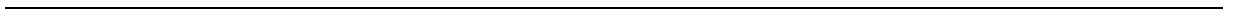
Por fim, depois de terminadas as análises às várias traduções deste drama de Brecht para língua portuguesa, pode então completar-se a presente investigação e tirar algumas conclusões apoiadas na comparação das escolhas tradutivas eleitas nos diferentes textos traduzidos.

Esta tese está escrita de acordo com a antiga ortografia.

PARTE I Estudos Tradutivos e Apresentação da obra *Der gute Mensch von Sezuan*

A primeira parte deste trabalho é constituída por dois capítulos; no primeiro capítulo faz-se uma breve reflexão sobre os estudos tradutivos nas últimas décadas, tanto em termos teóricos (1.1) como em termos práticos (1.2), particularizando-se também as especificidades da tradução do texto dramático (1.3) e enquadrando-se ainda o presente trabalho nos estudos tradutivos (1.4).

No capítulo segundo apresenta-se o autor Bertolt Brecht e a sua obra *Der Gute Mensch von Sezuan*, referindo-se aspectos biográficos e bibliográficos do autor (2.1.1), expondo-se alguns apontamentos sobre o teatro épico (2.1.2), caracterizando-se a obra, tanto o período de escrita (2.2.1), como também a sua composição dramática (2.2.2). Por fim, apresenta-se o resumo da intriga (2.3) para que toda a exposição deste texto dramático fique assim mais completa.



Capítulo 1 Estudos Tradutivos

1. Estudos Tradutivos

- 1.1 Da Teoria
- 1.2 Da Prática
- 1.3 Tradução do Texto Dramático
- 1.4 Enquadramento

1. Estudos Tradutivos

1.1 Da Teoria

Desde sempre que os estudiosos da tradução reflectem sobre o acto tradutivo descrevendo-o, definindo-o e tentando determinar a sua natureza.

Podemos afirmar que textos de todos os tipos têm vindo a ser traduzidos ao longo da nossa civilização ou, como muitos autores gostam de referir, desde a história bíblica da Torre de Babel descrita no Velho Testamento. Mas nas suas primeiras reflexões a teoria da tradução limitava-se às grandes obras clássicas, à tradução da Bíblia, assim como a obras literárias famosas, particularmente poesia e drama, época que Santoyo²³ (1987) designa como período de reflexão seguido do período de teorização (princípios do século XIX até aos nossos dias).

Vai ser no século XX com o nascimento da linguística que a tradução vai conhecer um grande desenvolvimento e mais tarde ganhar autonomia como disciplina.

Durante as décadas de 50 e 60 a tradução como que recebeu da linguística os conceitos que esta foi desenvolvendo; primeiro o conceito de língua como um sistema ou estrutura onde os vários elementos da língua eram isolados e considerados separadamente. A teoria tradutiva toma este conceito de estrutura e aplica-o ao conceito de equivalência tradutiva, nascendo assim o denominado equivalente estrutural. Note-se que a definição do conceito de equivalência tinha-se tornado nesta época o objectivo primeiro dos estudos tradutivos. Este conceito de equivalente estrutural baseia-se em princípios gramaticais e foi influenciado também pela gramática de Chomsky (1965) (estudo da sintaxe e de estruturas de superfície e profundas). Eugene Nida é um dos autores que desenvolve e aplica este conceito à tradução, escrevendo o primeiro livro que tem como objectivo dar cientificidade aos estudos tradutivos, como o próprio título do livro patenteia *Towards a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating* (1964).

²³Santoyo (1987:7ss.) divide a história da tradução em quatro períodos: 1) **tradução oral**, que se inicia com o uso da linguagem e onde os primeiros testemunhos históricos mostram o intérprete como intermediário inevitável em qualquer situação de comunicação interlinguística; 2) **tradução escrita**, época posterior à invenção da escrita, onde com a escrita e a alfabetização a tradução se estendeu a todos os povos e línguas do planeta; 3) **reflexão**, que começa com a figura de Cícero (106ac - 43ac.) e perdura até ao tempo presente, analisando-se tanto a interpretação como a tradução escrita; 4) **teorização**, período de questionamento teórico e hermenêutico, no qual a questão da natureza da tradução é inserida na questão mais abrangente das teorias da língua e da mente.

Como lembra Snell-Hornby (2006) na época que se segue à Segunda Guerra Mundial a tradução está dividida em dois campos; enquanto a tradução de textos não literários é vista como pertencendo a uma subdivisão da linguística, a tradução de textos literários é considerada como ramo da literatura comparada. No entanto, houve sempre alguns autores que reconciliam estas duas posições como é o caso de Roman Jakobson, autor da Escola de Praga e também do Formalismo Russo, que desenvolve o conceito de literatura como sistema de signos, estudando a natureza da linguagem poética e os problemas da tradução. No seu conhecido artigo “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) Jakobson apresenta um conceito muito abrangente de tradução num modelo tripartido: tradução intralingual, interpretação de signos verbais por meio de outros signos verbais dentro da mesma língua; tradução interlingual²⁴, ou tradução propriamente dita, uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua; tradução semiótica, uma interpretação de signos verbais por meio de signos do sistema não verbal. (Jakobson 2000:114).

Jakobson entende assim toda a interpretação como tradução e atribui à tradução, entendida neste sentido lato e englobando estes três tipos, um papel central na linguística, podendo-se acrescentar que a sua perspectiva semiótica ultrapassa a língua no sentido verbal.

Nas décadas seguintes, a linguística conhece um grande desenvolvimento e subdivide-se em diferentes ramos como sejam a semântica, a pragmática, a psicolinguística, a sociolinguística, entre outros, e é interessante reconhecer nos estudos tradutivos os contributos de todos estes novos ramos do saber. O equivalente tradutivo começa, como se disse, por ser entendido como estrutural para depois ganhar novas dimensões como sejam a dimensão semântica, pragmática entre outras e acabar, por fim, por ser banido pelos teóricos por se começar a considerar que a base para uma teoria tradutiva não podia assentar na procura e definição de um equivalente ideal, pois este não existiria. Começa então a ser substituído por novos conceitos que têm por base preocupações de carácter cultural, político ideológico, interdisciplinar e até transdisciplinar, enquanto ao mesmo tempo se assiste a uma emancipação da tradução tanto da linguística como da literatura comparada, tornando-se uma disciplina autónoma.

Vamos deter-nos de seguida com maior pormenor na evolução dos estudos tradutivos desde a década de 70 até aos nossos dias, explanando várias teorias e conceitos como sejam, a

²⁴ A distinção entre tradução intralingual e interlingual é hoje fundamental em áreas como a legendagem televisiva para surdos e a tradução semiótica é um elemento integrante na transferência multimedial e multimodal, quer em *software* de localização, quer em tradução para o palco e cinema. (Snell-Hornby 2006:21).

proposta de um mapa dos estudos tradutivos, Holmes (1972) retomado e adaptado por Toury (1995/2012), a teoria dos polissistemas, Even-Zohar (1978a,1990), o conceito de normas Toury (1978), e também o conceito de Paratradução, Yuste Frías (2009) e Garrido Vilariño (2004), bem como as correntes ligadas a estes conceitos como sejam *Descriptive Translation Studies* (DTS) e Escola da Manipulação, Hermans (1985), lembrando ainda de forma menos exaustiva o chamado *cultural turn*, Bassnett e Lefevere (1990), *Skopostheorie*, Reiß e Vermeer (1984) e a abordagem canibalística Arrojo (1986).

Outros teóricos que devem ser nomeados são, entre outros, Vinay e Darbelnet (1958/1972) e a sua estilística comparada, Hatim e Mason (1990, 1997), aspectos sociais e comunicativos, Newmark (1988a/1988b) teoria funcional da linguagem, Christiane Nord (1991), modelo tradutivo de análise textual, mas cujos contributos nos interessam particularmente no que diz respeito aos aspectos mais práticos da tradução e que por isso se retomam mais adiante em 1.2.

No artigo intitulado “The Name and Nature of Translation Studies”, James Holmes (1972) propôs o termo *translation studies*, como termo *standard* e aglutinador da disciplina no seu todo, termo que foi sendo adoptado e que é hoje usado para designar a disciplina académica englobando o estudo da tradução literária e não literária, a interpretação nas suas variadas formas, a investigação nesta área e também as actividades pedagógicas, como a formação de tradutores, entre outras.

Considera-se que James Holmes foi o primeiro a desenhar um mapa da disciplina distribuindo as várias áreas da disciplina como se pode ver na figura 1.

A disciplina é dividida em duas grandes áreas: 1) Estudos tradutivos puros e 2) Estudos tradutivos aplicados. Os estudos tradutivos puros estão subdivididos em teóricos e descritivos, sendo que os primeiros têm como objectivo desenvolver princípios para descrever e explicar os fenómenos enquanto os segundos, descritivos, têm como objectivo descrever os fenómenos tradutivos ao mesmo tempo que estes ocorrem. Como se pode ver na figura, Holmes subdivide ainda os estudos descritivos em três tipos: 1) *product-oriented*, *process oriented* e *function oriented*. O primeiro, como a designação indica, centra o estudo no produto traduzido e ocupa-se da sua descrição; o segundo investiga a tradução em termos dos

processos mentais²⁵ que ocorrem durante a actividade tradutiva e o terceiro estuda a função que as traduções desempenham nas culturas receptoras.

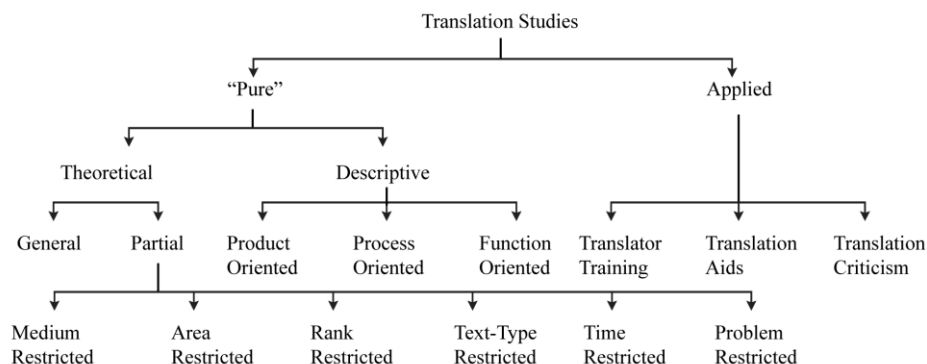


Figura 1 – Mapa dos Estudos Tradutivos (Holmes 1972 in Toury 1995:10)

Voltando aos estudos teóricos como subdivisão dos estudos puros, Holmes subdivide estes estudos em gerais e parciais, subdividindo estes últimos ainda em seis áreas: *medium-, area-, rank-, text type-, time- e problem-restricted*.

Quanto ao grupo “estudos tradutivos aplicados”, estes englobam a formação de tradutores, as ferramentas tradutivas e a crítica tradutiva.

Holmes lembra que a relação entre estudos teóricos descritivos e aplicados é uma relação dialéctica e não unidireccional, não havendo barreiras estanques entre estes ramos e havendo troca de conhecimentos entre os mesmos.

Esta proposta de Holmes começou a ter impacto quando Gideon Toury nos seus livros *In Search of a Theory of Translation* (1980) e mais tarde em *Descriptive Translation Studies* (1995/2012) retoma esta proposta e a apresenta com algumas modificações. Toury separa a formação de tradutores e a crítica tradutiva dos estudos tradutivos aplicados, preferindo considerá-los como extensões da disciplina, como se pode ver na figura 2.

Toury explica esta sua opção:

²⁵ Um estudo conhecido nesta área é a investigação de Roger Bell (1991), onde se faz a ligação da linguística com a psicologia para tentar perceber o processo tradutivo na mente do tradutor, estudando-se os aspectos psicológicos da percepção, o modo como se processa a informação e ainda as características da memória. A partir destas análises, este autor constrói um modelo do processo tradutivo, contendo três etapas: o processamento sintáctico, o processamento semântico e o processamento pragmático e onde estão também representados os tipos de conhecimentos e capacidades que o tradutor deve ter.

In contrast to the two ‘Pure’ branches of Translation Studies, which are theoretical and descriptive, respectively, its applied extensions cannot be anything but prescriptive; even if they are brought closer to reality, as is the aspiration here, and even if their pluralism and tolerance are enhanced. (Toury 1995:19).

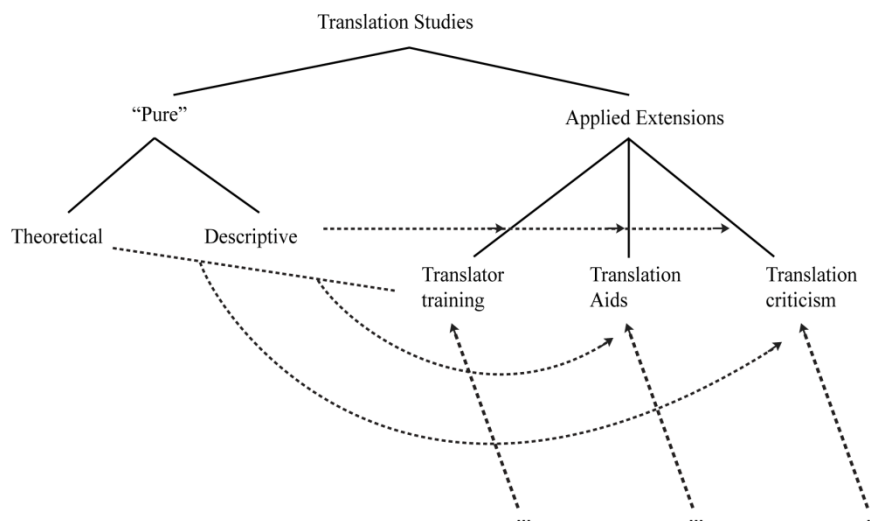


Figura 2 – Estudos Tradutivos e extensões aplicadas (Toury 1995:18)

Os mapas apresentados e os seus ramos não podem ser considerados definitivos, já que as inúmeras investigações nesta área dos estudos tradutivos trazem permanentemente novos contributos e sugerem novos ramos a adicionar a estes mapas, como é, por exemplo, o caso do trabalho de investigação de Álvarez Lugrís (2001), que reabilita e revaloriza o papel da Estilística Comparada nos estudos tradutivos, caracterizando-o do seguinte modo:

E non embargante estamos convencidos de que a EC, como disciplina que se ocupa de estudia-las relacións que se establecen entre dúas linguas no proceso de traducción, pode servirle ós Estudios de Traducción como ferramenta, quizais de primeira importancia, para conseguir dous obxectivos: en primeiro lugar, **localizar e identificar aqueles aspectos propios dos sistemas lingüísticos concretos que inflúen na toma de decisións durante a traducción**; en segundo lugar, **explicar por qué e cómo eses factores determinan unha traducción concreta**. (p.116).

Voltando a Toury, este influenciou ainda os estudos tradutivos ao propor o conceito de norma que desenvolveu por influência da teoria dos polissistemas apresentada pelo seu compatriota Even-Zohar e que ele próprio também adoptou. Explana-se de seguida esta teoria polissistémica para se voltar depois a Toury e às normas por ele propostas.

A teoria polissistémica desenvolveu-se em artigos durante a década de 70 e depois editados em *Papers in Historical Poetics* (1978b) por Itamar Even-Zohar. Este autor (1978a,b, 1979,1981), baseia-se no formalismo russo e no estruturalismo checo da Escola de Praga (vid. Jakobson supra) para apresentar a teoria dos polissistemas. Este termo representa a agregação de sistemas literários, desde a poesia até à literatura infantil, que coexistem em qualquer cultura. Esta teoria nasce no âmbito dos estudos de tradução de textos literários e concebe a literatura como um sistema complexo, dinâmico e heterogéneo constituído por numerosos subsistemas e onde em cada fase da sua evolução coexistem várias tendências diferentes, agrupando diferentes sistemas literários de diferentes níveis.

Este autor afirma na sua teoria que este termo é mais do que uma convenção terminológica; o seu objectivo é explicitar a concepção do sistema como algo dinâmico e heterogéneo que se opõe à perspectiva sincrónica, pondo o acento na multiplicidade de intersecções e na complexidade da estruturação.

Este polissistema está ainda relacionado com outras estruturas socioeconómicas e ideológicas da sociedade e assim importa analisar não só a produção textual mas também a sua recepção no contexto histórico, a sua posição no sistema literário e a sua relação com as outras literaturas.

Even-Zohar utiliza uma série de oposições binárias para ilustrar o modo como este polissistema funciona, que Albir (2005) resume do seguinte modo:

Canonizado vs. não canonizado, que significa ser aceite ou não pelas regras vigentes, pela sociedade, pela cultura dominante;

Central vs. Periférico, o central é constituído pelo núcleo central do polissistema, mais prestigiado no cânone, entendido aqui como conjunto de regras que formam a produção textual. O central tem naturalmente mais poder do que o periférico;

Primário vs. Secundário. O primário é inovador e o secundário é conservador. Neste sentido, as actividades primárias geram, ampliam e reestruturam o reportório, as secundárias consolidam e fossilizam o reportório existente. (p. 563).

Segundo esta teoria a tradução ao fazer parte de uma cultura receptora participa na conformação ao polissistema. Segundo Even-Zohar a tradução tem uma função primária, criadora de novos géneros e estilos e também uma função secundária, que reafirma, perpetua géneros e estilos existentes. A função primária dá-se em literaturas jovens, com sistemas literários débeis onde a tradução tem um papel preponderante. No caso de literaturas de forte tradição a tradução tem um papel mais marginal e só em momentos de crise é que a tradução se pode converter em actividade primária.

O papel da tradução fica assim dividido, já que em culturas “fracas” a tradução tende a exercer um papel forte e a estar localizada no centro do sistema e nas culturas “fortes” as traduções tendem a ter papel secundário e a estar marginalizadas relativamente ao centro.

Mais tarde Gentzler (1996: 119ss), entre outros, vai criticar a hipótese polissistémica quanto ao papel das traduções nas culturas ditas “fortes” e defendendo, ao contrário de Even-Zohar, que as traduções mesmo em sistemas culturais fortes introduzem novas ideias e novos instrumentos literários no sistema²⁶.

De qualquer modo, esta teoria desenvolvida por Even-Zohar e também Toury tem tido grandes repercussões em estudos em todo o mundo e principalmente no estudo de literaturas de países em desenvolvimento ou em modificações profundas e também em países emergentes, por exemplo, a importância dos textos traduzidos em Israel no pós-guerra, onde não existia nenhum sistema literário ou ainda no Canadá: “The role translations have played in forming identities and subverting established institutions has been well-documented by a group of feminist translation scholars in Montreal and Quebec.” (Gentzler 1996:118).

É seguindo esta perspectiva de conceber a tradução como transferência cultural, de estudar a sua importância na cultura e no polissistema receptor e de focar a análise tradutiva em dados descritivos que Toury vai apresentar o conceito de normas em 1980 e 1995. Segundo este autor as normas guiam a tradução e pressupõem a existência de uma relação

²⁶ Gentzler para provar o seu ponto de vista apresenta como exemplo o haiku japonês introduzido no sistema literário em Inglaterra, via tradução, por Ezra Pound. (Gentzler 1996:120).

funcional e dinâmica de toda a tradução com o seu original no âmbito de uma situação sociocultural específica.

Toury vai à sociologia e à psicologia social buscar o conceito de norma entendido como a formulação dos valores gerais ou ideias compartilhadas por uma comunidade numa situação específica e aplica este conceito à tradução, entendido aqui como o conjunto de valores compartilhados pelos utilizadores e que se fixam em comportamentos específicos durante o processo tradutivo. Para identificar as normas de comportamento tradutivo estuda-se um corpus de traduções autênticas e identificam-se padrões regulares de tradução, incluindo o tipo de estratégias que são preferencialmente escolhidas pelo tradutor. As normas são assim entendidas como uma categoria para a análise descritiva dos fenómenos tradutores. Toury avança com três tipos de normas tradutivas: norma inicial, normas preliminares e normas operacionais.

A norma inicial concerne a escolha que o tradutor faz antes de começar o seu trabalho, “a translator may subject him-/herself either to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture.” (Toury 1995:56).

O tradutor resolve assim se vai ou não reger-se pelas normas da língua de chegada, determinando-se dois conceitos chave na teoria do polissistema: *adequação*, que significa seguir as normas do texto de partida e *aceitabilidade*, que, ao contrário, significa seguir as normas da cultura receptora (usa-se neste âmbito a noção de polar, segundo o pólo a partir do qual se orienta a tradução).

As normas preliminares têm a ver com as políticas de tradução, com os aspectos prévios ao acto tradutivo e que estão dependentes das editoras. Dentro das normas preliminares distinguem-se aquelas que estão ligadas a uma política de tradução definida (o que se traduz, género, escola, etc.) e, ainda, as relacionadas com *directness of translation*, que têm a ver com o grau de tolerância para com as traduções indirectas. Toury coloca aqui a pergunta sobre as línguas de mediação permitidas e se é obrigatório ou não indicar que se trata de uma tradução indirecta.

As normas operativas são as que regulam as decisões que se tomam durante o processo tradutivo e dividem-se em matriciais e linguístico-textuais; as matriciais determinam a macroestrutura e decidem se se mantém o texto integral ou se se segmenta de outra forma (a divisão do texto em capítulos, parágrafos, etc) e as linguístico-textuais concernem a selecção

do material linguístico específico para formular o TC ou para substituir o material linguístico do TP.

As normas podem ser estudadas nos próprios textos traduzidos, como também nas fontes extra-textuais²⁷, como sejam os aspectos epi- e peritradutivos.

A autora Rabadán (1991) acrescenta ainda outro tipo de normas que designa como as normas de recepção que define como: “La que regula la actuación de traductor según el tipo de *audiência* que se presume va a tener el TM.” (p.295). Estas normas de recepção regulam a actuação do tradutor segundo o tipo de receptor e estão presentes em todas as fases do processo tradutivo.

Este conceito de norma, como se disse atrás, influenciou os estudos tradutivos durante as décadas de 80 e 90 e esteve na base de muitos estudos de investigação nesta área.

É também nestas décadas que se começa a fazer sentir uma orientação mais ideológica e uma investigação que começa a estudar o modo como a ideologia se reflecte na tradução, surgindo o conceito de manipulação e a escola que ficou conhecida pelo mesmo nome e de que se fala mais adiante. Segundo Gentzler assiste-se a um distanciamento do polissistema que se considera demasiado formalista e restritivo e adopta-se um modelo mais cultural, centrado no papel das instituições e do poder dentro de uma cultura. (Gentzler 1993:139).

Voltando ao termo manipulação este surgiu a partir do livro de Hermans (1985), *The Manipulation of Literature* e esta corrente representa um ponto de vista da tradução literária que foca a manipulação na tradução e uma orientação para a língua e cultura de chegadas. Outras denominações dentro desta corrente e seguindo pressupostos similares são os Estudos Descritivos de Tradução e a Teoria dos Polissistemas que se expôs atrás. Como escreve Albir (2001:558ss.) existem duas tendências principais com localizações geográficas diferentes: o grupo Tel Aviv, constituído por Even-Zohar e Gideon Toury, que apresenta a teoria dos polissistemas e o grupo europeu-norte-americano, de que faz parte Holmes, Hermans, Lambert, Lefevere, Bassnett, Van den Broeck, Tymoczko, etc., dos Países Baixos, que alguns denominam *Translation Studies*. Os dois grupos têm uma perspectiva descritiva e funcional da tradução e ambos defendem uma mudança de focagem na análise, sendo que é o texto de chegada que passa a ser o centro do estudo tradutivo. A autora salienta que a denominação

²⁷ Vid. Garrido (2003-2004), onde se aplica o conceito de paratexto de Genette (1987), juntamente com o conceito de ideologia de Althusser (1975), aos estudos tradutivos e onde fica patente a importância destes aspectos extra-textuais como portadores de fortes cargas ideológicas. Volta-se a referir este estudo mais adiante a propósito da génese do conceito de paratradução.

proposta por Holmes de Estudos Tradutivos é também compartilhada pela maioria dos estudiosos de tradução e que os teóricos da tradução não se confinam a estes supracitados, já que igualmente noutros países existem trabalhos valiosos neste campo tradutivo. Também no presente estudo se passa a denominar doravante esta disciplina como Estudos Tradutivos (ET).

No seu livro, Hermans também salienta que esta nova perspectiva descritiva e sistémica resume pressupostos coincidentes nas várias escolas e que esta corrente começou nos anos 60, desenvolveu-se nos anos 70, estendeu-se na década de 80 e consolidou-se nos anos 90. (Hermans 1999:9). Como resume Snell-Horby (2006:49) as palavras-chave são descritivo, orientado para o texto alvo, funcional e sistémico em oposição aos dogmas anteriores: prescritivo, orientado para o texto-fonte, linguístico e atomístico.

Como se focou atrás, no final dos anos 80 algumas posições teóricas afastam-se da teoria dos polissistemas e adoptam uma orientação mais ideológica. Esta posição reflecte-se no livro *Translation, History and Culture*, de Susan Bassnett e André Lefevere (1990). Estes autores influenciados pelos estudos culturais centram-se nos factores ideológicos e institucionais. Os estudos culturais estudam a relação entre língua e cultura em disciplinas como a antropologia, a sociolinguística entre outras. Como a tradução envolve para além de duas línguas também duas culturas diferentes, os estudos mencionados atrás, desenvolvidos por outras disciplinas começam a trazer contributos para um repensar de aspectos tradutivos²⁸. Esta focagem no estudo da relação entre tradução e cultura ficou conhecida como *cultural turn*; é sentido um novo funcionalismo na teoria da tradução, uma preocupação com os efeitos sociais das traduções e com as suas consequências éticas e políticas.

Os estudos orientados culturalmente, nos anos 90, põem em causa os universais e dão ênfase às diferenças históricas e sociais da tradução. Chama-se a atenção para o efeito das traduções em termos culturais e políticos, o papel que estas tiveram na criação de movimentos sociais e políticos e como nesta década apareceram uma série de estudos históricos que mostram como a tradução pode ter o poder de formar uma identidade; exemplos são as teorias pós-coloniais, os estudos de género e o papel do tradutor. Antes de se apresentar sucintamente estas correntes lembra-se de seguida a *Skopostheorie* de Reiß e Vermeer, já que esta corrente

²⁸ Os aspectos culturais sempre foram equacionados na teoria tradutiva por vários autores, como sejam Nida (1964), Catford (1965), Newmark (1988a,1988b), Mounin (1963), entre outros, mas segundo Bassnett (1998:131-132) estes aspectos eram ainda pouco sistematizados e não tinham em conta a história.

defende na mesma época pressupostos similares, mas não teve num primeiro momento a mesma projecção.

No livro *Grundlegung einer Allgemeinen Translationstheorie* (1984) Hans Vermeer e Katharina Reiß apresentam, como o título indica, os fundamentos da sua teoria da tradução. É de salientar que no seu modelo a língua não é um sistema autónomo, mas faz parte de uma cultura e do tradutor espera-se que tenha uma capacidade bilingual e bicultural. O texto não é um elemento estático e isolado, mas é dependente da sua recepção pelo leitor e contém uma relação com a situação extra-linguística em que está inserido. Entre o texto de partida e o texto de chegada deve haver uma equivalência que engloba os aspectos verbais assim como os aspectos culturais.

O que é considerado factor dominante na tradução é o seu objectivo. “Was man tut, ist sekundär im Hinblick auf den Zweck des Tuns und seine Erreichung.” (Reiß e Vermeer 1984:98).

Assim, chegam à conclusão de que: “Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)-zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.” (p.84).

A regra principal para uma teoria da tradução é a *Skoposregel*: uma acção é determinada pelo seu objectivo. Segundo os autores, o objectivo da tradução é muitas vezes diferente do objectivo do texto de partida e, nesse caso deve traduzir-se de forma adequada:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel – und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt. Man übersetzt adäquat, wenn man die Zeichenwahl in der Zielsprache konsequent dem Zweck der Übersetzung unterordnet. (p.84).

Consideram que na tradução adequada há uma relação intratextual, que entendem como uma relação de coerência entre o texto de chegada e o seu objectivo. Defendem que o tradutor, depois de ter definido o objectivo da tradução, é livre para alterar o texto de partida e cumprir assim o seu objectivo. Este aspecto tem sido considerado como sendo demasiado radical e até em alguns casos abusivo.

De destacar, segundo Snell-Hornby (2006: 55-56), é que o conceito de cultura é central na *Skopos* *theorie* e que o *cultural turn* se deu também na Alemanha e nos anos 80, tendo ela própria apresentado estes preceitos em 1988 na conferência de Warwick. E adianta ainda que, em 1990, Bassnett e Lefevere, na introdução do seu livro, referem também que esta viragem cultural estava já patente no artigo de Snell-Hornby e nas teorias funcionalistas alemãs.

Esta tendência da nossa época, orientada pela investigação em termos culturais e ideológicos, está também presente no trabalho de Lawrence Venuti (2000) que chama a atenção para o modo como o papel do tradutor tem vindo a ser minorizado e que critica a lei da autoria e de *copyright*.

Ao analisar a situação actual da tradução em língua inglesa, fala-nos em marginalidade e exploração e também na prevalência de estratégias fluentes que tornam a leitura fácil e produzem a ilusão de transparência:

...enabling a translated text to pass for the original and thereby rendering the translator invisible. Fluency masks a domestication of the foreign text that is appropriative and potentially imperialistic, putting the foreign to domestic uses which, in British and American cultures, extend the global hegemony of English. (Venuti 2000:341).

Esta tendência fez com que a tradução passasse também ela a ser avaliada pelo seu grau de transparência. A invisibilidade do tradutor é determinada pelo estatuto do autor do texto original que é, segundo o autor, um conceito individualista de autoria. Este conceito faz com que a tradução seja vista como uma representação de segunda ordem e, para iludir esse seu estatuto de segunda ordem, esta deve usar um discurso transparente para que o texto traduzido possa ser tomado como sendo o original.

Segundo Venuti este processo pode ser contrariado através do processo de *foreignizing translation*. Trata-se de registar as diferenças do texto estrangeiro²⁹:

²⁹ É um reviver das teorias hermenêuticas preconizadas no século XIX pelo movimento romântico alemão e pelo filósofo e teólogo Schleiermacher, mas onde as estratégias de estrangeirar eram muito nacionalistas pretendendo-se através destas fortificar a língua e cultura alemãs contra a invasão da cultura francesa durante as guerras napoleónicas.

...innovative translating that samples the dialects, registers, and styles already available in the translating language to create a discourse heterogeneity which is defamiliarizing, but intelligible to different constituencies in the translating culture. (2000:341).

Para este autor o conceito chave em tradução é a autonomia do texto traduzido, assim “...the textual features and operations or strategies that distinguish it from the foreign text and from texts initially written in the translating language.” (Venuti 2000:5).

Estima, deste modo, que traduzir é uma forma independente de escrita, distinta do texto estrangeiro e de textos escritos originalmente na língua para a qual se está a traduzir. “Translating is seen as enacting its own processes of signification which answer to different linguistic and cultural contexts.” (2000:215).

Esta posição está assim também consonante com a tendência dos ET, que temos vindo a expor, salientando a importância do estudo do texto traduzido.

Os conceitos de ideologia, poder, cultura facilitaram a criação de teorias pós-estruturalistas de tradução que consideram o acto de traduzir como um acto criativo e que questionam a supremacia do original. Esta supremacia do original tinha também sido posta em causa por Derrida (1985), que desafia as noções de texto original e tradução, bem como a dependência de um texto relativamente a outro. Segundo este autor, um texto não tem princípio nem fim, nem estabilidade, mas antes muitos significados possíveis, que se complementam e às vezes se contradizem. Considera que um texto é uma tradução de outros textos e que o original está sempre em dívida com a tradução, sendo que o texto traduzido é tão importante ou mais importante que o original, já que o aumenta e modifica. Defende que é através da tradução que a obra sobrevive notando-se aqui a influência dos trabalhos de Walter Benjamin no seu escrito “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923), onde este afirma “... so ist es die Übersetzung, welche am ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Aufleben der Sprachen sich entzündet ...” (p: XI).

A partir de todas estas influências nascem investigações tradutivas em novos campos, como sejam os estudos pós-colonialistas e os estudos de género, que se elencou atrás.

Os primeiros denominam-se pós-colonialistas como reacção ao discurso colonial, pretendendo-se contrariar os efeitos negativos do colonialismo e das suas consequências.

Estudam-se os problemas de identidade de um grupo social e de como estes se reflectem na língua, na cultura, nas leis, na educação, na política, etc. Robinson (1997) assinala que a tradução pode desempenhar três papéis (sequenciais e que se sobrepõem) nos estudos pós-coloniais:

...1) as a channel of colonization, parallel to and connected with education and the overt and covert control of markets and institutions; 2) as a lightning-rod for cultural inequalities continuing after the collapse of colonialism; and 3) as a channel of decolonization. (p.31).

O conceito chave no discurso pós-colonial é o conceito de *hibridização*, que afecta todos os textos originais, complicando a sua tradução e pondo em relevo a visibilidade do tradutor.

Hybridization: The process by which races, ethnic groups, cultures, and languages are mixed with others. Considered harmful by purists, this process is embraced by most postcolonial theorists as an enrichment of human society. (Robinson 1997:118).

A tradução pós-colonial inscreve-se nas teorias descritivas da tradução ao descrever os mecanismos manipuladores que se dão ao passar o texto de uma cultura para a outra.

Como se focou atrás, também os estudos de género, correspondem a uma das áreas influenciadas pelos novos pressupostos culturais nos ET. Os estudos tradutivos numa perspectiva feminista pretendem mostrar os aspectos sexistas e discriminatórios da semântica, gramática, metáforas, etc. da língua patriarcal, que predominam na sociedade. Em termos de tradução estes estudos também se inserem numa nova forma de ver a tradução, isto é, a tradução como acto interpretativo afastado da concepção tradicional que privilegiava a equivalência linguística. Assim, este movimento rejeita a invisibilidade da tradutora e considera as relações entre os géneros (feminino, masculino) como construções culturais na literatura, na história e na linguagem.

A investigação tradutiva é feita simultaneamente em vários países e continentes influenciando-se mutuamente, mesmo que nem sempre essa influência aconteça de imediato.

Não se pode deixar de mencionar a abordagem canibalística que no Brasil a autora Rosemary Arrojo (1986) traz para a discussão tradutiva. No livro *Oficina de Tradução* (1986), a autora retoma a questão do original sagrado e defende que a tradução se liberte dos grilhões do passado, isto é, do domínio da cultura europeia. Esta posição é influenciada pelo Movimento Antropofágico Brasileiro 1920³⁰, que, como forma de resistência política, defende as raízes indígenas que tinham sido reprimidas pela influência da cultura europeia. Os valores culturais dos países industrializados devem ser “devorados” e absorvidos pela cultura indígena. Já nos anos 60 dois poetas e tradutores brasileiros, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, tomaram estas ideias no seu trabalho com a língua, usando o canibalismo como metáfora, não negando ou ignorando o outro, mas absorvendo-o e reproduzindo-o enriquecido com elementos indígenas.

A discussão centrou-se na tensão entre a autoridade do original (cultura do colonizador) e a autonomia da tradução (cultura periférica do colonizado). Esta teoria do canibalismo vem trazer uma nova leitura do colonialismo, pondo em causa a hierarquia de poder entre original e tradução. Defendem a ideia de que a leitura de um texto varia segundo os valores culturais e segundo o tempo e o espaço e o texto é o resultado de uma interpretação de uma leitura individual e produz sempre novo significado.

Esta metáfora do canibalismo é reconhecida como um contributo para a teoria da tradução por autores europeus como Bassnett (1998b: 128ss) ou Gentzler (1993:193ss).

Pode constatar-se que o conceito de tradução se foi sempre alargando, ganhando um carácter multidisciplinar e actualmente até transdisciplinar como defende o grupo de investigadores da Universidade de Vigo que avança com o conceito de Paratradução, que de seguida se explana.

No artigo “Au seuil de la traduction: La paratraduction” (2010), Yuste Frías relata a história do nascimento do novo conceito de Paratradução (2004) conceito originário do Grupo de Investigação *Tradução & Paratradução* da Universidade de Vigo. Partindo da ideia de que

³⁰ Oswald de Andrade, poeta do movimento modernista brasileiro, publica o “Manifesto Antropófago” (1928) na *Revista Antropofagia*, onde apresenta a imagem do canibal que devora os seus inimigos para lhes ficar com a alma, assunto que se retoma mais à frente. (vid. 6.2).

...le traducteur, sujet traduisant toute la textualité d'une comande quelconque de traduction, devrait s'occuper de traduire, dans toutes les circonstances, et le texte et le paratexte. Texte et paratexte: traduction et paratraduction! (p.288).

Toma-se aqui o conceito de paratexto proposto por Genette (1982, 1987) que ao estudar as relações transtextuais do texto literário distinguiu cinco tipos e dentro destes o paratextual. Entende o autor que Genette como que lança um repto para que se estude o paratexto, o que Yuste Frías faz propondo-se para além disso ultrapassar o âmbito meramente literário.

Segundo Genette (1987) o paratexto é um conjunto híbrido de prática e de discursos que pode servir de apresentação, de enquadramento, de interrupção ou mesmo de fechamento do texto, constituindo uma zona não só de transição mas de transacção. (Lamas *et al.* 2000: 361). O autor distingue dentro do conceito de paratexto, o peritexto e o epitexto. O peritexto é constituído pelos elementos que fazem parte fisicamente da obra, como sejam, título, subtítulo, intertítulos, prólogo, epílogo, as notas, as dedicatórias, as advertências, os anúncios, e os vocabulários, e ainda os aspectos gráficos não verbais como a escolha ortotipográfica (Garrido 2003-2004:34). O epitexto é exterior à obra, podendo-se distinguir entre o epitexto público e o epitexto editorial, como sejam entrevistas, colóquios, debates, autocomentários posteriores ou ainda epitexto privado como correspondência, diários, etc. (Lamas *et al.* 2000: 361).

Voltando à ideia inicial de Yuste Frías, citada atrás, se os paratextos são indissociáveis dos textos também a paratradução é inerente à tradução, pois é esta que reflecte o espaço e o tempo de toda a tradução, "... qui entoure, envelope, prolongue, introduit et presente la traduction proprement dite en assurant sa présence au monde, sa réception et sa consommation..." (p.291-292).

O conceito de paratradução teve a sua génese durante a investigação levada a cabo por Garrido (2004) no âmbito da sua tese de doutoramento onde foi aplicado pela primeira vez. Estuda-se aí as diferentes traduções da obra *Se questo è un uomo* de Primo Levi publicadas nas últimas quatro décadas comparando, entre outros, o visual das diferentes produções verbais, icónicas, verbo-icónicas e materiais dos paratextos editados e investigando-se as implicações ideológicas, políticas, sociais e culturais das manipulações verificadas. Como

lembra Yuste Frías, orientador desta tese, a necessidade de um conceito teórico que descrevesse este estudo consubstanciou-se plenamente neste âmbito designado por paratradutivo.

A teoria da paratradução e os seus fundamentos teórico-descritivos têm vindo assim a ser construídos desde essa altura, 2004, na Universidade de Vigo pelo grupo de investigação citado atrás e cujos trabalhos de seguida se elencam seguindo Baltrusch (2006)³¹: a ideologia na tradução em geral e na literatura do Holocausto em particular (Garrido 2004, 2009/2010, 2011), a tradução como noção holística e antropológica (Fernández Ocampo 2005), a modalidade na tradução literária (Montero Küpper 2004), a tradução cultural como paradigma nas vanguardas (Baltrusch 2005, 2006, 2008, 2010), a tradução como epistemologia e como ética (Nouss 2005), a interdependência de teoria, didáctica e profissão da tradução (Yuste Frías e Álvarez eds. 2005), a relação entre tradução e desconstrução (Yuste Frías 2005), a política da tradução de literatura infantil e juvenil (Luna Alonso e Montero Küpper. 2006), a paratradução de livros infantis (Yuste Frías 2006a,b, 2007), a tradução como paradigma tanto modernista como posmodernista (Caneda 2007 e Baltrusch 2008), a transversalidade de paratradução e antropologia (Fénandez Ocampo, 2006, 2010), a crítica da tradução de textos do feminismo (Castro Vázquez 2006), traduzir a imagem na publicidade (Yuste Frías 2008), o limiar da paratradução (Yuste Frías 2010) e também paratradução e identidade (Álvarez Lugrís 2010).

Em trabalhos recentes Garrido (2010 e 2011) enumera alguns dos objectivos da paratradução tais como, superar o conceito de tradução como operação interlinguística, mecânica e puramente verbal; olhar/analisar a tradução como fenómeno holístico e, conseqüentemente, chegar ao conceito de Paratradução; entender o conceito de Paratradução de uma forma eminentemente instrumental que leva a inferir a Filosofia e a Ideologia da transmissão e/ou mediação de um produto cultural; analisar os fenómenos paratradutivos (epitradutivos e peritradutivos) presentes na transmissão e/ou mediação de textos; ler e interpretar nas margens da tradução para desvendar a ideologia de/na tradução e daí deduzir os comportamentos tradutivos dos agentes intervenientes. (Garrido 2009-2010:6-7).

Este autor lembra ainda que a paratradução tem como objectivo situar-se numa das quatro formas de modernidade propostas por Nouss (1995), uma modernidade crítica ou

³¹ Parte-se do elenco apresentado por Baltrusch (2006) que se actualiza aqui tendo em conta as investigações entretanto publicadas por este grupo de investigadores.

estética num tempo em que as certezas históricas estão abaladas (Garrido (2011:65), definindo paratradução do seguinte modo:

...we could define ‘paratranslation’ as a concept that can be used to describe the intentional cognitive process (ideological forms and constructions) behind the mechanisms of cultural transfer. (2011:67).

E ainda: ...a hypothesis can be formulated: society in accordance with its beliefs and values, decides how (and when and why) to incorporate a foreign item into its cultural heritage (ibidem).

Há aqui uma perspectiva inovadora a partir da qual se parte para uma reflexão sobre tradução e ideologia. Também Baltrusch (2005, 2006, 2007), autor pertencente a esta corrente, lembra que no nosso mundo globalizado desapareceram centros e periferias e que a epistemologia e a hermenêutica do séc. XXI devem ser reconfiguradas; as ideias sobre origem e original perderam validade e os conceitos como *texto*, *autoria*, *identidade* estão hoje também a precisar de uma revisão. Procura-se na língua uma chave para o entendimento da realidade, entendimento que esta não pode dar: “... a língua é um sistema de representação criativo mas altamente impreciso, útil mas sempre sujeito a um constante processo de disseminações e reescritas distorcionadoras.” (Baltrusch 2007-2009).

A língua não deve assim ser pensada como contendo o *agens* da evolução cultural e a sua função nas sociedades culturais ocidentais, sobretudo se for pensada a partir das noções de *texto*, de *autoria* e da relação *identidade-alteridade*, precisa ser desmistificada de raiz. Poderíamos descrevê-la melhor como uma estrutura principalmente tradutiva – de fenómenos, informações, propriedades culturais, criatividade, etc. – enfocando-a numa perspectiva mais funcionalista do que idealista ou culturalista, mais diversificadora do que centralizadora, mais pluralista do que preponderantemente racionalista, procurando evitar, na medida das nossas limitações, as respectivas instrumentalizações ideológicas. (Baltrusch 2007-2009).

Esta perspectiva da língua leva a que o autor, seguindo Nuss (1995:33), afirme “... cómpre que xa non concibamos a tradución a partir da linguaxe mais a linguaxe a partir da

traducción” (2005:38-39) e ainda que concorde com Nouss quando este afirma, que assim como presenciamos um *linguistic turn* poderemos estar agora perante um *translation turn*:

A razão principal reside em que, no mundo poliglota e policultural contemporâneo, a tradução e a tradutologia adquiriram uma dimensão cada vez mais política, est/ética, social e, em última instância, transdisciplinar. É possível argumentar uma função paradigmática da tradução tanto na epistemé da modernidade como na epistemologia em geral (cf. Nouss 1998). (Baltrusch 2008:18).

O autor concluiu que de um ponto de vista fenomenológico se pode descrever todos os processos criativos como traduções, avançando com uma definição englobante de Paratradução:

Com o conceito composto *Para/Tradução*³² designamos (...) – a relação inseparável entre uma tradução e o seu contexto - seja este constituído por paratextos, normas, estéticas ou outras determinantes. Este contexto paratradutivo não deve ser adscrito a um âmbito de saber definido, uma vez que implica uma concepção transdisciplinária das actividades tradutiva e interpretativa. A *Para/Tradução* é também o âmbito da reflexão metatradutiva – necessariamente diferente em cada língua e em cada contexto cultural –, um segundo modo discursivo que ilustra a interdependência de universalismo e particularismo, de identidade e alteridade, de localização e de migração da pessoa na realidade, na sociedade e no conhecimento, sempre imersa na dinâmica transgressora e subversiva da Tradução. Tanto o próprio acto de percepção (aistético), como as suas condições (estéticas, utópicas, ideológicas) e as suas manifestações e pervivências na realidade (anestéticas, heterotópicas) podem ser descritas e explicadas como processos para/tradutivos. (Baltrusch 2007-2009).

É concedendo à tradução uma dimensão transdisciplinar e transcultural e um papel preponderante na história das ideias e ainda entendendo-se a própria cultura como uma dinâmica tradutiva que este grupo de investigadores considera, como se focou antes, estarmos

³² O conceito começou por ser grafado desta forma para mais tarde evoluir para a actual grafia de Paratradução.

a assistir a um *translation turn*. Este é compreendido como uma descrição holística de todas as viragens paradigmáticas na história das ideias na modernidade. (Baltrusch 2007-2009).

Para além da reflexão teórica é avançado ainda um modelo de carácter prático para a análise paratradutiva que se apresenta no próximo ponto.

A análise que fizemos dos ET trouxe-nos até um conceito muito amplo e integrador de tradução que é também defendido por Mona Baker quando esta afirma: “Translation studies can and will hopefully continue to draw on a variety of discourses and disciplines and to a pluralism and heterogeneity.” (Baker 1998:280).

Esta variedade de discursos e disciplinas é uma linha também advogada por Snell-Hornby (2006), que ao perspectivar novas tendências nos ET seguindo Michaela Wolf (2005)³³, afirma que talvez se esteja num novo paradigma nos ET, que corresponde a um *sociological turn*. No mesmo ano, Baltrusch no artigo “É tudo tradução? Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para uma teoria holística da Paratradução” (2006) vai mais longe ainda avançando, como o próprio autor refere, para uma complementação dos conceitos, indo agora a Paratradução a campos como a sociologia, a neurociência e a sociobiologia (memética). O objectivo sempre presente é a construção de uma teoria holística da paratradução e afirmando o autor, que a tarefa da tradução e interpretação do nosso tempo consiste, mais do que nunca, em transcrever de forma crítica e eticamente comprometida as tradições e memórias colectivas. (Baltrusch 2006:25).

Depois de termos feito uma análise dos princípios ou fundamentos teóricos tradutivos vamos agora apresentar alguns modelos de carácter mais prático avançado pelos ET e que são relevantes para a análise tradutiva que se desenvolve no presente estudo.

1.2 Da Prática

Muitos trabalhos sobre tradução têm apresentado modelos de teor prático para aplicação no estudo de traduções, mas que reflectem também os contributos teóricos explanados no ponto anterior. Estes modelos têm como objectivo lançar maior luz sobre os aspectos envolvidos no acto tradutivo e muitos são construídos a pensar na avaliação de

³³ Esta referência diz respeito à tese pósdoctoral, não publicada, intitulada *Die vielsprachige Seele Kakaniens. Translations als soziale und kulturelle Praxis in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918*. Graz.

traduções, Juliane House (1977)³⁴, e/ou ao mesmo tempo na formação de tradutores a nível universitário, Christiane Nord (1991).

Apresentam-se de seguida os contributos de Hatim e Mason (1990,1997), Newmark (1988b), Vinay e Darbelnet (1958/1972), Baltrusch (2007-2008), Nord (1991), que servem de suporte à análise tradutiva que se desenvolve neste trabalho. Não se vão expor os modelos tradutivos na íntegra, mas simplesmente os aspectos que são relevantes para a análise tradutiva e que se retomam na parte prática deste estudo.

Interessa-nos no trabalho de Hatim e Mason (1990,1997), o modelo de tradução com a tónica nas dimensões contextuais na análise da variação linguística³⁵ (*linguistic variation*).

Segundo estes autores, a tradução desenrola-se num contexto social e contempla factores pragmáticos, comunicativos e semióticos, como se pode ver na figura 3.

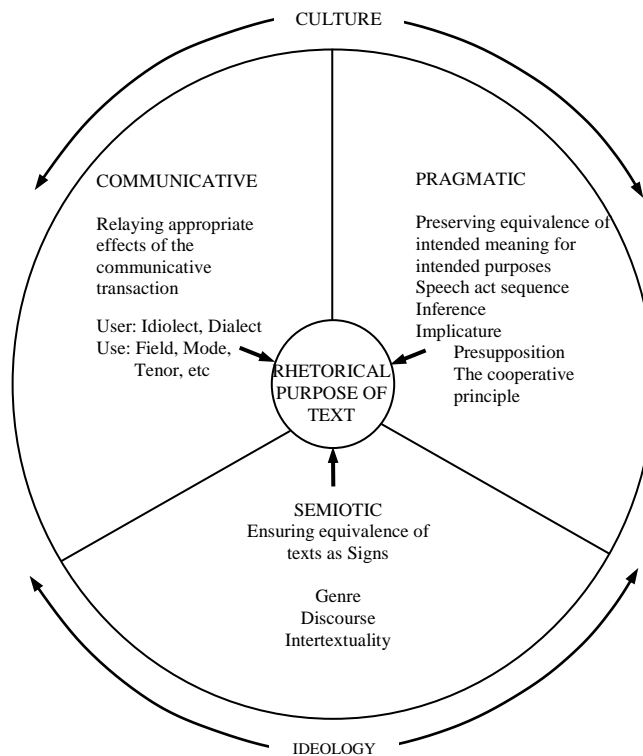


Figura 3 – *The translator at work* (Hatim e Mason 1990: 237)

³⁴ No livro *A Model for Translation Quality Assessment* (1977), esta autora apresenta um modelo, que denomina como pragmático para a feita e avaliação de traduções no âmbito do ensino das línguas a nível universitário.

³⁵ Mayoral Asensio (1999) propõe a designação *variación lingüística*, termo que traduzimos literalmente para português e que doravante adoptamos.

Temos, assim, a cultura e a ideologia a envolver o acto tradutivo que é composto por factores comunicativos, pragmáticos e semióticos que, por sua vez, estão subdivididos ainda em vários aspectos. Os autores lembram que a tradução, bem como a linguagem, são práticas sociais que se produzem numa complexa interacção com o contexto social incidindo nela todo o tipo de condicionamentos e restrições, como as relações de poder, de censura, etc. Todo o processo de escrita é permeável aos condicionamentos ideológicos e a tradução também é reflexo dos mecanismos ideológicos. No caso da tradução, o autor do texto de partida e o tradutor inserem-se em espaços ideológicos diferentes, em contextos sociais, políticos e históricos que podem comportar motivações ideológicas diferentes.

Nos aspectos comunicativos integrados nesta figura, Hatim e Mason juntam os elementos *user* e *use*, componentes estudados no âmbito da variação linguística e que podemos ver no esquema representado na figura 4.

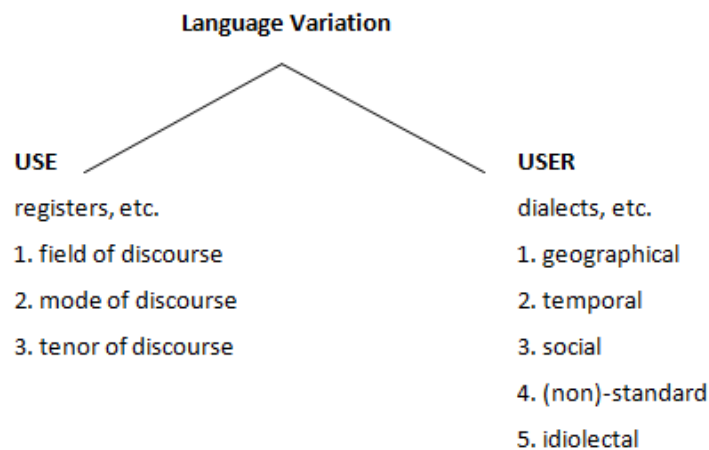


Figura 4 – Language variation (Hatim e Mason 1990:46)

Dentro da noção de *user*, temos variações que podem ser geográficas, temporais, sociais ou de idiolectos. Neste âmbito interessa-nos particularmente a definição de idiolecto³⁶, proposta em 1997 por estes autores: “By idiolect we understand the individual’s distinctive and motivated way of using language at a given level of formality or tenor.” (p.98). Distinguem ainda idiolectos transitórios e durativos e entre funcionais e não funcionais, considerando que estas categorias se sobrepõem, pois se as ocorrências idiolectais forem

³⁶ No livro de 1991 Hatim e Mason tinham atribuído ao estilo o carácter de escolhas conscientes ou motivadas enquanto o idiolecto se caracterizava por escolhas inconscientes.

transitórias serão também afuncionais. Mas adiantam: “But it is recurrent and functional idiolectal features which are by far the more interesting as carriers of both pragmatic and semiotic meanings.” (p.103).

O registo é definido por Hatim and Mason do seguinte modo: “The tendency to pattern language behaviour in relation to a particular type of activity, level of formality, etc.” (Hatim e Mason 1990:243).

Este pode variar segundo os três parâmetros *field, mode e tenor*. “Field of discourse, variation in language according to the use to which it is put in various professional and social settings, e.g. scientific discourse, legal discourse.” (p.241).

Este aspecto está ligado à função social do texto e também ao tipo de texto; assim, varia conforme a envolvência social e profissional.

Mode of discourse: The medium selected for language activity; essentially the choice between speech and writing but such distinctions as monologue, dialogue are also seen as variables of mode. (1990:242).

Neste factor analisa-se o modo como a comunicação é realizada e, dentro da distinção falado e escrito, Gregory e Carroll (1978 apud Hatim e Mason 1990:49) apresentam uma expansão como se mostra no esquema da figura 5. Dentro do modo escrito interessa-nos a distinção *written to be spoken as if not written*, pois o texto dramático é exactamente escrito para ser declamado pelos actores e principalmente a distinção *written to be read as if heard*, pois como lembra House (1977) que aplicou esta distinção no seu modelo a um texto dramático:

...the written text may also be read as a text “written to be acted”. In this case, the medium is written to be read as if heard³⁷ because in reading a play, the reader is aware of the fact that it is intended to be performed, and he acts out the play imaginatively. (p. 172).

³⁷ Sublinhado da autora.

Esta ideia da leitura imaginativa do texto dramático está em consonância com a posição de Vieites (2005), Ryngaert (1992) e Rodríguez (1995), autores que se retomam neste estudo a seguir em 1.3.

Dentro da noção de *mode* temos ainda *channel*, o canal através do qual é feita a comunicação; este ultrapassa os aspectos falado versus escrito para incluir ocorrências comunicativas específicas como a conversa telefônica, as cartas comerciais etc. e ainda a distinção entre monólogos e diálogos. As noções de modo e canal são importantes na tradução de teatro mesmo tratando-se, como é o caso do presente estudo, de tradução de um texto teatral para publicação em livro, pois também aí a questão da sua possível representação e a questão da dizibilidade estão sempre latentes, como se focou atrás e como se evidencia mais adiante. (vid. 1.3, 2.2, e capítulos de análise tradutiva 5, 8 e 9 infra).

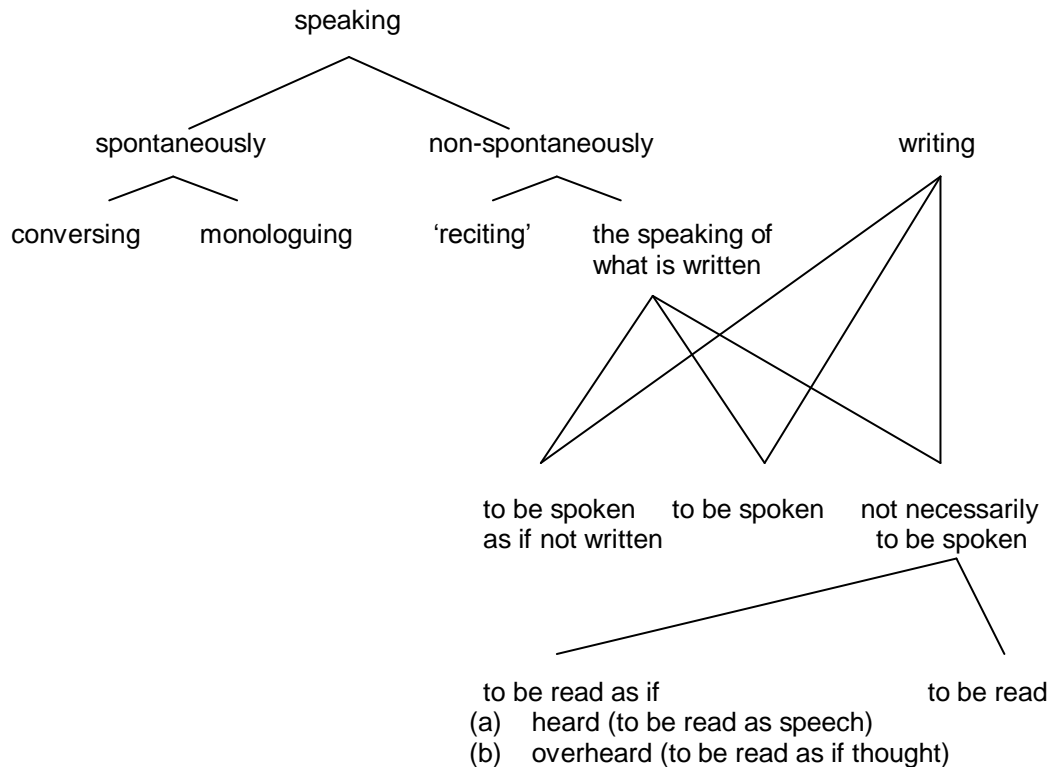


Figura 5 – *Mode of discourse* (Gregory e Carroll 1978 in Hatim e Mason 1990:49)

“Tenor of discourse, The relationship between addresser and addressee, as reflected in use of language (e.g. level of formality, relative distance).” (1990:243). A relação entre

emissor e receptor está reflectida no grau de formalidade e acessibilidade do texto e deve também ser tida em conta num acto tradutivo.

Para além deste *tenor* pessoal, Gregory e Carrol sugerem que existe também *functional tenor*, que Hatim e Mason definem do seguinte modo: “Functional tenor is the category used to describe what language is being used for in the situation. Is the speaker trying to persuade? to exhort? to discipline?” (p.51) Este aspecto prende-se com a função textual que nos parece bastante relevante em termos tradutivos.

Estas três variáveis do registo são interdependentes e influenciam-se umas às outras, podendo-se verificar até mudanças de registo no mesmo texto.

Esta abordagem teve as suas críticas, já que segundo Hatim e Mason, a mera caracterização textual, especificando o registo, ainda não é suficiente para a compreensão global do texto, é necessário ter ainda em conta os efeitos intencionais:

...‘intended effects’, thus linking judgements about what the translator seeks to achieve to judgements about the intended meaning of the ST speaker/writer. In other words, we need to consider the issue in terms of the degree of motivation of particular strategies in both ST and TT. (Hatim e Mason 1990:8).

Segundo estes autores, é necessário considerar este assunto em termos de grau de motivação para a escolha de estratégias específicas tanto no texto de partida como no texto de chegada. Consideram o termo *Adequacy* como termo útil em termos tradutivos e consideram-no do seguinte modo: “Adequacy of a given translation procedure can then be judged in terms of the specifications of the particular translation task to be performed and in terms of users’needs”. (Hatim e Mason 1990:8). Note-se que este conceito não é coincidente com o conceito de Toury, que se apresentou atrás, apesar da designação ser a mesma.

Hatim e Mason têm aqui preocupações com os receptores da tradução e salientam a importância do tradutor como mediador cultural. No seu livro de 1997 os autores alargam o seu estudo à relação entre tradução e ideologia e consideram graus de mediação “the extent in which translators intervene in the transfer process”, esta intervenção pode ser mínima, parcial ou máxima. Interessa-lhes estudar o efeito que uma determinada estratégia tem num determinado contexto ou situação sociocultural, considerando que estas estratégias

(domesticção versus estrangeirização) não podem ser analisadas em abstracto, mas sim em contexto. O tradutor actua num determinado contexto social do qual também faz parte e é neste sentido que a tradução é em si mesma uma actividade ideológica. (1997:146).

Dos conceitos que se salientou nesta parte do estudo interessa particularmente dentro da variação linguística as mudanças a nível de registo, principalmente no que diz respeito ao conceito de *tenor* (tom) ou variedade segundo a atitude, designação proposta por Mayoral (1990), pois considera-se que é nesta variável que se centram parte das ocorrências tradutivas que se analisam na parte prática do trabalho (vid. 5.3, 8.4 e 9.2 infra).

Para medir a variedade segundo a atitude, todos os autores que estudamos partem da escala proposta por Joos (1961), que este denominou como *Five clocks* e que elaborou para estudar o grau de formalidade ou informalidade nos enunciados. A escala distingue os seguintes cinco graus de distância: *frozen, formal, consultative, casual e intimate*. Estas categorias são retomadas e adaptadas por outros autores, mas agora para a análise da relação entre emissor e receptor do texto nos âmbitos da análise de discurso e também na análise tradutiva. Inserimos de seguida também as escalas propostas por Peter Newmark (1998b) neste domínio, começando pela escala estilística de formalidade: *officialese, official, formal, neutral, informal, colloquial, slang e tabu*. Este autor apresenta ainda uma escala de generalidade ou de dificuldade: *simple, popular, neutral, educated, technical e opaquely technical* e, ainda, uma escala de tom emocional: *intense, warm, factual e understatement*. (Newmark 1988b:14-15).

O próprio autor admite que as distinções são como que estranhas, mas apresenta-as mesmo assim para facilitar as análises tradutivas. Também Hatim e Mason lembram que as categorias devem ser encaradas como um contínuo³⁸ e não como categorias estanques.

Outro instrumento útil para a análise de traduções é a distinção entre procedimentos tradutivos. Vinay e Darbelnet (1958/1972), linguistas canadianos, foram dos primeiros autores a propor uma classificação de procedimentos tradutivos, *les procédés techniques de la traduction*, no livro *Stylistique Comparée du Français et de L'Anglais* (1958/1972). Este livro é um estudo de estilística comparada baseado em tradução de textos de francês e inglês. Os procedimentos tradutivos são empréstimo, decalque, tradução literal, transposição,

³⁸ Do mesmo modo, Fuertes-Oliveira (1999) no artigo "A Database on English Lexicology: The Formal-Informal English Language Database" analisa o contínuo estilístico e afirma que existe um movimento estilístico para a esquerda na formalidade e um movimento bidireccional na informalidade do seguinte modo: very formal←formal←rather formal ←neutral→←rather informal→← informal→←very informal. (p.60).

modulação, equivalência e adaptação, designações e categorias que foram sempre retomadas pelos teóricos seguintes. Para além das sete soluções, Vinay e Darbelnet chamaram a atenção para a necessidade de se considerar o texto na sua globalidade e avançaram com o conceito de equivalente situacional, aspecto bastante inovador para a época. Assim, estes autores defendem já nessa altura que só a totalidade da mensagem pode esclarecer o tradutor para que ele possa fazer uma escolha correcta dos equivalentes e é a mensagem, ela própria, reflexo da situação, que permite em última análise podermos-nos pronunciar sobre o paralelismo de dois textos.

Embora para estes autores a tradução não se cinja apenas à procura do equivalente situacional, este é, contudo, para a época, o aspecto mais inovador. No entanto, a sua importância foi um pouco apagada pelo aparecimento das gramáticas transformacionais que davam ênfase à frase como unidade de análise e que estavam a chamar a atenção dos linguistas. Só mais tarde o trabalho de Vinay e Darbelnet é amplamente reconhecido e o seu livro é reeditado e revisto em 1972; este estudo é de um grande valor prático e pedagógico e, por isso, tem servido de base para programas de formação de tradutores até aos nossos dias.

Nos ET, numa perspectiva orientada para a análise descritiva do produto, como a entendemos neste estudo, os procedimentos de Vinay e Darbelnet ajudam-nos a designar e a descrever as escolhas tradutivas. A crítica maior que lhes tem sido feita é que a sua proposta não contemplava ainda todas as dimensões contextuais que foram vindo a ser aduzidas nas análises posteriores por autores que retomaram as suas propostas.

Na classificação que se apresenta no quadro 1, Baltrusch (2007-2008), para além das duas classes de deslocamentos, a Mutação e a Modifica o, designam-se também procedimentos tradutivos³⁹ e contemplam-se sobretudo o valor e a inten o que podem ser atribuídos a esses mesmos procedimentos tradutivos.

Não podemos deixar de salientar, como lembra Baltrusch ao referir-se ao modelo proposto, que qualquer modelo de tradu o será sempre um modelo em constru o e adapta o  s constela es concretas e nunca poderá aspirar a ser imóvel ou determinista, nem concluído nem fechado. (Baltrusch 2008:21).

³⁹ Note-se que alguns dos procedimentos tradutivos apresentados neste quadro foram já referenciados aqui quando se apresentou em páginas anteriores as solu es técnicas de Vinay e Darbelnet. Sobre a terminologia usada, Baltrusch referencia em nota de rodapé: “Partimos dos empregos de uma parte dessa terminologia em Montero Küpper (2005) e Garrido Vilari o (2005) em âmbitos diferentes da crítica da tradu o.”(2008:20, nota de rodapé 2).

Quadro 1 – Classificação dos Deslocamentos em Processos Tradutivos (Baltrusch 2007-2008)

Classe de deslocamento	Procedimento	Valor	Intenção
Mutação	Eliminação/Omissão (suprimir segmentos da LP, sem que haja justificação imediata)	Divergência	Pragmática
	Adição (empregar mais elementos do que na LP, sem que haja justificação imediata)		
	Substituição (mudar elementos da LP por outros que não sejam nem equivalentes ou compensatórios)	Gratuidade	
	Deformação (mudança radical de significado)		
	Incoerência (alteração parcial de significado, sem que haja necessidade)		
Modificação	Generalização (ampliar valores semânticos ou retóricos que na LP aparecem explicitados)	Obrigatoriedade	Ideológico-política (p. ex.: domesticação ou estrangeirização das formas e dos conteúdos; desconstrução das meta-narrativas do TP; introdução de linguagem não-sexista, etc.)
	Neutralização (reduzir ao máximo valores semânticos ou retóricos da LP)		
	Atenuação (disminuir valores semânticos ou retóricos da LP)		
	Intensificação (reforçar valores semânticos ou retóricos da LP)		
	Explicitação/Especificação (exprimir de maneira directa o que está implícito na LP para desfazer a ambiguidade semântica)		
	Modulação (exprimir uma ideia desde um ponto de vista diferente)	Opcionalidade (p. ex.: mudanças leves que não atingem a macroestrutura e que seriam optimizáveis)	
	Equivalência (exprimir o mesmo com modalidades distintas, sobretudo quando forem de carácter idiomático)		
	Transposição (exprimir a mesma ideia com categorias distintas, sobretudo gramaticais)		
	Calco (imitar o esquema e o significado do elemento da LP, sem imitar a entidade fonética)		
Adaptação (exprimir o mesmo com elementos que se consideram ser	Idiomaticidade	<i>Económica</i>	

	equivalentes na CC)	Literalidade	
	Amplificação (empregar máis elementos do que na LP para exprimir a mesma ideia)		
	Compensação (quando depois da perda irremediável de um segmento ou de uma noção se amplifica, p.ex. com uma explicitação)		

Baltrusch adianta ainda uma série de elementos a ter em conta quando se pratica uma análise paratradutiva que dizem respeito aos contextos de partida e de chegada lembrando que uma descrição e crítica da dinâmica para/tradutiva depende de contextos bastante flutuantes, tais como os elementos que a seguir se enumeram, elementos esses que se podem ver na figura 6. O autor salienta que estes elementos devem ser redefinidos para cada caso estudado. (Baltrusch 2008:23).

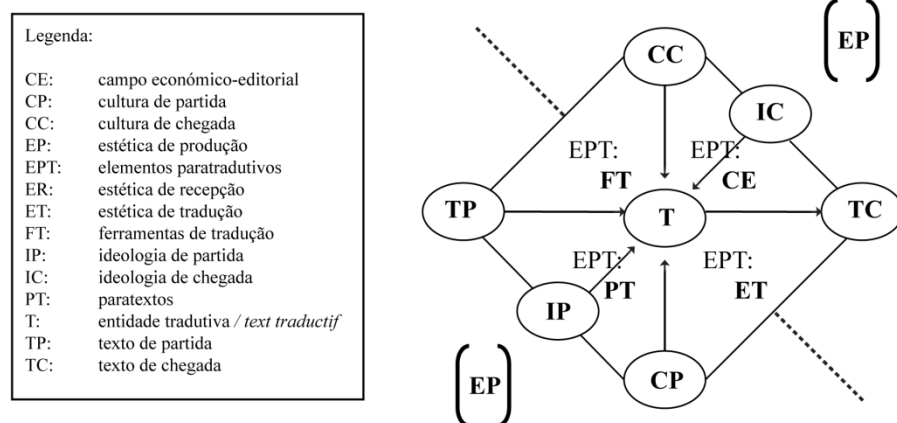


Figura 6 – Dinâmica Transtextual (Baltrusch 2008:24)

Por último retoma-se o Modelo Tradutivo de Análise Textual⁴⁰ apresentado no livro *Textanalyse und Übersetzen* (1991) de Christiane Nord. Este é um modelo congregador de todos os elementos que podem estar em jogo numa tradução e, como a análise tradutiva que se desenvolve neste estudo não se limita a uma análise sobre um ou outro elemento tradutivo,

⁴⁰Este modelo foi por nós resumido, traduzido e depois aplicado a um texto jornalístico em 2002. (vid. referência completa em Bibliografia).

mas, ao contrário, parte da premissa que todos os elementos estão em análise, este modelo torna-se extremamente relevante para aplicação metodológica.

Como professora de tradução, Christiane Nord procurou uma base, um método para o ensino/aprendizagem da tradução, a aplicar nas suas aulas, método esse que os alunos pudessem usar na preparação dos seus trabalhos e, mais tarde, nas traduções propriamente ditas. É com esta finalidade que Nord constrói o modelo tradutivo de análise textual⁴¹.

Como Nord relembra, desde os anos 70 que a literatura sobre tradução tem vindo a dar relevo à questão da análise textual como fase do processo que antecede o acto tradutivo⁴². Segundo a autora, uma análise textual só é relevante se assegurar uma compreensão e interpretação do texto de partida, como o fazem as análises textuais literárias, e se, por outro lado, esclarecer as estruturas verbais e textuais, a sua relação com a norma e com o sistema, e ainda, se essa análise der ao tradutor um fundamento fiável para cada decisão tradutiva. Para isso, a análise textual terá de estar integrada num modelo do processo tradutivo. Este modelo tradutivo de análise textual de Nord tem como enquadramento teórico a teoria tradutiva de Reiß e Vermeer (vid. 1.1 supra) e também os fundamentos da teoria de texto. A autora perspectiva a tradução de um ponto de vista funcional, onde a *Skoposregel* e a *Skopostheorie* são a pedra fundamental. “... die Übersetzungsmethode müsse nicht von der Funktion des AT, sondern vielmehr von der intendierten Funktion des Translats bestimmt werden.” (Nord 1991:4).

Ao descrever o processo tradutivo a autora adianta que o tradutor analisa o texto de partida em situação, tendo em conta o material tradutivo nele contido, isola os elementos do texto de partida relevantes, transfere-os para a cultura de chegada tendo em conta o objectivo tradutivo e produz um texto de chegada que corresponda aos dados do TC na situação alvo e que seja correcto em termos de função. Este movimento circular contém em si outros movimentos circulares mais pequenos, por exemplo, entre situação de partida e texto de partida e entre situação alvo e texto alvo. Isto significa que cada passo que se dá para a frente corresponde a um olhar para trás e, muitas vezes, a uma correcção ou a várias. Este entendimento da tradução como um processo circular está em consonância com uma concepção hermenêutica moderna na qual *Zirkel des Verstehens* é compreendido como “...das

⁴¹ O objectivo desta autora está em consonância com os nossos próprios interesses como professores do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas que forma futuros tradutores e daí que este modelo se tenha transformado num dos nossos instrumentos de trabalho ao longo dos últimos anos.

⁴² Cf. entre outros, Newmark(1988b), cuja teoria funcional da tradução assenta neste princípio.

Inaneinanderspiel der Bewegung der Überlieferung und der Bewegung des Interpretieren.” (Gadamer 1972:277 apud Nord 1991:39).

Esta interpenetração ou jogo cruzado de acções de transmissão e interpretação é constituído por uma série de factores que Nord divide em elementos externos e elementos internos da comunicação e que estão na base do seu modelo tradutivo de análise textual. A análise do texto de partida é feita através de factores externos e factores internos. Antes de se explanar os factores deste modelo cabe ainda adiantar que Nord ao propor este modelo se afasta das discussões teóricas sobre classificação de tipologias de texto declarando: “Textsortenkonventionen manifestieren sich auf einzelkultureller Ebene.” (1991:21). Dá assim importância ao carácter individual de cada texto, atribuindo uma grande relevância à análise da função comunicativa do texto, como se mencionou atrás, considerando-a como sendo não só um dos aspectos constitutivos dos textos, mas também como determinadora da estratégia da sua produção. O tradutor procura a correlação da função do texto com os aspectos estruturais desse mesmo texto para caracterizar a situação textual. A importância dada a estes factores está patente na seguinte afirmação:

Wenn die Textfunktion textextern zu eruieren ist, baut sich daraus eine Erwartung in bezug auf Bestimmte textinterne Charakteristika auf. Wenn zu einem Text dagegen keine (ausreichenden) Angaben über die Situation vorliegen, kann aus bestimmten textinternen Charakteristika auf die Funktion des Textes geschlossen werden. (Nord 1991:23).

Como vemos, Nord refere sempre o texto como entidade individual com as suas características próprias e, embora considere que as tentativas de classificação de textos devem ser ponderadas na análise tradutiva, prefere construir um esquema de análise textual baseado em factores objectivos, em vez de tentar classificar ou arrumar textos segundo um critério uniforme que considera ilusório dado o carácter polifuncional dos textos. Nas palavras de Nord, trata-se de:

Durch ein erschöpfendes, textinterne und textexterne Faktoren gleichermaßen berücksichtigendes Analysemodell ist die “Funktion-in Kultur” eines zu übersetzenden

Textes festzustellen. Durch den Vergleich mit der “Funktion-in-Kultur” des benötigten Zieltextes können die für eine Übersetzung des betreffenden Textes zu “bewahren” bzw. zu “bearbeiten” Textelemente isoliert und beschrieben werden. (1991:24).

Voltando aos factores do modelo proposto estes subdividem-se em factores da situação comunicativa que são os factores externos e aqueles que têm a ver com o texto em si que são os factores internos. Os factores textuais externos respondem às perguntas: quem, produtor/emissor do texto; para quê, intenção do emissor; para quem, receptor; qual o meio, meio/canal; onde, local; quando, tempo; porquê, motivo da comunicação. Depois de responder a estas questões, identificar-se-á a função textual.

Para clarificar os factores internos, coloca as seguintes questões: sobre quê, temática; o quê, conteúdo; o que não, pressupostos; qual a ordem, estrutura do texto; usando que elementos não-verbais; com que palavras, léxico; com que frases, sintaxe; com que tom, aspectos supra-segmentais; com que efeito, factor abrangente que vai ser depreendido da interacção dos factores internos com os factores externos.

Este modelo tem como principal objectivo ser um modelo do processo tradutivo em si e deve ser encarado como ponto de referência permanente para o tradutor perante cada decisão tradutiva, como se adiantou atrás. (Nord 1991:1).

Este modelo torna-se também muito relevante para a análise tradutiva que se desenvolve no presente estudo, já que se vai fazer o mesmo caminho que o tradutor fez, mas em sentido inverso, isto é, vai tentar perceber-se quais foram as escolhas feitas pelo tradutor e qual o valor e a intenção que estas escolhas assumem. (vid figura 6 supra).

Temos vindo a tratar a tradução em termos gerais e vamos de seguida particularizar a discussão, incidindo a reflexão sobre a tradução do texto dramático, já que é esta o alvo do presente estudo.

...le théâtre, comme la traduction, est une fenêtre ouverte sur le monde.

(Wirth 2010:3)

1.3 Tradução do Texto Dramático

Na teorização sobre tradução de textos dramáticos sobressai a reflexão sobre alguns temas sempre recorrentes, como sejam a especificidade do texto dramático, teatralidade, campo literário versus campo cénico, público leitor versus público espectador e ainda a tradução para fins de publicação ou a tradução para fins de representação. Estes temas vão ser abordados de seguida salientando-se aqueles que se tornam mais produtivos em termos da análise que se propõe desenvolver no presente estudo.

Os autores são unânimes ao considerarem que a teorização sobre tradução de textos dramáticos tem sido uma espécie de parente pobre nos ET, tendo-se assistido a um desenvolvimento dessa reflexão somente a partir dos anos 70 e 80⁴³.

Susan Bassnett (1998a) retoma a ideia de “labirinto” ao referir-se à tradução deste tipo de texto, ideia esta que tinha sido criada pela própria autora em 1985, para enfatizar a dificuldade da teorização sobre o texto dramático. Segundo Bassnett os obstáculos estão intimamente ligados com a natureza deste tipo de texto e as suas especificidades. A característica fundamental deste tipo de texto tem a ver com a sua dupla condição, já que é ao mesmo tempo texto e performance ou, formulando-se de outro modo, é simultaneamente teatro como literatura e teatro como espectáculo.

Segundo alguns autores o teatro como literatura ou a leitura do texto dramático, ao contrário de outros tipos de literatura, provocaria no leitor uma espécie de incompletude que só se resolveria na representação. Uma das defensoras desta posição é Anne Ubersfeld (1982) que retoma a ideia de que ao ler um texto literário o leitor se tem de esforçar muito para preencher as lacunas desse mesmo texto o que é ainda mais evidente quando se trata de texto teatral, defendendo a autora que este é *troué*, esburacado, cheio de lacunas que só serão preenchidas fisicamente na representação. (Ubersfeld 1982:23).

Esta ideia de leitura como processo incompleto é transposta para a tradução do texto dramático também como processo incompleto, quando Bassnett lembra que enquanto noutro

⁴³ Excepção faz-se aqui a artigos publicados nos anos 60 na revista *Babel*, como o artigo de Mounin (1968) “La traduction au théâtre”, que se cita nas páginas seguintes do presente estudo a propósito do “valor teatral”.

tipo de traduções como, por exemplo, na tradução de poesia se fala muito em perdas tradutivas, na tradução de teatro há mais a noção de que o texto teatral está de algum modo incompleto até ser encenado: “The play is therefore something that fails to achieve wholeness until it is made physical.” (Bassnett 1998a:91).

Mas Bassnett consciente da necessidade do tradutor de teatro sair do “labirinto” vai propor que estes dois sistemas semióticos distintos, texto e performance, sejam tratados separadamente, questão que se retoma mais adiante.

A perspectiva, apresentada atrás, de que só na performance é que a dupla condição deste tipo de texto se concretiza numa união, conduz à reflexão sobre a sua representação e à noção de teatralidade⁴⁴. Fala-se aqui em noção de teatralidade e não em definição, pois não existe unanimidade quanto a este termo, o que dificulta ainda mais a tarefa do tradutor quando lhe é exigido que traduza mantendo a teatralidade. A teatralidade surge por vezes associada à oralidade:

Traduire un texte pour le théâtre, c’est bien sûr le traduire en vue d’une “vocalité”, d’une corporalité, d’une respiration qui seraient présentes dans le texte d’origine. (Benhamou 1990:72).

Outras vezes teatralidade é o mesmo que o estilo de linguagem considerado próprio do teatro:

Une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale et il me semble que c’est là la première forme de fidélité, lorsqu’on est confronté à ce type de texte. D’autre part, un texte de théâtre est un texte qui comporte un certain nombre de propositions pour l’action physique du comédien, où l’ordre des mots, les images, les rythmes sont des instruments de jeu. (Déprats 1990:76).

⁴⁴ Opta-se aqui pelo termo teatralidade como termo abrangente para designações como *playability*, *performability*, *actability*, *speakeability* ou *brethability*, também usadas em citações de diferentes autores neste ponto do trabalho.

A teatralidade é por vezes o mesmo que linguagem corporal e gestual implícita na peça escrita e que tem de ser decodificada pelos actores:

La théâtralité, c'est aussi un deuxième élément, que j'appellerai la gestualité. (...) la façon dont le texte met le corps en mouvement. (Déprats 1990:77).

Também Mounin (1968) ao referir-se à tradução teatral para a representação toma a teatralidade como sinónimo de valor teatral, apesar de não se referir explicitamente ao termo teatralidade:

Il faut en traduire la valeur proprement théâtrale avant de se soucier d'en rendre la valeur littéraire ou poétique. (et s'il y a conflit dans la traduction de ces deux valeurs, choisir la première, contre la seconde). (1968:8).

Este autor como em geral todos os que reflectem sobre tradução teatral salientam a importância da adequação da tradução ao contexto, conceito que subdivide em contexto literário, social, moral, cultural, geográfico, histórico "...contexte de toute une civilisation présente à chaque point du texte sur la scène et dans la salle." (1968:7).

O público espectador faz assim também parte deste conceito englobante de teatralidade que abrange todos os aspectos teatrais, desde as características do texto dramático, a sua linguagem, até ao texto performativo, a sua representação, sempre ligada a um determinado tempo histórico.

Também a este propósito Susan Bassnett (1991²) lembra que se o tradutor de teatro tem de traduzir para além do texto também aspectos de *playability*⁴⁵, então o tradutor entra numa dimensão extra, na dimensão da performance, onde os conceitos se vão alterando com o tempo, com estilos de actuação ou ainda segundo os diferentes contextos nacionais.

Para além da mudança destes factores alguns autores referem ainda a questão da linguagem a usar na tradução de teatro. Xavier Bru de Sala (1990) considera que uma

⁴⁵ Como se confirma mais adiante Bassnett não concorda com este duplo papel atribuído ao tradutor de textos dramáticos.

tradução envelhece mais depressa se for feita tendo em vista um público actual, do nosso tempo, e não se for feita segundo um modelo de língua mais clássico:

La difficulté réelle, quand on a choisi de viser le public théâtral, c'est de trouver un modèle linguistique qui puisse ne pas vieillir aussi rapidement que change la langue orale d'une époque. (1990:42).

Segundo Heinz Schwarzinger (1990) o envelhecimento de uma língua dá-se de duas maneiras. Por um lado, no plano do léxico há palavras que caem em desuso ou que se utilizam menos, por outro lado, o ritmo da língua também muda, sendo que o ritmo da língua é qualquer coisa de difícil apreensão quando se lê um texto; os textos de teatro são escritos para serem ditos, mas ao mesmo tempo vemo-los:

Or la rythmique d'une langue contemporaine est l'élément essentiel en traduction pour pouvoir toucher un public, pour réussir vraiment à faire passer un texte. (1990:64).

Mais à frente considera que os autores escrevem peças originais e que essas são para a eternidade, mas:

Quand il s'agit de traduire, au contraire, nous sommes liés au temps. Le facteur temps, donc temps-espace, donc rythme, intervient à tous les niveaux de notre travail. Il faut avoir l'humilité de le reconnaître. (1990:64).

As últimas afirmações tanto de Xavier Bru Sala como de Heinz Schwarzinger levantam dois tipos de questões, a questão da desactualização das traduções e, associada a esta, também a questão do estatuto do original versus estatuto da tradução.

Até há poucas décadas a obra original foi sempre considerada como tendo um estatuto superior relativamente à sua tradução, mas, como se expôs atrás em 1.1, têm sido vários os contributos a nível teórico e também prático desde a década de 70 que puseram em causa este dogma. Relembrem-se aqui os contributos dos estudos orientados culturalmente (Bassnett e

Lefevere, 1990) e Reiß e Vermeer (1984) e das teorias polissistémicas (Even Zohar, 1978a e Toury, 1995), ambos mostrando a importância das traduções nas culturas receptoras até como formadoras de identidades. Também nos estudos orientados ideologicamente (Venuti, 2000) a tradução ganha novo estatuto, o estatuto de texto autónomo. A supremacia do texto original tinha também sido desafiada por Derrida (1985) e a sua teoria desconstrucionista e, influenciado por este último, também a abordagem canibalística (Arrojo, 1986) considera a tradução como texto autónomo, que absorve o TP e o reproduz enriquecido com elementos indígenas. Também na abordagem paratradutiva (Baltrusch 2007-2009) se parte desta ideia de que origem e original perdem nulidade perante um mundo globalizado e em contante mudança.

Viu-se em 1.1 como estas posições se enquadram na corrente hermenêutica dos ET que por sua vez recebeu a influência dos escritos de Walter Benjamin (1923), que considera que é através da tradução que a obra revive e perdura.

Também Geir de Campos, o tradutor para português brasileiro da obra analisada neste estudo, reflectindo sobre a tradução teatral⁴⁶, tomando para si palavras de Cermak (1970) e de Steiner (1977) afirma:

Mas a tradução não é mera substituição do texto original: é uma “re-criação” (Cermak), sendo “cada leitura, e portanto cada tradução, diferente de outra, cada qual partindo de um ângulo de visão diferente.” (1982a:16).

Estamos consonantes neste estudo com esta ideia de que cada tradução é um novo renascer de um texto primeiro, um texto que corresponde a uma nova leitura inserida ou consubstanciada num determinado momento histórico caracterizado por elementos de ordem política, social, cultural e estética e é também a análise desses elementos que está na base do presente estudo.

As novas traduções de textos já traduzidos no passado levam-nos à outra questão levantada pelos teóricos que é a questão da desactualização das traduções. Os textos clássicos voltam a ser traduzidos e isto não acontece só com os textos dramáticos, mas com a literatura em geral, como romance, conto ou poesia. Como refere Áurea Rodríguez (1995), o sentido é

⁴⁶ Reflexões que se aprofundam mais adiante em 7.3.2.

algo que se constrói no texto e que pode variar segundo o público receptor, num espaço e tempo determinados:

De ahí que la obra maestra, la que vive perdurablemente y adquiere una significación en todo tiempo, necesita ser traducida de una generación a otra. (1995:40).

Entendemos esta significação de que fala a autora como sinónimo de valor e daí que estas traduções nasçam da vontade de se apresentar um novo olhar, uma nova interpretação de textos considerados de interesse para a história ou cultura, tanto a nível universal como a nível de um povo em particular.

Lembra-se a este propósito a noção de refundição avançada por Santoyo (1989) que refere que a refundição, como actualização da língua de uma obra, acontece tanto a nível intralinguístico como interlinguístico, assistindo-se a uma renovação tanto a nível das obras ditas clássicas como das traduções. Esta refundição dá-se a diferentes níveis e graus, questão à qual se volta mais à frente ainda neste ponto.

De qualquer modo, tanto as novas traduções como as refundições a nível da obra dramática se justificam pela necessidade de que o público espectador aceda com facilidade ao que é dito.

Sobre a importância de uma linguagem actual nos textos dramáticos Jean-Loup Rivière faz uma síntese⁴⁷ afirmando “l’exigence de sentir la *signification actuelle* d’une pièce.” (1990:68). Esta “significação actual” tem também como objectivo que o público apreenda de imediato o que lhe é dito:

...nous savons tous qu’au théâtre le public doit saisir inconsciemment et immédiatement ce qui lui est dit; il n’a pas le temps de réfléchir à ce qu’il vient d’entendre, il faut que cela passe, que cela entre, sur-le-champ. Or une expression plus serrée, plus littéraire, est parfois moins immédiatement compréhensible. (Denis 1990:35).

⁴⁷ Trata-se aqui de uma verdadeira síntese, pois Jean-Loup Rivière está no papel de moderador de um encontro sobre tradução teatral, Arles 1989, que deu luz ao livro *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire. Traduire le Théâtre* (1990) Arles: Actes Sud.

Há nestas afirmações a junção de duas ideias sobre a linguagem do palco, não só a importância da sua actualidade, mas também a questão do uso de uma linguagem “não muito serrada”, não demasiado “literária” para aproximar e envolver o espectador mais facilmente e rapidamente na peça. Concordamos com a importância destes dois aspectos na linguagem do palco, questão que se retoma mais à frente quando se delinea o que esse entende por teatralidade neste estudo.

Assim, o público espectador ocupa uma posição diferente relativamente ao público leitor de um livro, pois este último pode decidir quando parar, quando reflectir, e até consultar livros de referência se necessitar de esclarecimentos. Os ajustes a fazer para alcançar um rápido entendimento dependem também sempre, como ficou exposto atrás, das normas literárias que prevalecem numa determinada comunidade linguística num dado momento. Esta distinção entre dois públicos, o público leitor e o público espectador conduz de novo à questão da dupla condição do texto dramático:

The double status of drama as verbal text (for the reader) and audiovisual experience (for the spectator) means that the translator of plays, unlike someone translating novels or poetry, deals not only with two languages, but also with two audiences. Under such circumstances, the central question for him must be: how can the needs of both receptor groups (readers/spectators) be combined with a relatively faithful rendering of the source text? (Törnqvist 1991:11).

Esta questão da necessidade do tradutor de teatro servir ao mesmo tempo “as necessidades” de dois grupos de receptores leitores e receptores espectadores leva à imagem de “labirinto” enunciada anteriormente. De facto, Bassnett no seu artigo “Still trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” (1998a) lembra que as dificuldades de traduzir teatro têm gerado muitas críticas. Acusam-se as traduções de serem ou demasiado literais, não passíveis de performance ou demasiado livres e com desvios do original. A autora refere que se usa com frequência os termos *performability* ou *speakability* para caracterizar textos dramáticos, mas também para criticar traduções de textos dramáticos, acrescentando que estes termos não têm credibilidade, pois não se deixam definir com precisão:

The task of the translator is to work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else. Searching for deep structures and trying to render the text ‘performable’ is not the responsibility of the translator. (1998a:105).

Esta posição de Bassnett é criticada por William Gregory (2010), comediante e tradutor de teatro, que defende que a *jouability* de um texto não reside nem num subtexto psicológico nem numa expressão fluente e natural. Concorda com Bassnett que *performability* (*jouability*) tem sido usado abusivamente na teoria e na prática da tradução teatral, mas considera que o debate sobre este tema assenta num mal-entendido, um erro de denominação do potencial dramático inerente ao texto teatral e que uma melhor compreensão do trabalho do comediante pode permitir ao tradutor melhorar a tradução. Limita o termo *jouability* ao conteúdo e à natureza dos diálogos traduzidos e à capacidade de esses textos serem declamados por um comediante, questão que considera tão antiga como a própria traductologia:

Plus récemment, cette notion, également connue en anglais sous les noms de *speakeability*, *actability*, *breathability* et *playability* (caractère oralisable, interprétable, respirable et jouable) a pris le sens de «facilité d’énonciation». (Gregory 2010:14).

Rejeita esta ideia de facilidade na enunciação que corresponde também ao conselho dado aos tradutores de traduzirem de forma “natural”, por preocupações de *jouabilité*:

Cela suppose que la «jouabilité» d’un texte peut se mesurer à l’aune de l’aisance avec laquelle il **peut être** joué instinctivement, naturellement, sans effort. Or je crois que la force d’un texte dramatique, qu’il s’agisse ou non d’une traduction, réside non dans la facilité avec laquelle il peut être joué mais plutôt dans l’effet qu’il peut avoir au moment de la représentation. (...) Ce n’est pas à l’aune de la «jouabilité» qu’il faut juger les textes de théâtre et leurs traductions, mais à celle de leur potentiel dramatique. (Gregory 2010:18).

Gregory prefere assim falar em potencial dramático para analisar ou avaliar os textos de teatro e as suas traduções. Ressalva que o tradutor não deve tomar o papel do actor, mas sim o do autor do texto e tentar deixar no texto as características que estimularão o actor na sua própria criatividade. Dá ao tradutor de textos de teatro o conselho de se envolver no mundo teatral, de aprofundar o conhecimento das convenções próprias das culturas envolvidas neste género e de tratar cada texto de forma individual.

Temos nestas últimas posições, tanto de Gregory como mais atrás de Bassnett, a dualidade do teatro também reflectida no modo como os especialistas se posicionam sobre a tradução deste tipo de texto. Se estão mais ligados à tradução para a imediata representação, como é o caso de William Gregory, focam as suas atenções no texto traduzido a declamar, se estão mais ligados à teoria da tradução e aos seus contributos para o tradutor, como Bassnett, focam as suas atenções no texto traduzido para publicação.

Não podemos esquecer que, na sua prática diária, muitos tradutores tentam permanentemente ultrapassar esta dualidade. Ao falar da tradução de teatro para ser publicado Manuel Vieites (2005) afirma que a tradução não pode ser só correspondência entre textos:

A cuestión (...) ten moito que ver coa oralidade do texto, coa súa dimensión fónica e prosódica, coa súa emisión virtual, pois máis alá das necesidades que poida formular un dramaturxista ou un director de escena, os simples lectores e lectoras debemos oír o texto, e todo canto oímos debe ter sentido. (p.189).

Estas questões da dualidade e do modo como se pode contribuir para que o tradutor ultrapasse as dificuldades “labirínticas” são equacionadas por Bassnet (1991) que propõe que este se concentre na função do texto a traduzir. Adopta a nomenclatura muito usada neste âmbito *performance-oriented* e *reader-oriented translation* para distinguir os dois tipos de tradução, a tradução para o palco e a tradução para leitura. Santoyo (1989) toma também esta nomenclatura para defender a ideia de dois tipos de tradução na tradução teatral. No artigo “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología” in *Cuadernos de Teatro Clásico* (1989) defende que existem realmente só duas estratégias tradutivas: *reader-oriented* e *performance-oriented* designando-as como *estrategia de lectura* e de *escenario*, que traduzimos como estratégia de leitura e estratégia de representação e que usamos doravante neste estudo.

Consideramos esta distinção muito útil como princípio orientador para o tradutor teatral e também em termos de análise tradutiva. Santoyo, apesar de lembrar que as variantes formais que qualquer tradução pode tomar são quase infinitas, ensaia uma tipologia. Assim dentro da tradução para leitura diferencia as traduções directas (feitas da língua origem), traduções indirectas⁴⁸ (feitas a partir de outra tradução), traduções completas (de toda obra), traduções parciais ou incompletas (de determinadas partes da mesma). Como estratégia aponta a transliteração (tradicionalmente conhecida como tradução literal) que procura exclusivamente a equivalência interlinguística e que subdivide em transliteração interlinear (o original precede a tradução linha a linha) e transliteração paralela (original e tradução são apresentadas em páginas paralelas). A refundição, como se mencionou atrás, é um processo que pode acontecer dentro da mesma língua, mas também entre duas línguas diferentes e consiste numa actualização sobretudo nos planos gráficos e lexicais.

Santoyo afirma que as refundições, mais frequentes a nível intralinguístico, são principalmente a nível semiológico, no léxico⁴⁹ e na grafia, pois são estes que sofrem maior evolução na diacronia da língua. Refere ainda que as refundições dramáticas são menos frequentes do que as poéticas ou narrativas, mas existem: “No hay lengua ni literatura que pueda sustraerse a esta práctica, porque una y otra son en cada momento producto de ese mismo transcurso cronológico.” (1989:101).

Dentro das traduções feitas para a representação distingue as seguintes categorias: Versão, que tem como único objectivo a encenação, transferindo outros códigos para além do oral e que tem a limitação acrescentada de uma completa dependência oral e da transitoriedade na transmissão da palavra; *Traslado* ou tradução literal, estratégia que faz parte de uma acção bipolar na qual participam dois agentes, tradução interlinguística (do tradutor que tivesse competência na língua de partida) à qual se seguiria uma elaboração intralinguística convertendo assim o traslado em texto teatral meta⁵⁰; adaptação⁵¹, que tem

⁴⁸ Analisa-se, comenta-se e exemplifica-se a influência da tradução francesa na tradução do drama aqui em análise para português brasileiro (1959), que, num primeiro momento, foi feita por esta via indirecta (vid. capítulo 8 infra).

⁴⁹ Veja-se a este propósito a réplica [70pe], 5.3.3.4 infra, e a correspondente nota de rodapé na análise da tradução em português europeu sobre palavras ou expressões com ocorrência baixa ou que caíram em desuso.

⁵⁰ Esta estratégia tradutiva, onde existe um trabalho em conjunto entre tradutores, director e actores na elaboração final do texto teatral está analisada e comentada mais à frente, na história da tradução para português brasileiro de 1959 de António Bulhões e Geir de Campos (vid. 7.1).

⁵¹ Em 2009 assistimos à representação da peça “A Boa Alma de Setzuan”, em Coimbra, pelo grupo de teatro “O TEATRÃO”. Na ficha técnica e artística lê-se: “Tradução e Adaptação: O Teatrão.” Reconhecemos, no entanto, na representação o texto traduzido e publicado por Ilse Losa, 1962, que se estuda no presente trabalho, mas o nome da tradutora não consta na ficha técnica.

como objectivo uma adequação a uma cultura meta, podendo-se falar aqui em adaptação ou até em reescrita, conforme o grau e a intensidade na alteração textual (Santoyo 1989:103).

Sobre esta questão da definição de adaptação teatral tem interesse a distinção que Noemí Pazó González (2002) adopta no seu estudo *A Función da Traducción no Desenvolvimento do Mapa Teatral Galego. Unha Achega:1960-1978* e que a autora toma de Gérard Denis Farcy (1993)⁵². Farcy fala em adaptologia ou a ciência da adaptação⁵³ no sentido lato do termo, diferenciando entre adaptação produção e adaptação produzida e distinguindo adaptação *strictu sensu* e adaptação *latu sensu*, segundo a proximidade ou o afastamento do material adaptado:

...l'adaptation *strictu sensu* s'efforce d'être "fidèle" sur plusieurs plans: substance du contenu, forme de l'expression (esthétique, spécificités génériques), ou le plus souvent sur le seul plan de forme du contenu (histoire ou personnages). A l'inverse, les distances prises sur ces plans – et tout particulièrement avec l'histoire susceptible d'être réduite à son noyau ou brouillée par une autre modalization – permettent de qualifier l'adaptation *latu sensu*. (Farcy 1993:391 apud González 1992:72).

Sobre o conceito de adaptação mínima adianta:

...l'adaptation minimale se contente de n'intervenir que sur un niveau et/ou à moindres frais: changer les anthroponymes ou les coordonnés spatio temporelles (forme du contenu), décaper le langage (forme de l'expression)....

Voltando à proposta de tipologia de Santoyo (1989) abordada atrás, esta é adoptada por Raquel Merino (1994) no seu estudo *Traducción, tradición y manipulación, Teatro inglés en España 1950-1990*, onde a autora começa por lembrar o papel essencial da importação de textos dramáticos através da tradução. A tradução de teatro estrangeiro e de literatura em geral são um facto em todos os países e contribuem para o volume de teatro representado.

⁵² *Poétique* 96 (1993), pp.387- 414.

⁵³ Este autor está a referir-se a adaptações não só teatrais, mas também a outros campos como os da música, pintura, poesia, etc.

Mais adiante consideramos também a importação de novos modelos teatrais que renovam os teatros nacionais⁵⁴. Esta constatação é retomada recentemente por Françoise Wirth (2010):

... le théâtre se nourrit de traductions. Il suffit pour s'en convaincre de prendre au hasard le programme d'une saison théâtrale pour constater le nombre de textes traduits à l'affiche. (2010:3).

Ainda sobre a distinção adoptada de dois tipos de tradução teatral, afirma a Raquel Merino:

En las ediciones de lectura se trata el texto como literatura, sobre todo cuando dicho texto lleva la firma de un dramaturgo consagrado. A este talante respetuoso para con el original se une, no sólo la cualificación de traducción que frecuentemente encabeza las ediciones de lectura, sino un texto meta que tiende a ajustarse al original de forma sistemática⁵⁵. (1994:56).

Por outro lado, as edições cénicas encontram-se geralmente em edições dedicadas especificamente ao teatro, os autores da tradução podem ser conhecidos e o seu nome destacar-se no livro⁵⁶, “en algunos casos, es un personaje famoso y apreciado en el sistema teatral de llegada” e ainda é frequente encontrar algumas edições cénicas que apresentam explicitamente o texto meta como produto tanto de um processo de transferência interlinguística como de adaptação do texto à cena, na verdade este trabalho intralinguístico posterior à própria tradução, parece atrair mais a atenção do público espectador em geral. (1994:57).

⁵⁴ Cf. 4.1, onde se menciona a influência do teatro de Bertolt Brecht nos dramaturgos portugueses e também 6.4, onde se explana a influência do autor alemão nos dramaturgos brasileiros.

⁵⁵ A tradução teatral assumida como literatura é patente na análise que se faz da tradução para português brasileiro de 1977 por António Bulhões e Geir de Campos (vid. 9 infra).

⁵⁶ É o caso dos nomes dos tradutores António Bulhões e Geir de Campos, que estão destacados na capa da tradução de 1959, opção que, na nossa opinião, se compreende pelo facto de se tratar aqui de dois nomes já consagrados nas letras brasileiras.

Este tipo de publicação inclui muitas vezes extractos de críticas, publicadas na imprensa, referências biográficas a qualquer dos autores, uma introdução escrita pelo autor meta e até referências à produção dramática de qualquer dos dois autores (original e meta)⁵⁷.

Merino adopta esta distinção de dois tipos de tradução de textos dramáticos, referindo que no seu estudo se vai cingir à análise do texto escrito, sem detrimento da sua representação:

Quizá sea el momento de insistir en que el texto escrito y publicado, accesible al lector, al crítico, al literato, al traductor, y al traidor, es el único susceptible de un estudio en profundidad, puesto que es la página impresa la que como elemento clave utilizan los profesionales del teatro. (1994:39).

Defende assim a ideia de que é necessário estudar o texto dramático traduzido e publicado, que funciona ou funcionou como tal na sociedade em que surge e que se refere a um texto original de que presumidamente é equivalente. Esta ideia do texto como único elemento que perdura é também defendida por outros autores, como por exemplo Törnqvist (1991), que considera que o texto é o único denominador comum, enquanto a performance é perecível o texto perdura; ou ainda Schwarzinger (1989) ao mencionar o papel do tradutor na cadeia teatral: “Il faut aboutir à ce que le livre reste le témoin premier et nécessaire de toute création théâtrale.” (1989:99). Também Zuber-Skerritt⁵⁸ (1988) adianta: “Whereas the published drama text remains irrevocable and permanent, each theatre performance based on this text is different and unique.” (1988:485).

No presente trabalho é também o texto dramático traduzido e publicado que é estudado, sendo que uma das traduções analisadas, a tradução para português brasileiro de 1959, corresponde a uma tradução feita num primeiro momento para ser representada e que só posteriormente foi publicada em livro.

A questão discutida nas últimas páginas sobre a divisão entre tradução para publicação e tradução para representação, embora considerada como útil no presente estudo em termos de

⁵⁷ O mesmo fenómeno ocorre nas notas dos tradutores na tradução para português brasileiro de 1959 (vid. 8.1) e também na tradução francesa (vid. 8.2.2 infra).

⁵⁸ Este autor publicou entre outras obras o livro *Page to Page: Theatre as Translation* (1984) considerado uma referência importante no âmbito dos estudos sobre tradução de textos dramáticos, principalmente no que diz respeito à tradução para a representação.

análise metodológica, como se afirmou anteriormente, não pode na nossa opinião ser considerada em termos de divisão estanque.

Seguimos aqui a noção de protótipos defendida por Snell-Hornby (1995²), noção que foi aplicada pela autora para distinguir entre tipos de textos, mas que se considera poder ser transposta para este âmbito da análise das traduções para publicação e para representação:

...the prototypology, a dynamic, gestalt-like system of relationships, whereby the various headings represent an idealized, prototypical focus and the grid-system gives way to blurred edges and overlapping. Blend-forms are part of the conceptual system and not the exception. Whereas the typology aims at separation and sharp delimitation, the prototypology aims at focussing and at subtle differentiation. (Snell-Hornby 1995²:31).

Snell-Hornby rejeita aqui a ideia de separação rígida entre tipos de texto acentuando que as diferenças existentes são mais a nível de grau, de transição entre um tipo e outro de texto e até em alguns casos de sobreposição entre os dois.

Vimos também, em 1.2, Christiane Nord a defender uma posição semelhante tratando o texto como entidade individual com as suas características próprias que devem ser analisadas como tal.

Considera-se, no presente estudo, que as transições e sobreposições mencionadas por Snell-Hornby ocorrem também muitas vezes nas estratégias usadas pelos tradutores tanto nas traduções para publicação como nas traduções para representação, como se analisa na parte prática deste estudo. Defende-se ainda que as estratégias tradutivas estão intimamente ligadas à noção de teatralidade ou potencial dramático exposta pelos vários autores nomeados atrás, noção essa que nos interessa agora operacionalizar em termos do presente estudo.

Fazendo uma síntese do que ficou patente quanto ao que se entende por teatralidade pode afirmar-se que esta se consubstancia numa linguagem gestual/corporal, numa linguagem com um determinado ritmo, numa linguagem imagética e numa linguagem actual.

Toma-se no presente estudo a noção de teatralidade composta por estes diferentes elementos caracterizadores. Assim a linguagem gestual/corporal entende-se como estando perceptível nas indicações cénicas aos actores; a linguagem com um determinado ritmo é

estudada tendo em conta questões supra-segmentais e de organização estrutural dos diálogos; a linguagem imagética está visível nas escolhas semânticas, como idiomatismos, metáforas, etc.; e a linguagem actual está também patente nas escolhas semânticas e nos níveis de língua eleitos em contextos específicos.

Está-se, no entanto, aqui consciente que a divisão da linguagem nestes diferentes elementos é uma divisão um pouco artificial e que somente se justifica por ser útil para a análise prática. Também muitas estratégias tradutivas caracterizam ao mesmo tempo mais do que um destes aspectos da linguagem como, por exemplo, o recurso a idiomatismos, que tanto pode representar uma linguagem actual (uso de expressões em voga) ou ainda configurar uma linguagem imagética.

Apesar da teatralidade ser, em geral, mais considerada na tradução para representação acreditamos que esta está também presente nas traduções para publicação, estando-se assim em consonância com os autores/tradutores que defendem, como Manuel Vieites, citado atrás, que também na leitura há uma emissão virtual através da dimensão fónica e prosódica e que os leitores ouvem o texto e tudo o que ouvem deve ter sentido. Também Ryngaert (1992) afirma sobre a leitura do texto dramático:

Ler um texto dramático é uma operação que se basta a si própria, à margem de qualquer representação concreta, embora se entenda que não se cumpre independentemente da construção de uma encenação imaginária e da dinamização de processos mentais como em qualquer outra prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto «a caminho» do palco. (1992:36).

Esta encenação imaginária e a ideia de que o texto está a caminho do palco faz-nos considerar que também o tradutor da obra dramática para publicação “siendo consciente de que está destinada para ser representada, la representa en su imaginación”. (Rodríguez 1995: 41), trabalhando com o potencial dramático⁵⁹ sempre presente e, sendo assim, também o texto traduzido para publicação evidencia essa especificidade, como se analisa na parte prática deste estudo.

⁵⁹ Usamos potencial dramático como sinónimo de teatralidade, como se referiu já anteriormente.

Ainda voltando ao estudo de Merino, onde a autora faz uma análise dos textos originais com os textos traduzidos, interessa-nos particularmente o conceito de réplica que lança neste estudo. Entende réplica como uma unidade estrutural mínima do campo dramático para descrever e comparar o texto traduzido com o original. A réplica é constituída por marco e diálogo, estando graficamente indicada de forma clara no texto, já que o nome da personagem, acompanhado das referidas indicações cénicas da réplica em questão, precede o discurso correspondente que o actor declamará. O nome da personagem e todo o material textual que não se verbaliza na cena constituem o marco da réplica, enquanto o discurso que há-de declamar-se em cena corresponde ao diálogo da cada réplica; tanto marco como diálogo estão indicados tipograficamente numa réplica mediante letra cursiva, negrita, etc. (vid. Merino 1994: 44ss.).

A réplica corresponde assim a uma unidade mínima de descrição e comparação a nível estrutural, menor que acto cena ou episódio e que facilita uma aproximação ao texto traduzido e a uma possível análise com o original. É ainda de salientar que na réplica encontramos os dois níveis de língua que caracterizam a obra dramática e lhe conferem a sua dupla natureza, escrita para ser lida e para ser representada.

O conceito de réplica vai ser adoptado no presente estudo, sendo que na sua subdivisão usam-se as designações de indicações cénicas e fala, respectivamente para marco e diálogo. Os conceitos usados neste trabalho serão retomados no ponto 1.4 que se refere ao enquadramento do presente estudo.

Também as reflexões expostas nesta parte teórica sobre a especificidade do texto dramático, campo literário versus campo cénico, tradução para fins de publicação ou tradução para fins de representação, público leitor versus público espectador e ainda a noção de teatralidade que delinhamos apoiam a análise prática que se desenvolve mais adiante neste trabalho.

Tendo em mente o percurso que se fez neste capítulo interessa de seguida enquadrar o presente trabalho nos aspectos teóricos e práticos que se explanou.

1.4 Enquadramento

Adopta-se neste estudo uma perspectiva descritiva e funcional, tomando-se o TC como centro da análise. Se pensarmos em termos do mapa dos ET proposto por Holmes (vid. figura

1 supra), o presente estudo situa-se no ramo dos estudos puros e dentro destes no ramo descritivo e orientado para o produto.

Relativamente às contribuições das teorias polissistémicas para a compreensão dos efeitos das traduções nas culturas receptoras, estas baseiam-se, como se explanou atrás, no estudo da produção textual literária, na sua recepção no contexto histórico, na sua posição no sistema literário e na sua relação com as outras literaturas. Estas orientações polissistémicas desenvolvem-se na presente investigação, nomeadamente ao estudar-se a produção desta obra por Bertolt Brecht (vid. cap.2 infra), na análise que se faz da recepção da tradução pe no contexto histórico português (vid. cap.3 e 4 infra), também no estudo da recepção das traduções pb59 e pb77 no contexto brasileiro (vid. cap.6 e 7 infra) e analisando-se ainda nos pontos do trabalho citados o tipo de efeitos gerados, se primários se secundários.

Na nossa análise toma-se o conceito de normas de Toury para estudar o comportamento tradutivo, partindo-se aqui do princípio que as traduções adoptam em termos gerais um ponto de vista de adequação, mas em termos mais específicos, como seja, entre outros, a escolha do registo no que diz respeito ao uso e dentro deste à variedade de atitude (vid. Hatim e Mason 1.2 supra) considera-se que as traduções analisadas seguem o caminho da aceitabilidade, aproximando-se mais da língua e cultura receptoras. Vai ser através da análise que vamos desenvolver também das normas matriciais e operativas das escolhas tradutivas que se vai perceber a preponderância de uma destas duas tendências na norma inicial.

No que concerne as normas preliminares ou políticas editoriais, bem como as normas de recepção ou tipo de audiência expectável, estas últimas propostas por Rabadán, estas estudam-se no presente trabalho nos seguintes momentos: no relato que se faz no capítulo segundo sobre a relação com o público que Brecht pretende alcançar; também no ponto 3.3, onde se focam as políticas editoriais desta época em Portugal; ainda na recepção pelo público aquando da encenação em 4.1; e também nas reacções à publicação 4.3. As normas preliminares e de recepção estudam-se no contexto brasileiro ao analisarem-se os aspectos culturais em 6.2 e ao investigar-se a história da encenação da tradução pb59, bem com as publicações das traduções pb59 e pb77 (vid. 7.1 e 7.2 respectivamente).

Quanto às normas operativas, temos as matriciais, que se estudam aqui nos comentários globais às traduções estudadas e temos ainda as normas linguístico-textuais, que dizem respeito às escolhas do tradutor quanto ao material linguístico específico para formular

o TC que é o cerne do estudo aqui desenvolvido nos capítulos de análise tradutivas (vid. 5, 8 e 9).

A tendência nos ET para a análise paratradutiva, nomeadamente o estudo dos aspectos culturais, dos efeitos sociais e das consequências éticas e políticas das traduções estão, assim, também patentes no presente estudo, sobretudo quando se reflecte sobre a censura literária em Portugal (vid. 3.3 infra) e também no Brasil (vid. 6.2 e 6.3 infra) e quando se relembram as novas formas de arte dramática introduzidas nestes países através das traduções das obras dramáticas de Brecht. (vid. 4.1 e 6.4 infra).

Ainda neste âmbito temos o conceito de domesticação retomado por Venuti e considerado por este autor como uma opção política, alertando para o facto de esta opção ter como objectivo, por vezes, um mascarar da tradução, por a esta ser atribuído um estatuto de minoridade. Na análise que se desenvolve aqui principalmente da tradução para português europeu a opção pela domesticação pode ter outro valor apesar de também político, isto é, de integração de novas ideias políticas e sociais na sociedade receptora (vid. 5.4 infra). A introdução de novos valores ideológicos leva-nos para o conceito de autonomia do texto traduzido defendida por vários autores, como se expôs atrás em 1.1 e que se assume também no presente estudo, como se focou no início deste ponto.

Do conceito de hibridização vai-se na cultura brasileira mais longe, como se expôs atrás, e propõe-se o conceito de antropofagia, conceito esse que está patente nas encenações das peças de Brecht no Brasil (vid. 6.4 infra), e está também plasmado na classificação de *Brasilianisierungen*⁶⁰ de Saringen (1994), classificação essa que se retoma nos comentários à análise tradutiva desenvolvida nos capítulos oitavo e nono.

A análise tradutiva que se expande nos capítulos quinto, oitavo e nono pode ainda lançar luz sobre questões como tipo de idiolecto a que se recorre, bem como sobre as intenções motivadas, segundo Hatim e Mason que se expôs atrás, aliada ainda à aplicação que se faz também das escalas estilística e de tom emocional proposta por Newmark (vid. 1.2 supra).

Também os deslocamentos, os seus valores e suas intenções (vid. quadro 1 supra) são valorizados e aplicados na nossa análise, sendo que seguimos aqui a posição de Leuven-Zwart (1989 e 1990), quando esta afirma que o recurso frequente e consistente a tipos de

⁶⁰ Vid. nota de rodapé 156 em 6.4 infra, onde se apresenta esta classificação.

deslocamentos a nível microestrutural tem implicações a nível macroestrutural e, ao mesmo tempo, pode dar indicações sobre as normas adoptadas pelo tradutor.

Ao investigar-se a teoria sobre a tradução de textos dramáticos chegou-se a uma noção de teatralidade ou potencial dramático composta por elementos rítmicos, imagéticos e temporais, elementos esses que na análise prática serão analisados e ainda afectados também aos deslocamentos tradutivos do modelo proposto por Baltrusch, ambos apresentados atrás (vid. 1.2). Também no que concerne a especificidade do texto dramático adopta-se a noção de réplica (Merino 1994) como unidade estrutural mínima para comparar e descrever o TP e os TT.

Considera-se ainda que a teoria fornece os princípios fundadores e aponta as linhas orientadoras a serem desenvolvidas no trabalho prático, mas este, por sua vez, ao mostrar regularidades e simetrias cria novas normas que podem vir a ser integradas na teoria. Pode falar-se num movimento circular e contínuo que abarca a teoria e a prática como aspectos que se complementam entre si.

Apresentam-se de seguida o autor Brecht e a sua obra *Der gute Mensch von Sezuan*.

Capítulo 2 Bertolt Brecht e a obra *Der gute Mensch von Sezuan*

2. Bertolt Brecht e a obra *Der gute Mensch von Sezuan*

2.1 Brecht e o seu teatro

2.1.1 Breves anotações biográficas e bibliográficas

2.1.2 Apontamentos sobre o teatro épico

2.2 Caracterização do texto teatral

2.2.1 Período de Escrita: Aspectos históricos

2.2.2 Composição dramática

2.2.2.1 Tema e forma literária

2.2.2.2 Estrutura

2.2.2.2.1 Prólogo

2.2.2.2.2 Quadros

2.2.2.2.3 Intermédios

2.2.2.2.4 Canções

2.2.2.2.5 Epílogo

2.2.2.3 Figuras

2.2.2.3.1 *ShenTe/Shui Ta*

2.2.2.3.2 Os Deuses

2.2.2.3.3 *Wang*

2.2.2.3.4 *Yang Sun*

2.2.2.3.5 Os proprietários

2.2.2.3.6 A sociedade

2.2.2.4 Linguagem

2.3 Resumo da obra

2. Bertolt Brecht e a obra *Der gute Mensch von Sezuan*

2.1 Brecht e o seu teatro

2.1.1 Breves anotações biográficas e bibliográficas

A vida e obra de Brecht têm sido muito divulgadas e encontram-se publicadas em inúmeros livros e em páginas on-line. No presente estudo não se procede a uma apresentação minuciosa a esse nível, interessando sim fixar alguns factos e respectivas datas que se tornam relevantes na análise da obra *Der Gute Mensch von Sezuan*, que se desenvolve no presente estudo.

Brecht nasce a 10 de Fevereiro de 1898 no sul da Alemanha numa família tradicional de classe média e cedo se dedica à escrita, escrevendo poesia, peças teatrais e teoria do teatro. As suas primeiras peças são encenadas nos anos 20, período politicamente conturbado da República de *Weimar* e é também durante este período que Brecht se aproxima politicamente do socialismo e que escreve a sua teoria do teatro épico, que se apresenta mais à frente neste capítulo.

Com a ascensão do nazismo na Alemanha, Brecht torna-se um dos muitos autores perseguidos e cuja obra é queimada em praça pública, no que ficou conhecido por *Reichstagsbrand* a 27 de Fevereiro de 1933. Intensificam-se nessa altura as perseguições e as prisões e, para muitos opositores de Hitler, como militantes de partidos de esquerda, intelectuais judeus, escritores ou editores, esse acontecimento foi um sinal de que deveriam partir. Brecht deixa assim a Alemanha na manhã seguinte a estes acontecimentos e começa o seu exílio; refugia-se primeiro na Áustria, depois na Suíça, Dinamarca, Suécia, Finlândia e finalmente, em 1941, parte com a família para os Estados Unidos da América. Voltará à Europa somente em 1947 depois de terminada a Segunda Guerra Mundial e depois de ter sido incomodado pelo Comité de Actividades Antiamericanas. Trabalha durante dois anos com o Teatro de Zurique e, em 1949, decide viver em Berlim Oriental, na antiga República Democrática Alemã, fundando aí o *Berliner Ensemble*. A este grupo de teatro criado pelo próprio Brecht logo em 1949, foi atribuído uma casa própria em 1954, perto de *Schiffbauerdamm*, em Berlim. O *Berliner Ensemble* ficou famoso principalmente pelas encenações modelo das obras de Brecht, pondo em prática os *Versuche*, designação do autor para as suas obras escritas no exílio e que este encarava como provisórias até à sua encenação.

Apesar de no exílio Brecht se sentir próximo da ideologia do regime deste país não deixou, no entanto, de ser um crítico desse mesmo regime já durante os anos que aí viveu e até à sua morte em 1956.

Para além da poesia e dos Escritos sobre Teatro, *Schriften zum Theater*, Brecht escreveu cerca de trinta peças de teatro, continuando muitas delas a ser encenadas nos nossos dias por todo o mundo, destacando-se A Ópera dos Três Vinténs, *Die Dreigroschenoper* (1928), A Mãe, *Die Mutter* (1931), Galileo Galilei, *Leben des Galilei* (1939), Mãe Coragem e seus Filhos, *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), A Boa Alma de Sezuan, *Der Gute Mensch von Sezuan* (1941), O Círculo de Giz Caucásico, *Der Kaukasische Kreidekreis* (1945) ou Antígone, *Die Antigone des Sophokles* (1948), entre outras.

2.1.2 Apontamentos sobre o teatro épico

O teatro épico concebido por Brecht reflecte todo o seu posicionamento político e social. O autor rejeita o teatro burguês que assenta na crença do “eterno humano” e na noção de intemporalidade e defende antes:

A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do ambiente às relações entre os homens, é fruto de um pensamento novo, o pensamento histórico. (Brecht 1964:103).

E adianta:

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efectuadas. (Brecht 1964:106).

Segundo Brecht para que se consiga então acentuar o carácter histórico de uma determinada situação social é necessário desenvolver uma nova técnica traduzida no excerto anterior por efeito de distanciação, que Brecht baptizou como *Verfremdungseffekt* e que doravante se designa por efeito de estranhamento⁶¹:

Este princípio dramático deve estar na base de um novo teatro e deve substituir o conceito de *Einfühlung* ou ilusão para que o espectador passe também ele a participante da própria acção teatral.

Para o desenvolvimento deste conceito de *Verfremdung* contribuiu como frequentemente é referido a influência da arte dramática chinesa em Brecht. Em 1935 Brecht escreve um apontamento⁶² sobre o teatro clássico chinês depois de ter assistido a uma representação do artista chinês, o actor da Ópera de Pequim Mei Lan-fang, em Moscovo.

Brecht considerou que o teatro chinês tinha características que ele próprio procurava e que contribuíram para o desenvolvimento do seu conceito de *Verfremdungseffekt*. Observou, por exemplo, que o actor chinês enquanto actua faz uma auto-observação, que segundo Brecht corresponde a um acto artístico de auto-estranhamento que impede a plateia de se identificar emocionalmente com a representação feita em palco, criando assim uma certa distância. Também o teatro chinês tradicional reconhece completamente a natureza assumida do palco e admite que se está a actuar e que o palco não é reprodução da vida verdadeira.

Os actores do teatro chinês têm de dominar quatro artes: canto, fala, interpretação e luta marcial, que envolve música, dicção gestos, teatrais e eiritmia⁶³ e ao longo dos séculos criaram uma série de convenções e gestos, que foram entretanto removidos há séculos da vida real, onde tiveram a sua origem, como o *bianlian*, uma repentina troca de maquilhagem. Brecht retoma estes elementos nas suas peças e o *bianlian* é, por exemplo, usado na construção da dupla personagem aqui em estudo, *Shen Te/Shui Ta*, como se relata mais adiante (vid. 2.2.2.1 infra).

Outra influência deste teatro é a auto-introdução, onde o actor se apresenta a si e à peça dirigindo-se à plateia; *Wang*, o aguadeiro, toma também este papel no prólogo da obra em estudo (vid. 2.2.2.2.1 infra). Similarmente os apartes e os solilóquios ou apóstrofes e o

⁶¹ O conceito de *Verfremdungseffekt* de Brecht é na literatura umas vezes traduzido por distanciação, outras vezes, por Efeito-V e, outras ainda, por estranhamento, termo que se prefere neste estudo, já que se considera que consubstancia melhor a palavra alemã.

⁶² "Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst" referido por Hecht 1997:439.

⁶³ Composição de uma rotina padrão de elementos físicos e gestuais que comporiam a actividade cénica do actor em determinada cena, podendo ser constituída também por danças e acrobacias.

canto do teatro chinês são trazidos para o teatro épico e para esta peça em particular (vid. 2.2.2 infra).

Huang Zuolin (1982) resume a influência da arte dramática chinesa em Brecht, afirmando que o teatro chinês tradicional tem muito em comum com os princípios de Brecht, destacando a não existência de uma quarta parede e significando isto que representar é actuar para o espectador. Acrescenta a existência como de uma terceira pessoa a recontar o que acontece e ainda o método da auto-observação, que se mencionou anteriormente. Todos estes elementos concorrem para uma relação dialéctica entre actor, personagem e espectador. O autor lembra que apesar de existirem pontos comuns entre as duas estéticas, a do tradicional teatro chinês e a do estranhamento brechtiano, estas são duas formas diferentes de representação.

Foca-se de seguida ainda o conceito de estranhamento segundo o próprio Brecht:

Was ist Verfremdung? Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihnen Staunen und Neugierde zu erzeugen. (Brecht 1967³:301).

E ainda:

...Verfremden heißt Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. (Brecht 1967³:302).

O que se ganha com este processo, segundo Brecht, é que o espectador olha para as personagens e deixa de as ver como seres imutáveis, ao contrário, toma consciência de que são as circunstâncias que condicionam o indivíduo e que se essas forem modificadas também o indivíduo se transformará e poderá então intervir no mundo:

Er [o espectador] wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert. ...Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff. (Brecht 1967³:302-303).

O autor diz claramente que não quer transmitir ilusão, pelo contrário, os espectadores devem perceber o que se passa no palco como uma demonstração da realidade, seguindo-se aqui uma estética demonstrativa ou *Gestus des Zeigens*, nas palavras de Brecht. A ilusão é substituída pelo efeito de estranhamento que tem como propósito facilitar a crítica: “Dem Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen.” (Brecht 1967³:553).

Para atingir estes fins, Brecht constrói um estilo muito próprio recorrendo a várias técnicas patentes na obra aqui em estudo e que se caracteriza de seguida.

Não se tem como objectivo fazer uma análise exaustiva dos aspectos épicos desta obra, mas somente enumerar as técnicas que se encontram descritas na literatura sobre o teatro épico de Brecht e dar exemplos dessas técnicas presentes na obra que aqui se analisa: domínio do linguajar do povo — a linguagem cuidada, mas não demasiado erudita, pois pretende-se que todos a compreendam; realismo psicológico das personagens — as personagens desta obra são pessoas comuns, *Shen Te* a personagem principal não é estereotipada, tem qualidades e defeitos como uma pessoa comum; as canções em palco, *songs* ora líricas ora de linguagem mais comum — há cinco canções na obra que servem a técnica de estranhamento e, ao mesmo, tempo criam uma ligação com o público (vid. 2.2.2.2.4 infra); recurso à tradição do cantor ambulante — *Wang*, o aguadeiro, é também uma boa pessoa, anda a vender água de um lado para o outro; as apóstrofes ou comentários directos ao público, que são um meio privilegiado do efeito de estranhamento — localizámos trinta e uma nesta obra; reintrodução de máscaras, uma influência do teatro chinês — *Shen Te* põe uma máscara e transforma-se noutra personagem, o primo *Shui Ta*; o desmascarar dos clichés burgueses usando-os em circunstâncias peculiares — exemplos disto são: a luta de *Shen Te*, a prostituta, para ajudar os pobres enquanto os ricos estão desinteressados desta luta, o amor verdadeiro que no mundo burguês é igualado a uma mercadoria, como o amor entre *Shen Te* e *Yang Sun*, este último aproveita-se economicamente do amor que *Shen Te* sente por ele, também o matrimónio é

visto como um negócio, como a tentativa de *Shui Ta* para casar a “prima” com o rico barbeiro *Shu Fu* para resolver os problemas económicos; os Deuses que simbolizam a impotência da Igreja para salvar quem precisa; e, por fim, a exploração do homem pelo trabalho, materializada aqui, na exploração dos trabalhadores numa fábrica de tabaco.

Também a narrativa alegórica, uma parábola, serve a técnica de estranhamento. No título do drama lê-se *Der gute Mensch von Sezuan, Parabelstück*. Outros elementos estranhantes são os nomes das personagens, todos chineses e o próprio lugar da narrativa que é apresentado logo após o elencar das personagens: “Schauplatz: Die Hauptstadt von Sezuan, welche halb europäisiet ist” e ainda a continuação da caracterização do lugar “Die Provinz Sezuan der Parabel, die für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden, gehört heute nicht mehr zu diesen Orten.”⁶⁴

Todas estas técnicas épicas e o êxito que estas tiveram fizeram com que o teatro da ilusão perdesse significado depois de Brecht. No teatro o público deixa de ser encarado como um agente passivo, e entede-se agora que este deve ser chocado e acordado através de todos os meios:

Das Theater soll den Zuschauer nicht mehr als passiven “Konsumenten” behandeln; er soll, mit allen Mitteln, schockiert, aufgerüttelt werden: zum Mitdenken, zum Mitspielen, zum Eingreifen in die als veränderbar dargestellte Welt. (Paucker 1976: 45).

O autor pretende manter a objectividade do espectador face ao mundo narrado para que este homem tome consciência de que as desgraças que sofre não são eternas e sim históricas, podendo, por isso, ser superadas. Passa-se agora à caracterização deste drama.

⁶⁴ Brecht usa *Sezuan* como símbolo da China pós-revolução comunista assinalando um lugar onde a exploração terá acabado; uma indicação que Brecht adicionou posteriormente, pois esta peça tinha já sido encenada em Zurique em 1943, seis anos antes da implantação da República Popular da China. (Brecht 1997⁷:78-79):

2.2 Caracterização do Texto Teatral

2.2.1 Período de Escrita: Aspectos históricos

É entre Março de 1939 e Janeiro de 1941, durante os anos de exílio, ainda na Europa, que Brecht escreve a obra *Der gute Mensch von Sezuan*. Começa por refugiar-se na Suécia de 1939 a 1940, tendo de fugir de seguida para Finlândia onde fica de 1940 a 1941.

Brecht retoma um velho esboço *Die Ware Liebe*, que tinha começado nos anos em que viveu em Berlim depois da Primeira Guerra Mundial e começa a trabalhar nesta obra. Tem como objectivo desenvolver a técnica épica, mas interrompe a escrita desta obra para trabalhar em *Mutter Courage und ihre Kinder* e *Das Verhör des Lukullus*.

Vai ser em 25 Janeiro de 1941 que Brecht acaba de escrever o texto teatral aqui em estudo.

O dramaturgo da *Münchner Kammerspiele* Lion Feuchtwanger (1941), também crítico teatral, recebe a peça enviada pelo próprio Brecht, lê-a e responde:

Es ist ein kleines Wunder, daß Sie inmitten der barbarischen Wirrnis ringsum so etwas Schönes, Klares, Ruhiges, Klassisches haben zustande bringen können. (apud Hecht 1997: 648).

No entanto, nem todas as críticas são positivas, pois a 11 de Maio de 1941 Brecht responde a críticas⁶⁵ do actor e encenador Richard Revy sobre a peça: “Allen nicht aufgeführten Stücken fehlt dies und das. Ohne das Ausprobieren durch eine Aufführung kann kein Stück fertiggestellt werden.” (apud Hecht 1997:680).

Ressalta das palavras de Brecht a importância que este sempre atribuiu à encenação das peças como momento de completitude, encenações que na Alemanha nacional-socialista e em guerra, tiveram de ser adiadas. A 21 Julho desse mesmo ano de 1941 Brecht parte para o seu exílio nos Estados Unidos, onde permanecerá até 31 Outubro de 1947, como se focou anteriormente.

Vai ser a 4 de Fevereiro de 1943 que a peça *Der gute Mensch von Sezuan* estreia em Zurique e três anos mais tarde a 29 de Março de 1946 em Viena.

⁶⁵ Menciona-se que houve críticas, mas não se especifica o seu teor.

Esta apresentação na Áustria é a primeira encenação de Brecht depois da guerra e as críticas são positivas, mas as resenhas são para Brecht “auf einem ganz idiotischen Niveau” (apud Hecht 1997:773), pois tomam tudo como simbólico e atribuem ao contraste entre *Shen Te* e *Shui Ta*, figura principal e dupla, o valor de uma questão humana eterna, da luta entre o bem e o mal.

Ao contrário Brecht encara esta divisão como “...ein schrecklicher Akt der bürgerlichen Gesellschaft.” (ibid.). Interpretando a posição de Brecht sobre este assunto Staehle afirma (1989:523):

Die gute *Shen Te* und der skrupellose *Shui Ta* sollen nicht etwa zwei Seiten “des” Menschen darstellen, sondern sind eine sichtbare Montage zweier unvereinbarer Komponenten, so unvereinbar wie das Gutsein und die kapitalistische Geschäftswelt.

Sobre as opiniões dos críticos à sua peça Brecht considera que a sua teoria do teatro ainda não foi bem compreendida.

A 18 Julho de 1950 Brecht responde a Vito Pandolfi, jornalista italiano, concordando com a publicação de *Der Gute Mensch von Sezuan*, a primeira deste drama, numa impressão sinóptica alemã-italiana-francesa⁶⁶ na revista trilingue *Botteghe Oscure*. Em Outubro de 1953 é publicada a primeira impressão em livro em *Heft 12 de Versuche (27/32), Versuch 27: Der gute Mensch von Sezuan (6,175-279)* pelas editoras *Suhrkamp Verlag* e *Aufbau-Verlag*.

Um ano antes em Novembro de 1952, em Frankfurt/Main, tinha-se realizado a primeira encenação alemã da peça. Harry Buckwitz, actor e encenador, que ficou conhecido pelas encenações que fez das peças de Brecht fala do grande êxito desta encenação: “... das wichtigste und größte Theatererlebniss der letzten Jahre.” (apud Hechter 1997: 1042).

Brecht assiste aos ensaios finais com o propósito “der Aufführung zu Deutlichkeit und Leichtigkeit zu verhelfen” (apud Hechter 1997: 1034).

Mais tarde, em Abril de 1955, aquando duma nova encenação, Brecht escreve uma carta ao encenador Horst Gnekow de *Nordmark-Landestheater Schleswig* dando-lhe conselhos quanto à apresentação da cena da fábrica de tabaco:

⁶⁶ Hecht (1997:998) refere uma impressão sinóptica italiano-alemã, mas, como Hüfner (1968:242) documenta, trata-se de uma publicação trilingue, também em francês, *La Bonne âme de Se-Tschouan*, numa tradução de Jeanne Stern in *Botteghe Oscure*, 1950,6, pp.199-312 (vid. 8.2.1 infra).

Man muß da auf eine billige revolutionäre Wirkung unbedingt verzichten gegenüber der etwas bitteren Wahrheit. Das Lied wird von den Tabakarbeitern zwar als Spottlied auf den Aufseher gesungen, der Sinn der Szene besteht aber darin, daß der Aufseher schlauerweise die Tabakarbeiter zur schnelleren Arbeit anpeitscht, indem er den Rhythmus des Gesangs beschleunigt. (apud Hecht 1997:1157) (vid. 2.2.2.2.4 infra).

A ligação de Brecht à encenação das suas peças é uma constante e em Agosto de 1955 ele próprio propõe a Schweikart, encenador da *Kammerspiegel München*, que traga a Berlim a sua encenação de *Der Gute Mensch von Sezuan* argumentando:

Das Berliner Publikum kennt meine Stücke nur in meiner Inszenierung, und das halte ich nicht für gut: diese Aufführungen lassen keinen Schluß zu auf ihre *allgemeine* theatralische Eignung. (apud Hecht 1997:1176).

Segundo Staehle (1989), depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a recepção de Brecht na Alemanha teve altos e baixos. Logo depois de 1945 por questões ideológicas a literatura teórica e prática de Brecht foi menos considerada na Alemanha do que no estrangeiro. Depois da sua morte em 1956 e com a politização da literatura nos anos 60, Brecht é retomado. Mais tarde voltam um certo silêncio e até críticas ao seu teatro, o que Staehle atribui aos excessos verificados no uso da técnica de estranhamento, excessos que imputa ao uso pouco crítico desta técnica:

Darüber geht verloren, daß auch die Verfremdungstechnik historisch ist, sich weiterentwickelt hat und daß jede Konservierung dem Dialektiker Brecht nicht angemessen ist. (p.526).

2.2.2 Composição dramática

Apresenta-se de seguida a obra *Der Gute Mensch von Sezuan* abordando-se o tema da peça, a sua forma, a estrutura dramática, as personagens e a linguagem usada⁶⁷.

2.2.2.1 Tema e forma literária

Do conceito de teatro de Brecht (vid. 2.1.2 supra) ressalta a crença que o autor tem de que o espaço cénico deve e pode contribuir para uma transformação social. Como lembra Bräutigam, para Brecht todo o problema é social e o mundo, e nele o homem, são modificáveis, sendo que a situação e não o carácter determinam a reacção do homem. As encenações das peças com recurso às técnicas de estranhamento devem levar o espectador a uma reflexão e em última análise a uma modificação.

Este teatro assume assim uma posição didáctica e as técnicas de estranhamento apesar de serem um método antigo no teatro são usadas aqui de forma abrangente como princípio fundador e orientador: “Verstand statt Gefühl – das ist Brechts Forderung an das Theater.” (Bräutigam 1977:17).

O tema de *Der Gute Mensch von Sezuan* é colocado por Brecht da seguinte forma. Como pode o homem ser bom e ao mesmo tempo sobreviver? Como acentuam vários estudiosos de Brecht este é um autor humanista, mas a humanidade de Brecht não é a dos clássicos e não acredita, como estes, na harmonia entre mundo e homem, pretende antes mostrar as contradições da nossa existência e provocar a sociedade, tanto a burguesa como a socialista, pois ambas têm contradições.

Na obra em questão a boa pessoa, como se focou anteriormente, é obrigada a dividir-se em duas, a enganar os outros assumindo uma nova identidade para não sucumbir às condições sociais adversas. A boa pessoa, *Shen Te*, quer ser boa e é boa por natureza, sem planos nem intenções escondidas, não seguindo moralismos ou ideais, mas estando inserida num mundo mau que não a deixa ser boa e é-lhe, por isso, necessário usar a razão para sobreviver. As peripécias por que passa *Shen Te* e a sua transformação em *Shui Ta*, o lado mau, lêem-se no resumo da intriga (vid. 2.3 infra).

⁶⁷ Neste ponto do trabalho reporta-se principalmente ao estudo de Kurt Bräutigam (1976) *Bertolt Brecht Der Gute Mensch von Sezuan* (vid. Bibliografia infra, onde se inclui referências bibliográficas completas).

No fim da obra Brecht não apresenta uma solução para o dilema do homem bom, recorre sim à técnica de estranhamento, apresentando um actor que numa apóstrofe ao público o convida a encontrar ele próprio uma solução, pois segundo as suas próprias palavras é necessário que exista uma saída. Brecht não apresenta uma solução, instiga sim o público a encontrar uma.

Como muitos amigos e estudiosos de Brecht sempre salientaram Brecht era principalmente um humanista e tinha como objectivo que o homem pudesse ser bom acreditando no triunfo do bem num mundo modificado, nem que para isso o bem tivesse de ser acordado e consciencializado pelo mau como acontece na presente obra. (vid. 2.3 infra).

Quanto à forma literária desta obra Brecht escolheu a parábola para contar a sua história. Depois do título *Der Gute Mensch von Sezuan* lê-se o subtítulo *Parabelstück*, como se mencionou atrás. Esta forma literária contém em si sempre uma comparação e tem a sua raiz na Bíblia. A parábola no sentido bíblico contém um imperativo que se traduz numa instigação ao homem: Vai e faz! As posições teóricas expostas atrás sobre o teatro épico estão em consonância com esta ideia de incitamento ao homem para que aja sobre o seu próprio destino. Para que o homem tome consciência do mundo que o rodeia, a verdade é-lhe mostrada através da parábola que contém sempre como que uma verdade escondida: “Wie Fabel, Gleichnis, Bild, Allegorie dient die Parabel der Veranschaulichung eines Gedankens, einer verborgenen Wahrheit.” (Bantel 1970:71).

Segundo Bräutigam (1966:15-16) citando Grete Schneider o carácter parabólico desta obra está patente em vários aspectos, a saber: na divisão da figura principal em *Shen Te / Shui Ta*, personificando esta divisão o homem que quer ser bom e não consegue; o caso excepcional contido na fábula; o carácter de acção e de instigação ao público para que este encontre um fim, uma solução, como se mencionou atrás, e ainda a ligação ao transcendental através da figura dos Deuses, mostrando também aqui a ânsia de Brecht de um mundo melhor. O conjunto das características expostas fizeram com que esta obra fosse considerada como um modelo do teatro épico.

2.2.2.2 Estrutura

Der Gute Mensch von Sezuan é uma obra longa e a sua macroestrutura compreende um prólogo, dez quadros, sete intermédios, um epílogo e ainda cinco canções.

2.2.2.2.1 Prólogo

No prólogo um actor apresenta-se ao público e começa a narrar o conteúdo da obra. Apresenta-se a si próprio como *Wang*, o aguadeiro, fala da cidade e diz que espera a chegada dos três Deuses. Sai assim do seu papel tradicional de actor para dialogar com o público, o que serve de imediato o efeito de estranhamento. Também estranhante é a descrição dos Deuses: “Sie sind wohlgenährt, weisen kein Zeichen irgendeiner Beschäftigung auf ... und kommen von weit her”. (p.8)⁶⁸. Os três Deuses têm fraquezas humanas e são diferentes uns dos outros.

Neste prólogo o espectador conhece também *Shen Te*, a figura principal da obra, mencionando-se ainda “die bösen Menschen” e sobretudo introduzindo-se o tema do drama pelo terceiro deus, que afirma que a terra pode ficar como está se se encontrar homens bons em número suficiente. Encontram apenas uma pessoa boa que é *Shen Te* e dão-se por contentes, apesar de *Shen Te* afirmar: “Ich bin nicht gut.” (p.15) e mais adiante “Halt Erleuchtetete, ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen?” (p.16).

Como afirma Bräutigam o mote está dado; não se pode ser bom e viver. Os Deuses são impotentes: “Statt der Harmonie der Weltordnung zeigt Brecht die Unstimmigkeit der Gesellschaftsordnung.” (Bräutigam 1977:38).

O prólogo desencadeia a dúvida e prende desde logo a atenção do público.

2.2.2.2.2 Quadros

A acção acontece ao longo dos dez quadros, sendo que a divisão da figura principal em *Shen Te* e *Shui Ta* está também representada na divisão cénica, assim *Shen Te* aparece em acção nos quadros 1, 3, 4, 6 e *Shui Ta* nos quadros 2 e 9, surgindo ambos à vez nos quadros 5 e 7 e finalmente no último quadro, o décimo, *Shui Ta* tira a máscara e surge *Shen Te*.

Destacam-se de seguida os quadros 8 e 10 pela importância que assumem nesta intriga e como exemplos paradigmáticos da estética brechtiana.

⁶⁸ Trabalha-se neste estudo com a seguinte edição: *Der gute Mensch von Sezuan* (1955/74), Bertolt Brecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

No quadro 8, *Shui Ta's Tabakfabrik*, o público já conhece *Yang Sun, ein stellungsloser Flieger*, como é apresentado no elenco das figuras e sabe que ele se aproveitou do amor de *Shen Te* e que se encontra agora a trabalhar para pagar as suas dívidas e evitar ser preso. Está empregado na fábrica de tabaco que *Shui Ta* instalou nas barracas do senhor *Shu Fu*, um barbeiro rico, e onde trabalham algumas famílias em condições muito más. *Frau Yang*, mãe de *Yang Sun*, aparece, seguida pelo filho, e fala ao público contando como o seu filho se tornou um homem sério depois de ter começado a trabalhar para *Shui Ta*.

Frau Yang toma a palavra e numa apóstrofe ao público começa a narrar os acontecimentos dos últimos três meses, dando a sua perspectiva pessoal. Durante as suas falas há interrupção das palavras de *Frau Yang* por acontecimentos cénicos. Nestes são encenadas cenas de acontecimentos passados que *Frau Yang* acaba de relatar. De salientar é o que estas acções cénicas estão em contraste com a valorização que *Frau Yang* faz dos acontecimentos; enquanto aqui a mãe fala da sabedoria e força do filho, o espectador vê que este se tornou algoz dos outros trabalhadores e que só está interessado na sua ascensão pessoal. Há ainda o contraste entre as barracas onde as famílias estão *entsetzlich zusammengepfercht* e as palavras de apreço a *Shui Ta*. Esta combinação de efeitos de estranhamento entre o contar da situação por *Frau Yang* e a representação cénica do que realmente se passa pretende levar o público a uma reflexão.

Frau Yang usa uma linguagem exaltada, efusiva e louva a bondade de *Shui Ta* e o efeito que esta bondade teve em *Sun*, recorrendo a citações de ditos chineses que mostram o exagero da sua fala: “Das Edle ist wie eine Glocke, schlägt man sie, so tönt sie, schlägt man sie nicht, so tönt sie nicht”. (p.117).

Mais uma interrupção na fala de *Frau Yang* é introduzida pela canção *Lied vom achten Elefanten* cantada pelos trabalhadores. Esta canção é uma parábola que conta como dos oito elefantes de *Herr Dschin*, um pode conservar os dentes, pois é manso e obediente e tem a tarefa de controlar os outros sete, que são rebeldes e precisam de ser vigiados enquanto trabalham na floresta.

O espectador ouve a canção e vê *Sun* batendo palmas de forma rítmica, o que obriga os trabalhadores a trabalhar mais depressa. A canção de protesto por parte dos trabalhadores é transformada por *Sun* em instrumento para acelerar o ritmo de trabalho, como se leu atrás (vid. 2.2.1 supra) na proposta que Brecht faz a propósito da encenação desta canção. A canção serve de crítica a *Sun*, que usa as suas capacidades intelectuais para tirar proveito próprio à

custa da situação de miséria dos seus companheiros de trabalho, apoiando assim o sistema de exploração.

O quadro décimo tem como título *Gerichtsklokal* e aqui *Shui Ta* é acusado de ter feito desaparecer *Shen Te*. Os Deuses surgem no papel de juízes.

A cena do julgamento é um elemento estrutural para Brecht, ao qual recorreu também noutros dramas que escreveu. Estas cenas contêm em si várias funções: por um lado, servem para se procurar a justiça através da demonstração da verdade, por outro lado, a cena no tribunal é uma peça dentro de outra que envolve o espectador na procura de uma solução e que o torna simultaneamente público do julgamento. O *Gestus des Zeigens* (vid. 2.1.2 supra) serve também aqui o propósito de instigar o espectador.

Está-se aqui no último quadro da obra, a fábula foi teatralizada e o tema mostrado: Viver e ser bom excluem-se. Os Deuses que tinham vindo à terra, encontrado a pessoa boa e se tinham retirado satisfeitos, são agora de novo chamados para que julguem *Shui Ta* e o obriguem a confessar a responsabilidade no desaparecimento de *Shen Te*.

Ouvem o relato do que se passou nos últimos meses por várias personagens até que *Shui Ta* pede para que evacuem a sala, pois quer falar sozinho com os Deuses. Aí tira a máscara e confessa ser ao mesmo tempo *Shen Te* e *Shui Ta* explicando:

Euer einstiger Befehl

Gut zu sein und doch zu leben

Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften. (p. 139).

Os Deuses ouvem as longas explicações de *Shen Te* e chegam à conclusão que ela continua a ser a boa pessoa e nas palavras do primeiro deus ouve-se: “Der gute Mensch, vom dem alle nur Gutes berichtet haben.” (p.140). *Shen Te* grita-lhes que também foi a má pessoa, mas os Deuses consideram que o mundo pode continuar como está proclamando: “Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung!” (p.141).

De seguida os Deuses retiram-se numa nuvem cor-de-rosa e desaparecem no nada. *Shen Te* tem autorização para chamar o primo *Shui Ta* (transformar-se em má pessoa) só uma vez por mês. Brecht mostra assim que os Deuses não compreenderam nada sobre este mundo,

assim como os poderosos não entendem nada da miséria dos pobres. O autor demonstra por este meio a fragilidade da ordem social representada aqui pelos Deuses. *Shen Te* fica só, já que os Deuses não deram uma solução e esta tem de ser encontrada pelo próprio espectador como se lê no epílogo (vid. 2.2.2.2.5 infra).

2.2.2.2.3 Intermédios

Na obra há sete intermédios e estes encontram-se entre os diferentes quadros. Estes intermédios têm como função relatar ao espectador os acontecimentos que temporalmente acontecem entre os referidos quadros. Cinco intermédios pertencem a *Wang* e dois a *Shen Te*. Os intermédios de *Wang*, com excepção do primeiro, têm como local o seu abrigo nocturno, um cano de esgoto, que lhe serve de casa. Os Deuses aparecem-lhe em sonhos e ouvem os seus relatos sobre *Shen Te*. *Wang* como amigo dela vai contando os problemas financeiros de *Shen Te* que se estão sempre a agravar e através destes relatos vai-se construindo uma história dentro de outra história.

Enquanto os intermédios de *Wang* mostram a problemática ao espectador os de *Shen Te* têm outra função. Os intermédios acontecem diante do cortinado entre o espectador e o apresentador e ao espectador é contado algo que os outros ainda não sabem. O que é narrado pertence mais à trama e o espectador é como que responsabilizado para julgar e decidir.

Logo no primeiro intermédio de *Shen Te*, esta aparece com a máscara e roupa de *Shui Ta* na mão. É mostrado o seu duplo ser, mascara-se de *Shui Ta*, incorpora também a sua voz e canta *Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter*, cujo conteúdo aponta para a incapacidade dos Deuses para ajudarem as pessoas a manterem-se boas (vid. 2.2.2.2.4 infra). Mais uma vez são as circunstâncias em que *Shen Te* se encontra que não lhe permitem ser boa.

No segundo intermédio, *Shen Te* dirige-se ao público, diante do cortinado e está vestida de noiva a caminho do casamento. Ela acredita que o seu amado *Sun* é um homem bom e que vai compreender o que ela tem de fazer, isto é, restituir o empréstimo que lhes tinha sido feito, pois as pessoas estão a precisar do dinheiro. O intermédio em prosa é interrompido por dois versos, cujo conteúdo consubstancia segundo Bräutigam (1976:41-42) o lema de vida de *Shen Te* e consubstancia ao mesmo tempo o objectivo do próprio Brecht de uma mudança no mundo, como se lê de seguida:

Keine verderben zu lassen, auch nicht sich selber

Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das ist gut. (p.81).

Estes dois intermédios caracterizam assim todos os homens bons e a situação que estes vivem na terra. Através da introdução destes intermédios na obra os acontecimentos sequenciam-se de forma notória para que possa haver um julgamento da parte do espectador, se evite a ilusão e se crie espaço e tempo para observações, julgamentos, sentenças e reflexões.

2.2.2.4 Canções

As canções servem a técnica de estranhamento e surgem separadas das réplicas. A obra tem cinco canções e todas têm um refrão, rima e se dirigem ao público, preenchendo o *Gestus des Zeigens*. As canções resumem a situação de forma imagética e didáctica, dando uma nova perspectiva aos factos.

Por ordem de entrada surge *Das Lied vom Rauch* (p.27) composta por três estrofes, cada uma cantada por uma pessoa diferente. Na loja de tabaco de *Shen Te*, os presentes tiram cigarros e ficam a olhar para o fumo, que simboliza aqui o prazer momentâneo, efémero e propõem-se cantar uma canção para que a anfitriã se distraia. Esta está desolada, pois o dinheiro que os Deuses lhe deram já desapareceu como fumo.

Mostra-se ao público que nem a esperteza nem o trabalho levam ao sucesso, todos os caminhos levam ao nada e a canção mostra a resignação de *Shen Te*.

Em *Das Lied des Wasserkäufers* (p.51) *Wang*, o aguadeiro, dirige-se ao público como se este fosse uma clientela imaginária e queixa-se que ninguém lhe compra água. Deseja banir a chuva e poder escolher os seus clientes, o que o faz rir de si próprio.

Segue-se *Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten* (p.65), que se mencionou no ponto anterior, cantada por *Shen Te* e que aponta para a impotência dos Deuses que não conseguem ajudar uma pessoa boa que quer manter-se boa, mas que o mundo não deixa ser boa; o tema que Brecht apresenta neste drama, como se tem vindo a expor.

Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag (p. 91) é cantada por *Sun*, que sozinho e em forma de apontamento fala no dia de São Nunca pensando que nunca mais irá ser piloto de novo. O seu

casamento com *Shen Te* não chegou a acontecer devido à ausência do primo *Shui Ta*. Todos foram embora, mas *Sun* age como se os convidados e o padre ainda estivessem presentes, cantando sobre a sua dor e a dor de *Shen Te*.

Das Lied vom achten Elefanten (p.116) é cantada pelos trabalhadores da fábrica de tabaco e foi já comentada neste trabalho (vid. 2.2.2.2.2 supra) a propósito da importância do quadro 8 onde esta está inserida. A canção mostra ao público uma situação social insustentável. *Sun* tinha acabado de obrigar os trabalhadores a trabalhar mais depressa e como um capataz de escravos marca o compasso com as mãos, ou seja, marca o ritmo de trabalho, acelerando-o cada vez mais. A intensificação do trabalho simboliza aqui a exploração dos trabalhadores.

A canção está situada entre as duas réplicas de *Frau Yang* e não se dirige directamente a ninguém, serve sim como caso modelo e o público percebe o trágico da canção. Segundo Bräutigam Brecht nunca subestima o seu público:

Da hat einer die angestammte Gesellschaft (den Urwald) verlassen und sich (gezähmt, also verfremdet) in den Dienst des Kapitalismus gestellt, um jetzt seine Brüder in dessen ausbeuterischen Dienst zu treiben. (Bräutigam 1977:55).

Como se focou anteriormente as canções estão integradas na acção de modo a activarem a crítica social da parte do público e para que este reconheça que a resignação patente nas canções é infrutífera e que deve ser transformada em acção. (Bräutigam 1977:57).

2.2.2.2.5 Epílogo

A obra acaba com a presença de um actor a dirigir-se ao público, pedindo desculpa por não apresentar uma solução para o drama vivido pela boa alma. É uma fala em verso, onde o actor instiga o público a encontrar ele próprio uma solução para a boa alma levantando questões, tais como: “Was könnt die Lösung sein?” (p.144). E respondendo:

Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.

Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine andere Welt? (p. 144).

E os versos finais:

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:
Sie selber dächten auf der Stelle nach
Auf welche Weis dem guten Menschen man
Zu einem guten Ende helfen kann.
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß! (p.144).

Não ficam dúvidas quanto ao papel que Brecht espera que o público exerça e o verbo *müssen* usado quatro vezes no último verso é também prova dessa vontade. A solução tem de ser encontrada pelo espectador, pois na sua mão está a felicidade do mundo.

Brecht ao espelhar os conflitos sociais e humanos nas suas obras espera do espectador uma colaboração na mudança da ordem social.

2.2.2.3 Figuras

Brecht designa as personagens dos seus dramas *Figuren* entendendo-as como criações e não como pessoas, parecendo-se estas antes com peças ou figuras de xadrez, que são movimentadas no palco com um determinado objectivo. Comportem-se elas bem ou mal seguem a tese de Brecht de que não se pode ser bom e ao mesmo tempo viver, sendo que os bons falham como *Shen Te* e *Wang* e os maus como *Shui Ta* e *Shu Fu* têm sucesso: “Die Figuren dürfen... nicht psychologisch gedeutet werden als Charaktere, sondern nur funktional als Beispiele (Metaphern)”. (Bräutigam 1976:58).

2.2.2.3.1 Shen Te/Shui Ta

A figura principal da obra *Shen Te / Shui Ta* vem das classes mais baixas da sociedade como acontece muito nos dramas de Brecht, mostrando o autor uma constante compaixão pelos mais pobres. Hannah Arendt salienta este aspecto:

O que trouxe Brecht de volta à realidade⁶⁹, e por pouco não matou a sua poesia, foi a compaixão. Quando reinava a fome, revoltou-se, ao lado de todos os famintos⁷⁰... A compaixão foi sem dúvida a mais tenaz e a mais fundamental das paixões de Brecht, e por isso mesmo a que ele mais procurou, e menos conseguiu esconder; adivinhamo-la em quase todas as peças que escreveu. (1991:274).

Shen Te vende-se para pagar o aluguer, sendo o amor verdadeiro para ela um luxo. Ela é boa, mas não consegue sobreviver neste mundo de concorrência e esta questão da divisão da consciência do indivíduo entre o bem e o mal é aqui tratada do ponto de vista sociológico, como se tem vindo a mencionar.

A divisão do eu de *Shen Te* tem aqui um carácter construtivo, é uma separação do *Grundgestus*, isto é, dos diferentes modos possíveis de comportamento relativamente ao mundo; não consegue sucesso, pois como é boa só consegue usar a máscara do mau durante pouco tempo. Máscara essa que só agarra em desespero por três vezes ao longo da obra, transformando-se em *Shui Ta*.

No início do quadro 5, *Der Tabakladen*, apesar de estar com a máscara de *Shui Ta* ela reage como *Shen Te*, mas ao ver-se ao espelho muda e também no quadro 10, *Gerichtskloak*, ao reconhecer os Deuses como juizes do tribunal desmaia: “Es ist die Natur des Fräuleins gut zu sein.” (p.74) diz o barbeiro.

Mesmo quando *Shen Te* põe a máscara não se transforma totalmente como vimos: “Aber die Maske gibt ihr die Kraft, eine Zeitlang nicht sie selbst sein zu müssen, um auf die Dauer sie selbst bleiben zu können.” (Bräutigam 1977:65).

Assumindo a figura de *Shui Ta*, tenta sobreviver, salvar a “prima”, já que os Deuses não o conseguem e, sendo assim, dá trabalho e pão aos esfomeados e e ainda obriga *Sun* a trabalhar. Por seu lado, *Shen Te* é muita feminina, mostrando a felicidade que o amor e a

⁶⁹ A autora está a referir-se aqui ao fim dos anos 20 “acabaram os tempos maravilhosos do louvor à vida e do júbilo” (Arendt 1991:274), os anos que se sucederiam com a ascensão do nazismo.

⁷⁰ A compaixão de Brecht está também espelhada nos seus poemas como no seguinte excerto “An die Nachgeborenen”: (...) Man sagt mir: Iß und trink du! Sei froh, daß du hast / Aber wie kann ich essen und trinken, wenn / Ich es dem Hungernden entreiße, was ich esse, und / Mein Glass Wasser einem Verdurstenden fehlt? / Und doch esse und trinke ich.” (Brecht 1974⁸:56).

maternidade lhe trazem e ficando claro que a relação humana com os outros é uma necessidade vital para ela.

O bem para sobreviver precisa do mal como arma. Como afirma Bräutigam (1977:66): “So zeigt sich gerade am guten Menschen das Ausgeliefertsein an die Welt, die Verlassenheit und das Unerlöstsein als das letzte Problem auch bei Brecht.”

2.2.2.3.2 Os Deuses

Brecht usa nesta obra e em obras posteriores motivos religiosos como anacronismos sociológicos, pois considera que se deve ultrapassar o tipo de sociedade em que se vive nessa altura, porque as pessoas que são mais crentes são as que sofrem mais como *Shen Te* e *Wang*. Usa como que um modelo negativo da Bíblia aqui representado pelos Deuses que defendem que se encontrarem uma pessoa boa, o mundo pode ficar como está e ainda o facto de os Deuses serem aqui impotentes para ajudarem *Shen Te*, regressando para o nada de onde vieram, como eles próprios afirmam:

Drum müßt ihr uns gestatten

Heimzugehen in unser Nichts. (p.142).

Desde o início da obra que os Deuses são figuras que servem o princípio do estranhamento, só aparecendo duas vezes, no prólogo e na cena do julgamento, já que nos intermédios, como se focou anteriormente, a sua evocação faz apenas parte dos sonhos de *Wang*. Nas duas intervenções, não cumprem a sua tarefa, isto é, não ajudam as pessoas como se espera dos Deuses. Também chegam sempre juntos e aparecem somente a quem neles acredita, tendo pouco de Deuses e mais de humanos.

Bräutigam considera que Brecht não teve intenção de os apresentar como um elemento de blasfémia, mas sim como elementos irónicos e também por isso estranhantes, como fica patente na sua ascensão aos céus numa nuvem cor-de-rosa.

Os Deuses pertencem ao grupo dos poderosos e como eles próprios referem: “Wir sind keine armen Leute.” (p.17). Com o seu dinheiro pretendem afastar a miséria dando uma esmola a *Shen Te* e representam para Brecht aquilo que deve ser modificado na sociedade.

Nos intermédios há uma romantização dos Deuses que aumenta a dúvida quanto à sua competência e no final, como se relatou, não aparecem para resolver os problemas, mas ao contrário sobem aos céus fugindo das responsabilidades

Quando *Shen Te* em *Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten* (p.65) coloca a pergunta sobre o sentido do mal no mundo, ela própria afirma: “Die Götter sind machtlos.” (p.65). As suas angústias não recebem resposta e assim no epílogo coloca-se a pergunta sobre *Ausweglosigkeit*, à qual o actor em apóstrofe diz: “Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?” (p.144).

Esta é a pergunta de Brecht, que viveu também ele num mundo destruído, onde não se via saída. O autor coloca a pergunta explicitamente no fim da peça e deixa a procura de uma solução aos espectadores. O último verso em que instiga o público a encontrar uma solução afirmando: “Es muß ein guter da sein, muß muß, muß!” (p.144) indica que Brecht acredita que essa solução tem de existir.

2.2.2.3.3 Wang

Wang é também uma boa pessoa como *Shen Te*, que não consegue subsistir, mas que acredita ainda nos Deuses e na sua bondade. Mas *Wang* necessita também de ser desonesto para sobreviver; tem um fundo falso na sua caneca e, deste modo, engana os seus clientes. No quadro 4, *Platz vor Shen Te's Tabakladen*, o senhor *Shu Fu*, um barbeiro rico, bate-lhe com o ferro de frisar na mão e *Wang* não encontra ninguém disposto a testemunhar a seu favor em tribunal. Resigna-se afirmando que se habituou a passar sem a mão direita e quase já não precisa dela. *Die Schwägerin* resume a situação: “Wir können die Welt nicht ändern.” (p. 62).

Wang não é um homem de acção e muitas das suas vivências dão-se em sonhos, onde, como se referiu, fala com os Deuses, que lhe aparecem sempre cada vez mais miseráveis e impotentes. *Wang* que no princípio não lhes pedia quase nada, vai exigindo cada vez mais e, por fim, diz: “Oh Erleuchtete, ihr müßt sogleich zurückkommem und sie finden”. (p.130).

Wang refere-se aqui a *Shen Te*, a sua amiga desaparecida, mas todo o ambiente do cano de esgoto e o facto das conversas de *Wang* com os Deuses serem no âmbito dos seus sonhos torna todas estas cenas irreais. Está-se aqui mais uma vez a recorrer à técnica de estranhamento que, neste caso particular, acentua ainda mais a desesperança.

Toda a personalidade de *Wang*, assim como a de *Shen Te*, despertam sentimentos de simpatia, de solidariedade e de compaixão perante tanta fragilidade do ser humano. Mas a bondade de *Wang* não é produtiva, o que é demonstrado logo no prólogo quando procura abrigo para os Deuses. Quando pensa não ter sido bem sucedido, foge e esconde-se e também no fim da peça é deixado sozinho e fica perdido, sem rumo.

Segundo Bräutigam, nesta obra, *Wang* é objecto duma conseguida demonstração da tese de que os pobres e indefesos são atropelados pela sociedade dominante.

2.2.2.3.4 Yang Sun

Yang Sun, um piloto desempregado, é o namorado de *Shen Te*, mas ela é para *Sun* um meio para atingir os seus objectivos e mostra não ter muita consideração quando, por exemplo, se refere a ela como “armes Tier” (p.72).

Para *Sun* poder voltar a voar é mais importante do que o amor. Ser piloto é para ele uma profissão, mas também um símbolo de ascensão social e como não está a alcançar o seu objectivo pensa em enforçar-se. *Shen Te* impede-o, mas este não lhe agradece e o seu egoísmo fica patente em várias situações ao longo da obra; quando fica com o dinheiro do pobre casal de negociantes de tapetes, também quando tenciona recuperar o lugar de aviador em Pequim e deixar *Shen Te* para trás, sendo o casamento somente uma oportunidade para ficar com uma soma de dinheiro.

Shen Te, por seu lado, vê apenas nele o homem que sofre e prefere-o ao bem estar material que podia ter ao lado do barbeiro rico. O seu amor fica bem expresso na apóstrofe em verso: “Ich will mit dem gehen, den ich liebe (...)”. (p.80).

Sun usa também o seu poder sexual sobre *Shen Te* e fala dele a *Shui Ta* de forma cínica e nesse momento *Shen Te* percebe que o amor é para os pobres um assunto fatal.

Também ao ascender rapidamente a capataz e ao oprimir os outros trabalhadores para agradar ao patrão mostra o seu mau carácter. Os caracteres de *Shen Te* e *Sun* estão em contraste, enquanto ela é meiga, cheia de alma e bondosa, *Sun* é cínico e duro.

2.2.2.3.5 Os proprietários

A classe dominante é melhor representada pelo barbeiro, *Der (dicke) Barbier Shu Fu*, a quem é dado sempre o título de *Herr*. Nesta figura o tema da amizade é também tratado, mas enquanto a amizade entre *Wang* e *Shen Te* é uma amizade verdadeira em *Shu Fu* a amizade não é bondade mas sim calculismo. O barbeiro tem interesse em *Shen Te* e refere-se à sua beleza e também à “Güte ihres Herzens”(p.74). Diz-se apaixonado por ela, quer casar e, por isso, resolve apoiar os protegidos de *Shen Te*.

A bondade nele é só uma máscara para chegar ao seu objectivo egoísta e as barracas que empresta para que seja instalada a fábrica de tabaco são caracterizadas como *Feuchte Rattenlöcher mit verfaulten Böden* (p. 104).

O barbeiro *Shu Fu*, a proprietária *Mi Tzü* juntamente com *Shui Ta* representam o mundo dos proprietários e na cena final, no tribunal, são julgados pelo povo, onde são considerados como demasiado poderosos e como exploradores do povo.

2.2.2.3.6 A sociedade

A obra passa-se numa sociedade sem esperança, cheia de pobres e oprimidos, mas onde muitos não querem trabalhar, aspirando antes a ser burgueses como o barbeiro *Shu Fu* ou a proprietária *Mi Tzü*. Temos, por exemplo, a viúva *Shin* que consegue através de habilidades aproximar-se do rei do tabaco, *Shui Ta*, e subir assim na escala social. Também a família dos desamparados que se abrigam na loja de tabaco de *Shen Te* não se esforça por sair da sua situação, aceitando antes as fatalidades como elas se apresentam. Mas não são apresentados romanticamente, já que roubam, destroem, cospem na mão de quem os ajudou, comportamentos que apontam para o facto de não terem nada a perder.

Estes são figuras que representam uma situação humana indigna e que Brecht pretende denunciar e ajudar a modificar.

2.2.2.4 Linguagem

A linguagem é usada por Brecht com o propósito de mais uma vez causar estranhamento no seu público. Para criar este efeito de estranhamento o autor recorre a várias

formas, tais como: mudanças abruptas entre estilos (nível popular para nível erudito e vice versa); alterações de ritmos (passagem de prosa para poesia e o contrário); uso de expressões bizarras por figuras de quem se não espera tal uso (algumas réplicas dos Deuses). Pode afirmar-se que o efeito de estranhamento assenta aqui principalmente no recurso aos contrastes atrás mencionados.

Por outro lado, a linguagem usada por Brecht para caracterizar as figuras assenta num estilo preponderantemente objectivo e numa uniformidade entre falante e linguagem:

Aber gerade dieser Einklang von Sprache und Sprecher, von Absicht und Äußerung führte zu echter Sprachkunst, vor allem dort, wo die Figuren Individualität bewahrt haben. (Bräutigam 1977:25).

A força de Brecht vem-lhe assim da concordância entre palavra e conteúdo e esta concordância também facilita a compreensão ao espectador. Como se salientou anteriormente, Brecht quer ser entendido pelo povo, quer influenciá-lo e encontra na linguagem um modo privilegiado para o fazer.

Na citação em cima, Bräutigam refere-se às figuras que mantêm individualidade e nestas insere-se a figura de *Shen Te*. Esta mostra mais individualidade do que a maioria das personagens e a esta pessoa verdadeira corresponde uma linguagem também ela verdadeira. Segundo Bräutigam (1977:31), *Shen Te* é uma pessoa que pertence ao que é “novo”, que tenta domesticar o mundo e melhorá-lo no sentido brechtiano, sendo as condições que não a deixam vencer. *Shen Te* mostra através da linguagem que a sua humanidade é verdadeira e a sua linguagem é ainda meio para o entendimento entre os homens.

No quadro 3, *Abend im Stadtpark*, *Shen Te* usa a linguagem da bondade do ser humano e consegue através dela ultrapassar o abismo entre ela e *Sun*. À linguagem degradante de *Sun*, ela contrapõe a linguagem da compaixão, como se exemplifica de seguida. *Sun* tem intenção de se enforcar numa árvore e *Shen Te* tenta demovê-lo ao que este lhe pergunta sarcasticamente: “Warum willst du mich eigentlich vom Ast schneiden, Schwester?” (p.47). *Shen Te* para salvar *Sun* distrai-o contando histórias da sua infância num tom intimista, falando-lhe da sua própria vida, expondo-lhe como conseguiu comprar a própria loja e no

meio de passagens em prosa troca para verso afirmando em tom otimista: “Ich bin eine Reiche, sagte ich.” (p.48).

Também no mesmo quadro *Shen Te* dá exemplo de pura humanidade nas palavras de amizade que dirige a *Wang*. O aguadeiro está zangado por não conseguir vender água e na canção do vendedor de água à chuva chama cães aos seus potenciais clientes: “Kauft Wasser, ihr Hunde!” (p. 50). A raiva de *Wang* contrasta com a amizade de *Shen Te*, que compra água a *Wang* para o ajudar, apesar de este lhe dizer que basta abrir a boca e beber, pois está a chover, mas *Shen Te* insiste: “Aber ich will dein Wasser, *Wang*.” (p.51).

Os representantes da classe dos proprietários falam usando clichés vazios para esconderem o seu próprio vazio. A proprietária *Mi Tzü*, senhoria de *Shen Te*, vem à loja, quando sabe que há problemas e diz: “Das hat man davon, wenn man Leute ins Haus nimmt.” (p.38).

Os Deuses usam também frases ocas em diferentes situações, nomeadamente quando *Wang* num dos intermédios lhes conta das dificuldades financeiras de *Shen Te* e o segundo deus responde: “Ganz gleich, man bezahlt, was man schuldig ist.” (p.54).

Em resumo pode afirmar-se que Brecht usa em geral uma linguagem simples, precisa e concisa e só se afasta deste registo quando pretende caracterizar certos grupos sociais.

Passa-se de seguida ao resumo da obra.

2.3 Resumo da obra

A parábola passa-se em *Sezuan*, zona remota da China, como o autor informa, e no prólogo *Wang*, o aguadeiro, uma boa pessoa, apresenta-se ao público e conta como está à espera que cheguem os Deuses, que vêm à terra confirmar se ainda existem boas pessoas. É necessário alojar os Deuses, mas *Wang* recebe várias recusas das pessoas ricas da terra e, por fim, é *Shen Te*, a prostituta, que aceita receber os Deuses. Estes, felizes por terem encontrado uma boa pessoa, ao despedirem-se de *Shen Te* acabam por lhe dar dinheiro como forma de pagamento pelo alojamento e recomendar-lhe que continue a ser boa, ao que esta riposta: “Wie soll ich gut sein, wo alles so teuer ist?”(p.16). Com o dinheiro recebido *Shen Te* abre uma tabacaria, mas de imediato os pobres, desempregados e demais enjeitados da vida invadem a loja e vão ficando abrigadas por lá, pois *Shen Te* tem pena deles. Quando está quase arruinada devido à protecção que dá a toda esta gente e, seguindo a sugestão de

algumas das pessoas que tinha alojado, quanto à possível existência de um primo, desaparece, mascarando-se e aparecendo como primo *Shui Ta*, pessoa de alma dura, que vem decidido a salvar o negócio da prima. Para tal, manda as pessoas embora e começa a ter lucros. Entretanto *Shen Te* conhece um aviador desempregado, *Yang Sun*, e apaixona-se por ele. Salva-o do desespero e ainda se arruina, dando-lhe dinheiro para que este corrompa um funcionário de Pequim na tentativa de recuperar o lugar perdido de aviador. Com isto, *Shen Te* perde a verba que dois velhos, amigos dela, lhe tinham dado como adiantamento pelo tabaco da sua loja, arruinando estes também até perceber que *Yang Sun* explora o seu amor por ela. No papel de primo *Shui Ta* tenta salvar as finanças arquitetando casar *Shen Te* com o barbeiro *Shu Fu*, que tem dinheiro e que gosta dela, mas *Shen Te* volta para os braços de *Yang Sun*. Está convencida que este aceitará devolver o dinheiro emprestado aos velhos em apuros financeiros e que desistirá de ir para Pequim. Mas *Sun* desaponta-a, gastando todo o dinheiro e esta acaba por abandoná-lo. Apesar de arruinada *Shen Te* continua a proteger os desamparados, abrigando-os nas barracas do barbeiro *Shu Fu*. Em seguida, descobre que está grávida, à espera de um filho de *Yang Sun* e resolve então fazer regressar *Shui Ta* para que este transforme as barracas numa fábrica de tabaco e para que este inste os desamparados, lá abrigados, a trabalhar também na fábrica de tabaco do senhor *Shu Fu*. *Yang Sun* vê-se também forçado a trabalhar nesta fábrica, para recuperar o dinheiro que recebeu de *Shen Te* e evitar ser preso. Rapidamente se torna capataz, braço direito do patrão, devido às suas manhas, e é desprezado, por tal facto, pelos outros empregados. A tabacaria prospera nas mãos de *Shui Ta*, aos velhos é devolvido o dinheiro, mas os amigos de *Shen Te*, como *Wang*, não se conformam com o seu desaparecimento. *Yang Sun*, que entretanto descobriu que *Shen Te* está grávida dele, denuncia às autoridades o seu desaparecimento e possível sequestro. Isto faz com que se descubra toda a verdade, já que em tribunal *Shui Ta* confessa perante os juízes, que são os três Deuses em toga de magistrados, que *Shen Te* e *Shui Ta* são a mesma pessoa. Os Deuses estão satisfeitos e sobre a situação pronunciam: “Der gute Mensch, von dem alle nur Gutes berichtet haben!” (p. 140) e resolvem voltar aos céus. *Shen Te* grita-lhes para não a deixarem sozinha, e pergunta como poderá continuar a ser boa sem a presença do primo e ainda grita: *Hilfe!* (p.142) ao vê-los desaparecer.

Segue-se o epílogo onde um actor faz a última apóstrofe ao público, convidando-o a encontrar o melhor final para este dilema da peça e a sugerir ao público que ajude a encontrar um desfecho feliz para a boa alma:

Auf welche Weis dem guten Menschen man
Zu einem guten Ende helfen kann.” (p.143).

Passa-se de seguida à segunda parte deste trabalho que diz respeito ao estudo da tradução deste drama para português europeu.

PARTE II A tradução *A Boa Alma de Sé-Chuão* em Portugal

A segunda parte deste trabalho consiste no estudo da tradução em português europeu do texto dramático de Bertolt Brecht *Der gute Mensch von Sezuan*, com o título *A Boa Alma de Sé-Chuão*, sem data, tradução de Ilse Losa e poemas de Alexandre O'Neill.

Para uma análise aprofundada de todos os elementos paratradutivos envolvidos nesta tradução começa-se por uma contextualização histórica, política e sociocultural de Portugal na década de 60, momento da primeira encenação e publicação deste drama de Brecht neste país (vid. 3.1 e 3.2). Relembra-se também os mecanismos da censura que actuavam sobre todas as formas de cultura e por isso também sobre o teatro (vid. 3.3).

A peça de teatro *Der gute Mensch von Sezuan* de Brecht foi apresentada ao público português em Março de 1960, durante escassos cinco dias (vid. 4.1 infra), e a sua tradução foi publicada dois anos mais tarde, em 1962 (vid. 4.3 infra), apesar da representação da peça continuar proibida, como proibidas estavam todas as representações das peças deste autor. As reacções que se fizeram sentir têm de ser analisadas no âmbito do contexto histórico, político e sociocultural em que Portugal vivia nesses anos.

Segue-se depois a análise do texto traduzido para português europeu, estudando-se as réplicas das apóstrofes e as réplicas da figura principal e dupla *Shen Te/Shui Ta* (vid. 5).



Capítulo 3 Contexto da Recepção de Brecht em Portugal: Políticas Educativas e Culturais na década de 60

3. Contexto da Recepção de Brecht em Portugal: Políticas Educativas e Culturais na década de 60

3.1 Apontamentos históricos, políticos e socioculturais

3.2 Sobre o Ensino

3.3 Aspectos editoriais e ideológicos

3.3.1 Censura literária nacional

3.3.2 Censura literária a obras estrangeiras

3. Contexto da Recepção de Brecht em Portugal: Políticas Educativas e Culturais na década de 60

3.1 Apontamentos históricos, políticos e socioculturais

Na década de 60 o regime ditatorial levava já quase trinta anos de existência e a repressão exercida por este estendia-se a todas as áreas da vida dos portugueses. Este regime tinha tido a sua origem numa Ditadura Militar instaurada pelo movimento de 28 de Maio de 1926, que depressa evoluiu para o chamado Estado Novo e que deve ser compreendido no contexto do processo de reacção nacionalista e autoritária que varreu a Europa entre as duas guerras mundiais.

Numa primeira reacção os portugueses ficaram contentes com o surgimento de um novo poder, já que durante a República se tinha vivido grande instabilidade e temos nomes conceituados como António Sérgio, Bento de Jesus Caraça, entre outros, que começaram por apoiar este novo regime. Foram feitas algumas prisões, mas os presos foram logo libertados com a promessa de que não hostilizariam o novo regime. Mas pouco tempo depois efectuaram-se de novo inúmeras prisões políticas e foram também feitas muitas deportações para o Ultramar. A população não teve grande reacção, pois, por um lado, estava habituada também durante a República à prisão política e, por outro lado, acreditou que este governo seria mais um que não duraria muito.

Como Portugal estava com graves problemas económicos e financeiros os militares convidam António Oliveira Salazar, que à altura era professor de Economia e Finanças da Universidade de Coimbra e conhecido por escrever na imprensa artigos sobre a sua especialidade. Aceitou o cargo, mas por muito pouco tempo, pois não conseguiu “suportar o convívio da governação” em que era necessário discutir os assuntos e chegar a acordos: “Era homem para mandar e ser obedecido, sem condescendências nem hesitações.” (Carvalho 2001³: 721).

Passados dois anos é de novo convidado para assumir a pasta das finanças e aceita, mas com a exigência de que todos os ministérios estivessem dependentes do ministério das finanças, pois defendia um poder concentracionário. Esta exigência foi aceite e Salazar passa a ser na prática chefe do governo.

É assim que a partir de 1930, Oliveira Salazar com o apoio das forças militares e da Igreja iniciou a criação deste novo regime. Também as classes dominantes, com um forte peso político, ideológico e conservador aspiram “à ordem” e a um estado forte. Várias forças unem-se em volta do governo e formam a união que ficou conhecida como a trilogia de Educação Nacional: Deus, Pátria e Família, que doravante dominaria o país.

O Estado assume um papel intervencionista na vida económica e social, bem como o papel de protector, disciplinador. Como o país tinha sofrido anteriormente com as várias crises do sistema liberal aceitou, de início, que o Estado tomasse para si o papel de saber o que era melhor para o seu povo. Não se pode esquecer como lembra Fernando Rosas que:

O Portugal do início dos anos 30, atrasado, rural, dependente, periférico, é, até certo ponto, um caso típico dos processos de articulação então verificados entre as crises económicas (e a necessidade de lhes dar resposta) e o advento dos novos regimes autoritários. (Rosas 1990:15).

Acreditamos que o fenómeno da pobreza que existia na altura e que continuaria a existir durante o Estado Novo terá sido um dos factores responsáveis pela facilidade com que este regime se instalou e pelo modo como se prolongou no tempo. Com este regime tentou esconder-se a pobreza; não se estudava nem debatia a pobreza devido à repressão social, e também devido a “... alguma acomodação da sociedade, habituada desde sempre a conviver com a realidade da pobreza.” (Rosas e Brito 1996:742). E ainda como lembram estes autores a “... pobreza era de alguma forma valorizada como sinónimo da preservação de valores caros ao regime, como a família e a harmonia social.” (ibid.).

Segundo estudos efectuados e publicados já depois da queda do regime, cerca de 31,4% das famílias portuguesas auferiam rendimentos inferiores ao mínimo necessário para que conseguissem satisfazer as suas necessidades básicas e, nas zonas rurais, a pobreza era ainda maior. Uma das razões para este estado de coisas era a própria agricultura que tinha sido votada ao abandono, não se implementando políticas específicas para este sector e mantendo-se as estruturas de poder na mão dos párcos e dos senhores e apoiadas pelo Estado.

Aponta-se também para este estado de pobreza a insuficiência dos esquemas de segurança social (vulnerabilidade à doença, ao desemprego, à invalidez e à velhice) e o

baixíssimo nível de salários de algumas profissões e sectores de actividade. (Rosas e Brito 1996:743).

Apesar de ter havido elevado crescimento económico entre os anos 50 e 70 devido ao processo de industrialização, a pobreza manteve-se e criaram-se até novos factores de pobreza, como sejam a marginalização da agricultura como actividade económica, o êxodo maciço dos campos para as cidades, a emigração e os salários muito baixos.

Como se disse anteriormente este regime quer esconder a pobreza e é, assim, que ataca a mendicidade, mas não as suas causas deixando a assistência social na mão de instituições privadas, tendo estas a concepção de uma assistência caritativa.

Aliada a esta pobreza regista-se também uma grande taxa de analfabetismo que reflecte o atraso cultural do país, não há cumprimento da escolaridade e os filhos ajudam os pais no trabalho no campo,

Num primeiro momento, desvalorizou-se a escolarização em oposição à visão da república que tinha precedido o Estado Novo. Um exemplo deste modo de pensar são as palavras da escritora Virgínia de Castro Almeida proferidas em 1927, uns anos antes do início de Estado Novo, sobre os 75% de analfabetos que existiam em Portugal. Relembrem-se estas ideias por persistirem durante o Estado Novo: “A parte mais linda, mais forte e saudável da alma portuguesa reside nesses 75 por cento de analfabetos.” (Carvalho 2001³:726). Ou, ainda, referindo-se aos rurais que começaram a aprender a ler: “Que vantagens foram buscar à escola? Nenhumas. Nada ganharam. Perderam tudo. Felizes os que esquecem as letras e voltam à enxada.” (Carvalho 2001³:727).

Alfredo Pimenta, um dos intelectuais do Estado Novo, também afirma a este propósito:

Ensinar o povo português a ler e a escrever para tomar conhecimento das doutrinas corrosivas de panfletários sem escrúpulos, ou das facécias malcheirosas que no seu beco escuro vomita todos os dias qualquer garoto da vida airada, ou das mentiras criminosas dos foliculários políticos, é inadmissível. Logo incluo eu: para a péssima educação que possui, e para a natureza da instrução que lhe vão dar, o povo português já sabe de mais. (Carvalho 2001³:727).

As citações aqui apresentadas são anteriores ao início do regime do Estado Novo, como se mencionou já, e Rómulo de Carvalho apresenta-as para vincar o facto de Salazar não estar sozinho nas ideologias que defendeu e que antes dele eram já defendidas por uma parte dos intelectuais portugueses. Também numa entrevista que concedeu a António Ferro, um dos ideólogos do regime, Salazar afirmou: “Considero... mais urgente a constituição de vastas elites do que ensinar o povo a ler. É que os grandes problemas nacionais têm de ser resolvidos, não pelo povo, mas pelas elites enquadrando as massas.” (Carvalho 2001³:728).

Apesar do medo que mostravam as elites da escolarização do povo, Salazar acabou por considerar melhor estender a escolaridade a todos, mas, de forma a que o Estado controlasse o que era ensinado e o que se podia ler ou não: “A alfabetização seria assim um excelente veículo de propaganda político-ideológica permitindo divulgar o ideário do novo regime.” (Rosas e Brito 1996:46). Volta-se ao tema do ensino no Estado Novo mais adiante em 3.2.

Outros instrumentos que serviram também à implantação e consolidação do Estado Novo foram as reformas administrativas e financeiras, a institucionalização da censura prévia à imprensa e aos espectáculos, a criação, em 1933, do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), a reorganização das forças policiais de modo a ficarem assegurados, com eficácia, o controlo, a vigilância e a repressão da acção política dos indivíduos e das organizações que ameaçassem a “nova ordem”. (Oliveira 1990:27).

A criação e organização da polícia política no regime salazarista implicou uma concentração gradual das funções de prevenção e repressão de crimes políticos numa única instituição, Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), 1933, transformado depois em Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), e, por fim, em Direcção-Geral de Segurança (DGS).

As sucessivas mudanças de designação pouco ou nada alteraram os objectivos e actuação desta polícia que eram: velar pela segurança do regime, colaborar com os serviços de censura às publicações, violação da correspondência, escutas telefónicas, vigilância das fronteiras e vigilância dos estrangeiros recorrendo aos informadores.

Como se retrata no *Dicionário da História do Estado Novo*, a polícia política torna-se num mecanismo para legitimar todos os excessos cometidos:

...a sua actuação caracterizou-se pelo uso permanente de meios violentos e por uma continuada e permanente violação da legalidade. De facto, o recurso à tortura – admitido pelo próprio Oliveira Salazar logo nos primeiros tempos – assumiu um carácter sistemático, constituindo uma forma regular de obter informações para os processos por crimes políticos. (Rosas e Brito 1996:749).

Em casos extremos, o regime chegou a cometer alguns assassinatos como foi o caso do General Humberto Delgado morto numa emboscada montada pela PIDE em Badajoz em 1965, figura política de quem se fala mais adiante.

Ainda sobre os mecanismos de apoio ao regime temos a Assembleia Nacional, cujo papel foi sempre o de colaborar com o governo aprovando as leis que este lhe submetia:

A AN iria funcionar, sobretudo, como grande câmara política de discussão e concertação das várias sensibilidades da direita e dos interesses que constituíam a plataforma política, económica e social de viabilização do regime. (Rosas e Brito 1996:69).

Esta foi subalternizada, nunca se chegou a um sufrágio universal e nunca foi reconhecida a Oposição fora dos períodos eleitorais. É precisamente a Oposição na figura do General Humberto Delgado que disputa as eleições presidenciais de 1958. Esta candidatura gerou grandes movimentos populares de apoio e foi combatida por todos os meios pelo regime, chegando este ao extremo de falsear os resultados eleitorais. O general acabou por sofrer ameaças de morte, tendo que procurar refúgio na Embaixada do Brasil e acabando por exilar-se nesse país. É quando regressa uns anos mais tarde que a PIDE acaba por o atrair a um encontro falso e perpetrar o seu assassinato.

O período à volta das eleições presidenciais marcou a evolução política do Estado Novo, tendo este sido o período mais agitado da vigência deste regime também marcado por movimentação de militares, greves, manifestações, contestação estudantil e culminando com o início em Angola, em 1961, da guerra colonial. Como lembra Fernando Rosas: “Os anos sessenta, até à morte política de Salazar, em 1968, seriam, assim, os da lenta crise agónica do

regime, uma longa espera pela mudança que Marcelo Caetano viria, baldadamente, a ensaiar.” (Rosas 1990:18).

3.2 Sobre o Ensino

Segundo Rómulo de Carvalho, Salazar tinha uma doutrina que ultrapassava o âmbito financeiro e estendia-se a “todos os aspectos do comportamento individual e social”. Este professava a doutrina católica, tinha cursado o seminário e crescido num ambiente rural. Segundo o autor “Salazar considerava-se revestido de um poder sobrenatural e que era por intervenção da sua boca que se exprimia a voz grave de uma Pátria de oito séculos.” (Carvalho 2001³:723).

Salazar ataca o marxismo e sobre o comunismo diz:

Tende à subversão de tudo e na sua fúria destruidora não distingue o erro e a verdade, o bem e o mal, a justiça e a injustiça. Pouco se lhe dá da história e das experiências seculares da humanidade, da vida e dignidade da inteligência, dos puríssimos afectos da família, da honra e pudor da mulher, da existência e grandeza das nações, contanto que da sua falsa concepção de humanidade tenha podido arrancar a escravidão do homem e a sua máxima abjecção. (Discurso proferido em 28-1-1934)⁷¹.

Para combater o comunismo Salazar aposta na educação. Como se expôs anteriormente o analfabetismo é discutido, mas de uma forma muito elitista, considerando-se a hipótese de só as elites serem educadas. Optou-se por alargar a educação a todos, mas controlando-se tudo o que era ensinado, imbuindo a escola de toda uma filosofia de pensamento e ideologia veiculadoras das ideias do regime.

Uma das primeiras medidas foi a proibição da co-educação no ensino primário elementar, isto é, a separação dos sexos nas escolas primárias. Os novos programas vão dar ênfase às ideias nacionalistas: Corografia de Portugal e Colónias, História de Portugal e Educação Cívica, sempre com realce para os domínios portugueses no Ultramar. Um dos primeiros decretos consagra “indispensável criar no nosso povo uma opinião colonial,

⁷¹ Discursos (1928-1934) (1935), Coimbra, pp.308-309 apud Carvalho 2001³:724.

incutindo no espírito de todos os portugueses a noção exacta do valor do império ultramarino” (apud Carvalho 2001³:730).

Para levar a cabo a política deste regime era também necessário que os professores seguissem religiosamente todas as indicações dos seus superiores sem hipótese de reacção, como se lê no seguinte artigo⁷²:

A nenhum funcionário dependente da Direcção-Geral do Ensino Primário é permitida a discussão pública, oral, ou por escrito, de assuntos de serviço, devendo a infracção ser punida com suspensão de exercício e vencimento por trinta dias, e demissão no caso de reincidência. (apud Carvalho 2001³:735).

Tendo passado o ensino primário obrigatório de cinco para três anos, deixou de ser exigida qualquer habilitação aos professores; teriam apenas de comprovar possuírem “a necessária idoneidade moral e intelectual”. Os problemas verificados com esta medida foram de tal forma escandalosos que o regime recuou e começou a exigir uma prova de aptidão para o ingresso como professor primário.

Um exemplo da doutrina a ensinar é o facto de terem sido publicadas 113 frases no Diário de Governo em 1932, para serem incluídas nos livros de leitura adoptados oficialmente nos diversos graus de ensino. Estas frases eram de carácter moral algumas assinadas pelos seus autores outras sem autoria, exemplos são: “Obedece e saberás mandar” ou “A tua Pátria é a mais linda de todas as Pátrias: merece todos os teus sacrifícios”.

A ênfase é dada ao ensino do Português “antes de tudo e acima de tudo, o conhecimento da nossa língua, do nosso povo, da nossa Pátria” (apud Carvalho 2001³: 740) e da história de Portugal “o Estado sem se arrogar a posse exclusiva duma verdade absoluta, pode e deve definir a verdade nacional, quere dizer, a verdade que convém à Nação.” E ainda:

Tudo (nos compêndios) deve contribuir para que os estudantes aprendam nas suas páginas a sentir que Portugal é a mais bela, a mais nobre e a mais valiosa das Pátrias,

⁷² Artigo 9 do Diploma de 30 de Março de 1933, “... onde se reorganizam os serviços de direcção e administração, orientação pedagógica e aperfeiçoamento do ensino, e inspecção e serviços disciplinares dependentes da Direcção-Geral do Ensino Primário.” (Carvalho 2001³:735).

que os portugueses não podem ter outro sentimento que não seja o de Portugal acima de tudo. (apud Carvalho 2001³:744).

Também no ensino liceal houve mudanças, diminuindo-se o tempo de escolaridade, sendo os reitores nomeados directamente pelo governo. São ainda publicados decretos em que os professores ficam sujeitos a sanções do ministro pela sua conduta não só dentro como ainda fora da escola. Um exemplo da intromissão do Estado na esfera privada é a questão do casamento das professoras primárias; este só podia realizar-se com autorização do Ministério da Educação, depois de comprovados o estatuto e idoneidade dos noivos.

A partir de 1935 todos os funcionários do Estado e de serviços administrativos são obrigados a assinar um documento onde estavam impressas as seguintes palavras “Declaro, sob minha honra, que não pertenço nem jamais pertencerei a associações ou institutos secretos” e mais tarde ainda acrescentados “com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas”. (apud Carvalho 2001³:752).

Cria-se a Mocidade Portuguesa, que era uma organização de jovens fardados e armados e de filiação obrigatória. Estes jovens estendiam o braço na saudação romana quando desfilavam perante as autoridades governativas.

Os livros primários foram todos retirados, foi redigido o chamado livro único inspirado nos livros escolares italianos de ideologia fascista de Mussolini. Neste livro fazia-se a apologia da política portuguesa do regime e do catolicismo, como se comprova na figura 7, que mostra uma página do *Livro da Primeira Classe*, onde se aprendiam as letras a soletrar os nomes dos governantes, Salazar e Carmona.

Como lembra Rómulo de Carvalho:

As crianças que soletravam tais nomes poderiam, na altura erguer os olhos para a parede da sala de aula de onde pendia o crucifixo, e ver, de um e do outro lado de Cristo, os retratos de Carmona e de Salazar que tinham sido mandados colocar, nessa disposição, nas paredes das escolas. (Carvalho 2001³:768).



Figura 7 – Livro da Primeira Classe (1941)⁷³

Também este espírito se aplicava ao ensino liceal onde o ensino se preocupava com “o culto dos heróis, a exaltação patriótica, a prática das virtudes cristãs.” (Carvalho 2001³:775).

Segundo os historiadores o fim da Segunda Guerra Mundial trouxe esperança de que o regime abrandasse, mas sucedeu exactamente o contrário, a repressão do Estado aumentou. Foram demitidos militares, no ensino superior exoneram-se professores como Bento de Jesus Caraça, professor de matemática muito conceituado, que num primeiro momento tinha apoiado o novo regime, como se lembrou atrás.

A partir do pós-guerra e com a crescente industrialização o regime toma consciência da necessidade de mão-de-obra qualificada e inicia-se em 1952 o Plano de Educação Popular, para baixar os níveis de analfabetismo, promovendo-se até a alfabetização de adultos.

O ensino primário elementar passa a obrigatório e o respectivo diploma da instrução primária (três anos de escolaridade) passa a ser exigido para exercer algumas actividades e ao mesmo tempo implementa-se a Campanha Nacional de Educação de Adultos, de 1953 a 1954, visando diminuir o número de analfabetos, principalmente de idades entre os 14 e os 35 anos. Em 1947, cria-se A Inspeção ao Ensino Liceal, para “conhecer e fiscalizar o serviço docente”.

⁷³ “Página do *Livro da Primeira Classe*, adoptado como livro único nas escolas primárias portuguesas durante largo período da *Ditadura Nacional* (1ª edição da Livraria Sá da Costa Editora, 1941, p. 34.” (Carvalho 2001³: 769).

O quadro 2 contém os números de alunos inscritos (crianças e adultos), tendo o autor recolhido os dados do preâmbulo do decreto-lei de 31-XII-1956 e acrescentado os valores correspondentes aos anos do início e do termo da I República para efeitos comparativos.

Quadro 2 – Número de alunos inscritos (Carvalho 2001³:791)

Anos Lectivos	Alunos Inscritos		
	Crianças	Adultos	Total
1909-1910	271 830	-	271 830
1925-1926	-	-	330 647
1952-1953	759 180	155 160	914 340
1953-1954	795 338	258 041	1 053 379
1954-1955	813 331	227 468	1 040 799

Rómulo de Carvalho comenta que em termos qualitativos a noção de analfabetismo era muito restrita, significava “o de apenas não se saber ler, escrever e contar”. O autor adianta ainda que apesar dos números serem animadores os resultados não o serão, já que na mesma fonte citada se pode ler que dos 1 040 799 alunos inscritos no ensino primário só foram aprovados nos exames 316 125; positivo é o facto de só 1% das crianças em idade escolar (7 aos 11 anos) não frequentarem a escola.

A escolaridade obrigatória é alargada mais tarde até ao 4º ano só para as crianças do sexo masculino e só anos depois é alargada ao sexo feminino.

É já nos anos 60 que o ministro da educação à época se vê forçado por pressões a alterar a Mocidade Portuguesa, principalmente no que dizia respeito ao seu estatuto de organização pré-militar, que existia já há trinta anos, apesar das sua irmãs italiana e alemã terem deixado de existir há muito tempo. O culto militar é retirado do texto mantendo-se todo o espírito de “devoção à Pátria, o gosto da disciplina”, etc.

Quando em 1968, Agosto, dia incerto, Salazar, perto dos oitenta anos, cai da cadeira e gravemente doente deixa de poder governar é substituído na Presidência do Conselho por Marcelo Caetano, professor catedrático da Faculdade de Direito de Lisboa. Houve esperança de mudança de regime e um episódio marca esta época, quando numa comemoração oficial pública os representantes mais altos do governo se encontram na Universidade de Coimbra e

no meio das comemorações um estudante pede a palavra, de seu nome Alberto Martins⁷⁴. Este estudante tinha sido indicado pela Academia de Coimbra para expor aos governantes as opiniões dos estudantes sobre as reformas que consideravam necessárias. O estudante é de imediato preso juntamente com outros e as reacções foram greves a aulas e exames, mais prisões e proibições de alunos frequentarem a universidade, sendo esta encerrada.

O governo sente necessidade de acalmar o país e opta por mostrar uma certa modernização, sendo apontado um novo ministro, Veiga Simão⁷⁵, que anula as penas aos estudantes de Coimbra. Rómulo de Carvalho relata:

A cena teve de ser preparada. Uma delegação de professores e de estudantes da Universidade de Coimbra (uns e outros decerto politicamente opostos aos estudantes insurrectos) deslocou-se a Lisboa e veio pedir desculpa ao Chefe do Estado do desrespeito de que fora alvo. Esse foi o indispensável caminho aberto para a anulação das penas impostas. (Carvalho 2001³: 807).

O discurso torna-se mais aberto começando a usar-se até a palavra democracia. Fazem-se reformas positivas salientando-se, por exemplo, a criação da educação pré-escolar, o aumento da escolaridade obrigatória de seis para oito anos, a expansão e a diversificação do ensino superior, a reorganização da Mocidade Portuguesa, passando esta a ser uma associação nacional de juventude e de adesão voluntária.

Os sectores mais conservadores da sociedade reagiram fortemente, mas as mudanças continuaram e representaram um progresso, Rómulo de Carvalho no entanto interroga:

...estaria o ministro convencido, como nos conduz a pensar, de que seria possível transformar a sociedade portuguesa, por via do ensino, mantendo essa mesma sociedade agrilhoadada por um conjunto de limitações que o Estado então vigente de modo nenhum dispensava? (Carvalho 2001³: 812).

⁷⁴ Alberto Martins é hoje um conhecido dirigente do partido socialista, tendo já sido ministro em vários governos democráticos.

⁷⁵ Veiga Simão foi Ministro da Educação entre 1970 e 1974.

Apesar das reformas registadas na esfera da educação, mesmo assim, Portugal na década de 60 mantinha-se com uma das taxas das mais elevadas de analfabetismo entre os países europeus.

3.3 Aspectos editoriais e ideológicos

3.3.1 Censura literária nacional

O regime do Estado Novo, como se descreveu, tinha preocupações em veicular a sua ideologia e, para esse efeito, criou, para além do Plano de Educação, também o Secretariado da Propaganda Nacional a partir de 1944 designado Secretariado Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo (SNI). Para tutelar este organismo foi nomeado António Ferro, já referido anteriormente, que era escritor e publicista afecto ao regime e muito conceituado; vinha do modernismo português e defendia uma arte nacionalista, apoiada pelo estado, interessando-lhe desenvolver e influenciar o gosto estético da sociedade e das pessoas em geral, tentando criar um ambiente propício para todos os artistas. A sua função era então delinear uma política cultural capaz de unir todos os portugueses e que ele próprio baptizou como Política do Espírito:

Propunha... a formação à volta do secretariado de uma «frente comum», baseada nos «princípios morais e espirituais... legados pelo cristianismo e que, longe de constituírem convenções ou preconceitos», eram «filhos de um estudo profundo, divino mas realista do homem e da sua alma⁷⁶» (Ramos 1990:411).

Pretendia-se criar uma “arte saudável” e combater intelectuais “livres”, já que era dos intelectuais que vinha a oposição ao regime. No livro *Nova História de Portugal* (1990) apresenta-se o Movimento Editorial desta época, onde se constata que o livro terá sido o “...objecto que mais embaraços haverá causado.” (Ramos 1990:413) e onde se afirma que as tentativas de enquadramento dos escritores portugueses não funcionou. Houve “...incapacidade de formar um conjunto de intelectuais capazes de verter sobre esta forma de comunicação os enunciados do poder.” (op.cit. 414). Quando já no início dos anos 50 a

⁷⁶ As expressões entre aspas são citadas de *A Fé e o Império* (sem data), Lisboa: SPN, pp.5-6.

tentativa de captar artistas para o regime tinha falhado, Salazar acaba por desistir dos serviços de António Ferro e da sua Política do Espírito despedindo-o.

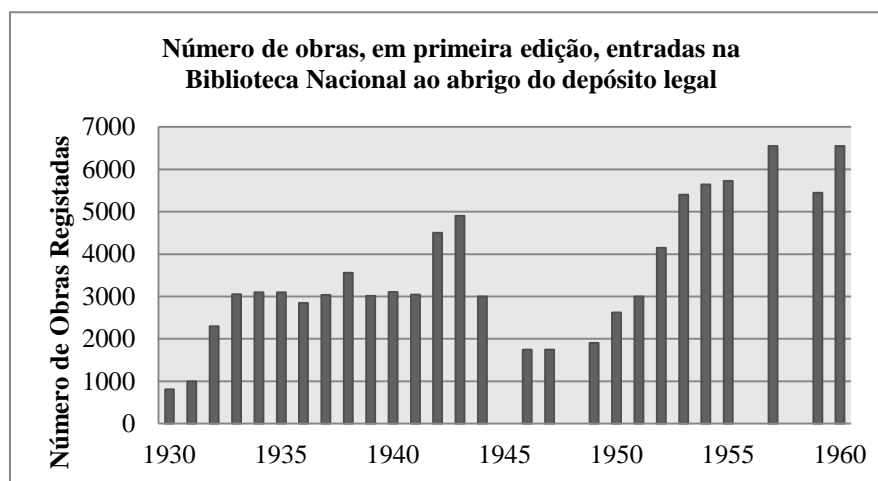


Figura 8 – Número de obras registadas (Rosas e Brito 1996:414)

Apresenta-se na figura 8 um gráfico sobre o número de obras, em primeira edição, entradas na Biblioteca Nacional ao abrigo do depósito legal. Regista-se uma produção estável, mas muito baixa, que só subiu durante a II Guerra Mundial para depois voltar a descer. No quadro 3, registam-se os Sócios do Grémio Nacional de Editores e Livreiros, onde se atesta que a fabricação e penetração do livro é urbana e litoral.

Quadro 3 – Sócios do Grémio Nacional de Editores e Livreiros (Rosas e Brito 1996:415)

Localidade	L	EL	E
Abrantes	1		
Águeda	1		
Alcácer do Sal	1		
Alfândega da Fé	1		
Aljustrel	1		
Almeirim	1		
Amarante	1		
Anadia	1		
Arcos de Valdevez	1		
Aveiro	2		
Barcelos	2		1
Barreiro	2		
Beja	4		
Bombarral	1		

Localidade	L	EL	E
Guimarães	2		
Horta	2		
Lagos	1		
Lamego	2		
Leiria	2		
Lisboa	80	22	65
Lourinhã	1		
Lousã	1		
Mértola	1		
Monte Estoril	1		
Montemor-o-Novo	1		
Montijo	1		1
Nazaré	1		
Olhão	1		

Braga	9	1	1
Bragança	3		
Bucelas	1		
Cartaxo	1		
Carvalhos	1		
Castelo Branco	3		
Coimbra	5	2	3
Chaves	1		
Covilhã	1		
Elvas	2		
Entroncamento	1		
Espinho	3		
Estarreja	1		
Estremoz	2		
Évora	3		
Famalicão	1		
Faro	2		
Figueira do Zêzere	1		
Figueira da Foz	3		
Funchal	5		
Fundão	1		
Golegã	1		
Gouveia	1		
Guarda	1		

Ovar	2		
Palmela	1		
Peniche	1		
Ponta Delgada	2		
Portalegre	3		
Portimão	3		
Porto	22	10	12
Póvoa de Varzim	2		
Redondo	1		
Régua	1		
Ribeira Grande	1		
Santarém	2		
Serpa	1		
Silves	1		
Tavira	1		
Tomar	1		
Torres Novas	1		
Torres Vedras	2		
Viana do Castelo	3		
Vila Real	1		
Vila Real Sto António	2		
Viseu	7		
Total	231	35	83

L – Livreiro
 EL – Editor/ Livreiro
 E – Editor

No quadro 4 mostram-se dados sobre a produção e venda do livro em Lisboa e no resto do País. Fica claro que Lisboa tem o papel central e o retrato do resto do país é, como já se focou anteriormente, o de um país analfabeto, rural e pobre.

Quadro 4 – Produção e venda do livro: Lisboa e o resto do País (Rosas e Brito 1996:417)

País	Lisboa (a) Editores/ Livrarias	País (b) Sócios CNEL	Lisboa %
1930	71		
1931	72		
1932	80		
1933	80		
1934	76		
1935	77		
1936	81		

1937	85		
1938	85		
1939	85	164	51.8
1940	87	201	43.3
1941	95	217	43.8
1942	-	231	-
1943	101	284	35.6
1944	113	309	36.6
1945	117	337	34.7
1946	160	349	45.8
1947	-	342	-
1948	1581	357	42.3
1949	148	363	40.8
1950	146	363	40.2
1951	153	352	43.5
1952	154	363	42.4
1953	166	384	43.2
1954	176	400	44.0
1955	178	409	43.5
1956	181	432	41.9
1957	182	443	41.1
1958	185	479	38.6
1959	191	509	37.5
1960	204	510	40.0
			41.5 Média

Mas o regime pretendeu sempre esconder esta realidade e então apostou numa divulgação da imagem do país através da participação em grandes exposições internacionais e através da organização de grandes exposições nacionais⁷⁷:

Os rituais destinados a solidificar o sentimento nacional começaram a ser dominados por uma imagética que actualizaria, refabricando e redimensionando, acontecimentos, objectos e personagens do passado. (Ramos 1990: 427).

Voltando às questões da política editorial, aborda-se de seguida o mecanismo que mais prejudicou esta área cultural que foi a institucionalização da censura. Com o movimento

⁷⁷ Exposição Industrial Portuguesa, Lisboa, 1932; Exposição Colonial Portuguesa, Porto, 1934; Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940, entre outras.

militar no ano de 1926, a instauração do regime de ditadura em Portugal e a ascensão dois anos depois de Salazar ao poder, é decretada a censura no dia 22 de Junho de 1926 pelo Conselho de Ministros com a intenção de regulamentar a liberdade de imprensa. É constituída a Comissão de Censura à Imprensa “não sendo permitida a saída de qualquer jornal sem que quatro exemplares do mesmo sejam presentes no Comando da Guarda Nacional Republicana.” (Azevedo 1997:28).

Assim, os jornais passaram a ostentar no cimo da primeira página «Este número foi visado pela Comissão de Censura» e mais tarde em 1972, durante o governo de Marcelo Caetano, foi substituído por «Este jornal foi sujeito a Exame Prévio». A censura há-de permanecer até ao dia 25 de Abril de 1974.

A partir dessa Comissão de Censura cria-se uma Direcção-Geral de Censura à Imprensa e são organizadas delegações em todo o país e nomeados leitores especializados para a censura aos livros, teatro, cinema, rádio, espectáculos e mais tarde televisão. Ao longo dos anos, a sua organização tornou-se maior e tudo era revisto e procurado como manifestos, folhas volantes, folhetos, cartazes, panfletos junto de associações de classe de estudantes, etc.

Numa circular de Instruções Gerais, a Direcção-Geral, a 28 de Agosto de 1931, expõe os seus fins e enumera as suas directivas. Cândido de Azevedo cita como primeiro e fundamental aspecto os Fins:

A Censura foi instituída pelo Governo da Ditadura Militar com o fim de evitar que seja utilizada a Imprensa como arma política contra a realização do seu programa de reconstrução nacional, contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação. (Azevedo 1997: 33).

Como se salienta no ponto número 3 da referida circular: “A Ditadura Militar é estranha a todas as reivindicações políticas ou religiosas não abrangidas pelas leis da República.”(ibid.)

Poderemos então entender que todas as concepções filosóficas políticas e religiosas que não se identificassem com as do regime, tanto nacionais como estrangeiras, não seriam aceites, seriam ostracizadas e até perseguidas. Mais tarde, em 1931, adiantam ainda um

conjunto de proibições de onde se destaca: “u) propaganda de doutrinas políticas consideradas perigosas para a segurança do estado”. (Azevedo 1997:38).

A Censura manteve-se ao longo dos anos tendo-se tornado mais severa, ainda, depois do regime ter sido abalado pela candidatura do general Humberto Delgado à Presidência da República em 1958⁷⁸, figura que já se nomeou anteriormente.

Também no início da década de 60, há um agravamento da situação política nas colónias e toda esta situação leva a que a Censura acrescente mais directrizes. Numa circular confidencial de 1961 reafirma a necessidade de uma censura à literatura: “As páginas literárias, atendendo que focam frequentemente problemas políticos, continuam sujeitas a censura.” (apud Carvalho 1997: 44).

Já em 1934 os serviços de censura tinham apelado aos livreiros editores, postos de venda e de distribuição de livros que fossem eles próprios “colaboradores preciosos da Censura” e onde se definia critérios para retirada de venda:

Todas as publicações nacionais ou estrangeiras de propaganda perniciososa contra a segurança e a boa administração do Estado feita por meio de doutrinas internacionalistas de carácter político e social que um equilibrado espírito nacionalista repudia e combate (...) todas as publicações nacionais ou estrangeiras que versem assuntos pornográficos (...) por qualquer forma por que se apresentem, visem à perversão dos costumes pela propagação de doutrinas não integradas nos princípios de uma moral sã ou propagação de ideias de carácter sexual, pseudo-científicas ou não, contra a honra e o pudor da mulher, a moral da família, ou por qualquer meio tendam à subversão da sociedade portuguesa⁷⁹. (Azevedo 1997:55).

O não cumprimento destas determinações levaria a multas, suspensão, supressão da publicação e encerramento temporário ou definitivo.

⁷⁸ O General Humberto Delgado desapareceu em Badajoz a 13 de Fevereiro de 1965 e o seu cadáver só foi oficialmente descoberto em 24 de Abril de 1965. Ainda hoje este crime tem contornos pouco claros, como se prova no livro publicado em 2008, *Humberto Delgado - Biografia do General Sem Medo*, por Frederico Delgado Rosa, neto do General Humberto Delgado.

⁷⁹ Circular da Direcção Geral dos Serviços de Censura à Imprensa, de 2-2-1934, dirigida: “Aos: Ex.mos Proprietários e gerentes de livrarias, Depósitos e Postos de venda de livros”; transcrita por Couto Martins, no livro *Lei de Imprensa e outros diplomas* (1936), Lisboa: Edições Couto Martins, pp.79ss, apud, Azevedo 1997:226-227.

A censura iria ficando cada vez mais apertada ao longo dos anos, tendo culminado com a criação em 1940 do Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação (constituído pelos directores do Secretariado de Propaganda Nacional, dos Serviços de Censura e pelo presidente da Comissão Administrativa da Emissora Nacional de Radiodifusão), presidido pelo Presidente do Conselho e, em 1944, transformado o Secretariado de Propaganda Nacional em Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, como se referiu anteriormente, onde foram integrados os serviços de censura mas, agora, com controlo directo do próprio Salazar.

O objectivo da Censura continuava a ser, como se depreende, dominar e orientar a opinião pública. Da análise que Cândido de Azevedo fez dos textos emitidos pelos censores chega à conclusão que a autorização de circulação de um livro era adoptada na base de critérios de oportunidade política, apresenta casos de obras autorizadas contra os pareceres dos censores, obras proibidas apesar de pareceres favoráveis dos censores à sua livre circulação, livros proibidos e mais tarde autorizados, com cortes e substituições. Pode ler-se em excertos da censura frequentemente expressões como “sabor comunizante” ou “tendências esquerdistas”, não tendo a censura descurado também ideologias ou movimentos fascistas que disputavam o poder com Salazar, como foi o caso de Rolão Preto que “chefiou o único movimento porventura genuinamente fascista em Portugal” e que viu proibido o seu livro *Justiça* em 1937.” (Azevedo 1997:93).

Sobre as obras do escritor Miguel Torga, autor proibido, escreveu o censor para justificar o corte: “O humilde é sempre vítima das injustiças sociais.”(Texto do censor⁸⁰, apud, Azevedo 1997: 98).

Sobre o livro *A questão agrária em Portugal* (1966) escrito por Álvaro Cunha⁸¹, publicado no Brasil em 1966 e chegado a Portugal em 1969, o censor tece vários comentários dos quais se destaca: “O analfabetismo, a emigração, a exploração das províncias ultramarinas são temas debatidos pelo autor de maneira revoltante por traduzirem um profundo rancor à actual situação política portuguesa.” (op. cit.:104).

⁸⁰ Sobre a identificação dos censores, Cândido de Azevedo esclarece: “Os pareceres são todos assinados pelos respectivos autores, mas a sua identificação nunca é referida neste trabalho, quer porque seria susceptível, em alguns casos, de levantar dúvidas sobre a identidade exacta do subscritor, quer porque entendemos que no âmbito deste trabalho esse aspecto é irrelevante.” (Azevedo 1997:224).

⁸¹ Dirigente do Partido Comunista Português e procurado à época pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) depois de se ter evadido da prisão do Forte de Peniche em 1960.

São muitos os temas que merecem os cortes da Censura como os valores morais, a sexualidade, a religião, as relações sociais, as relações homem-mulher, a família e a linguagem. Os censores cortavam palavras que consideravam obscenas, alguns livros eram classificados de “Imoral” ou ainda “este livro deve ser proibido de circular no país, pois é o mais imoral possível, por ser a descrição numa casa de prostitutas.” Ou ainda “... tanto essa amiga como aqueles que a rodeiam são homossexuais. Dada a imoralidade que o livro revela, julgo que não é de molde a ser autorizada a sua circulação no país.” (apud Azevedo 1997:114).

Também quando os livros reflectiam dificuldades económicas e sociais, mostravam a sociedade subdesenvolvida, as condições de trabalho e a vida difícil dos camponeses e operários, luta de classes e sindicalismo eram objecto de censura. “Através destes contos ressalta sempre a revolta contra a injustiça da humanidade e da vida social.” (p.124) ou ainda

...de vez em quando o autor salienta a questão social, pondo em destaque a diferença entre ricos e pobres e mostrando bem o rancor que se apodera dos segundos pelos primeiros, quando postos em presença uns dos outros. (p.126).

Eram também proibidas as obras que criticassem a igreja, que fossem anti-militares, que fossem pacifistas, contra a guerra ou anti-coloniais, temas estes que ainda se tornaram mais sensíveis a partir do início da década de 60. É ainda curioso lembrar que para a Censura havia muitos temas tabu que não podiam ser relatados, como divórcios e suicídios, sendo os segundos relatados como se de acidentes se tratasse.

Como afirma Cândido de Azevedo:

... autores dos géneros literários mais variados, das correntes filosóficas mais diversas e dos estilos mais distintos – não puderam dar curso livre à sua criatividade, nem afirmar plenamente a força do seu estilo, sem terem presente, no momento de pensar, de criar ou de escrever, que o fruto do seu labor seria obrigatoriamente analisado pelos homens da Censura, de cujos subjectivos e contestados critérios de apreciação dependeria muito o seu futuro. (Azevedo 1997:11).

O condicionamento intelectual acabava por interferir tanto conscientemente como inconscientemente, já que os escritores sabiam que tudo o que escrevessem seria escrutinado pelo crivo da censura. Transcreve-se de seguida a intervenção de Ferreira de Castro, em 1945, numa reunião onde se recolhiam testemunhos e a partir da qual se formaria o MUD (Movimento de Unidade Nacional), movimento de oposição ao regime de Salazar e ao qual aderiram vários escritores e artistas:

Até 1935, os censores, embora intervindo de quando em quando na literatura, faziam-no sobriamente. Daí em diante, porém, escrever um romance em Portugal foi uma espécie de auto-suplício, desde que não se tivesse a mentalidade da situação dominante. E a verdade é que a maioria dos romancistas portugueses não a tinha, nem a tem. Para escrever conforme os Cânones da censura, o romancista devia fingir ignorar todas as grandes inquietações do homem do nosso tempo e escrever uns romances convencionais, deslocados da sua época, uns romances sujeitos a tantas restrições, que seria fastidioso enumerá-las todas aqui, tanto mais que elas são bem conhecidas. (Castro, apud, Azevedo 1997:10).

Continua Ferreira de Castro:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: Eles deixarão passar isto? (ibid.).

Nesta época em Portugal a literatura era também uma literatura empenhada tanto socialmente como politicamente. No *Dicionário da História do Estado Novo* no termo literatura regista-se o seguinte excerto:

Termo literatura: ... o início da Segunda Guerra Mundial pode ser apresentado como marco do aparecimento de um novo movimento poético-literário - o neo-realismo-... em favor de uma literatura comprometida na transformação da realidade social em função do ideal marxista de uma sociedade sem classes. ... literatura ao serviço da emancipação do povo. (Rosas e Brito 1996:523).

Também o teatro se pretendia que fosse politicamente empenhado, mas a censura ao teatro era particularmente rigorosa, pois tinha um carácter duplo: era obrigatória a aprovação da obra e depois também a aprovação da sua representação. Sobre a censura ao livro e ao teatro Luiz Francisco Rebello⁸², num depoimento sobre a cena teatral durante o Estado Novo⁸³, lembra que não havia censura prévia ao livro:

Havia a apreensão dos livros à posteriori. Quando constava na censura que um determinado livro estava a ser impresso a censura corria a caçá-lo. Enquanto no teatro era diferente, não havia possibilidade de subir o pano sem a censura se pronunciar sobre o texto e sobre o espectáculo. (Rebello 2008 apud Borges 2008:122).

Concordamos com as palavras de Adolfo Casais Monteiro⁸⁴ quando este afirma:

...a censura teatral é a suprema forma de estupidez do Estado Novo, a máxima expressão da sua tacanha e feroz destruição do gosto público, a aliada mor do mau teatro e da bestificação do público, sem a menor vantagem de ordem política ou moral, seja qual for a política ou a moral que se pense, num esforço para entender os misteriosos desígnios de tal censura. (Casais, apud, Azevedo 1997:19).

⁸² Luiz Francisco Rebello (1924-2011) foi um dramaturgo, crítico teatral e historiador teatral.

⁸³ Na dissertação de mestrado *A Tradução do Teatro na Década de Sessenta (séc. XXI) em Portugal* (2008), Maria Fernanda Sousa Borges recolheu depoimentos de escritores e encenadores desta época e estudou o modo como a censura influenciou a tradução das peças de teatro para serem levadas à cena nos teatros portugueses e nos ecrãs da televisão a partir dos relatórios de censura dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo. Investiga o período entre 1960 e 1969 com o registo de 866 peças traduzidas submetidas à Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos e cuja maioria nunca foi levada à cena.

⁸⁴ Escritor português (1908-1972) que se exilou no Brasil em 1954 por motivos políticos. Tinha sido demitido do Ensino e preso sete vezes. A Censura proibiu os seus livros e até a publicação do seu nome.

Como lembra Cândido de Azevedo, alguns escritores viam proibidas as suas obras, a representação das suas peças e até a crítica das suas obras na imprensa e era como se muitos desses escritores nem sequer existissem devido a essa falta de visibilidade. Os textos circulavam entre os intelectuais, mas não chegavam ao grande público, havia “um manto de silêncio puro” nas palavras de Cândido de Azevedo e não só, já que houve, principalmente nos anos 60 casos extremos de prisão⁸⁵.

Nesta situação, não é de estranhar que uma exposição da Sociedade Portuguesa de Autores, elaborada poucos meses antes da queda do regime, mostrasse que o número de peças originais de autores portugueses havia decrescido de dez em 1969 para nenhuma em 1973. Como se constata no *Dicionário da História do Estado Novo*: “Foi, de facto, a dramaturgia nacional a vítima maior da repressão exercida sobre o teatro.” (Rosas e Brito 1996:523).

A censura não se limitou aos livros nacionais, mas visou também a literatura estrangeira, como se foca no próximo ponto deste trabalho.

3.3.2 Censura literária a obras estrangeiras

A censura estendia-se também à literatura estrangeira, apesar de alguns escritores considerarem que esta era mais branda. No artigo “Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s”, (2008) Teresa Seruya e Maria Lin Moniz, analisam os textos dos censores de livros estrangeiros para tentar perceber como estes tinham acesso aos livros e também para tentar caracterizar esses censores.

Segundo as autoras o acesso aos livros fazia-se por visitas a livrarias, onde se confiscavam os livros considerados suspeitos, mas também pelo desvio dos livros por parte dos funcionários dos correios, que violavam a correspondência privada seguindo instruções que lhes eram dadas. A maior parte dos censores pertencia às forças armadas e pela análise que fizeram dos textos dos censores, as autoras afirmam que ao contrário da ideia geral de que eram culturalmente limitados, estes denotam grandes conhecimentos de temas políticos e

⁸⁵ Luís de Sttau Monteiro, 1926-1993, escritor e dramaturgo, foi preso em Dezembro de 1966 pela peça *Peças em um acto: A Guerra Santa, a Estátua* e fechada a Editora Minotauro, responsável pela sua publicação.

filosóficos e a maioria lia francês, inglês, espanhol, italiano, alemão, uma formação que poucos portugueses tinham.

Foram muitos os livros estrangeiros proibidos e entre estes temos também as peças traduzidas e apresentadas para aprovação. Borges (2008) relata que das 866 peças traduzidas a autora escolheu 30 aleatoriamente para estudar a apreciação dos censores, chegando à conclusão que os comentários recaem em três categorias: Factores de natureza moral: 55% (família, adultério, homossexualidade, liberdade sexual); Factores de ordem política: 27% (guerra, pacifismo); Factores de ordem religiosa: 18%.

Estes dados estão em consonância com o estudo de Cândido de Azevedo que temos vindo a apresentar. A autora adianta ainda: “Esta tripartição de factores corresponde à tríade portuguesa: *Deus Pátria Família* - em que assentava a ideologia do Estado Novo. (Borges 2008:100).

É neste contexto que também a obra de Brecht⁸⁶ é reprovada como se lê nas palavras de Cândido de Azevedo: “Proibida foi igualmente a obra *Théâtre Complet-I* de Bertolt Brecht”. Trata-se da edição francesa da obra de Brecht publicada em 10 volumes por L’Arche Éditeur, Paris (1960). Neste Volume I são publicadas as seguintes obras: *Der kaukasische Kreidekreis (Le cercle de craie caucasien)*, *Mann ist Mann (Homme pour Homme)* e *Die Ausnahme und die Regel (L’exception et la règle)*. À época, os livros de autores estrangeiros eram lidos nas traduções francesas, já que era esta a língua estrangeira que os portugueses melhor dominavam. Sobre esta obra escreve o censor:

São três peças de teatro, primorosamente escritas, mas de moral condenável, pois visam, principalmente as primeiras, a uma derrotista propaganda comunista. A primeira refere-se uma série de episódios, passados na Geórgia, antes de 1917, na qual entre vários conceitos da mística comunista, nega o direito de propriedade. As primeiras cenas giram à volta desse tema, e depois seguem-se outras do mesmo género. Em *Homme pour Homme*, revela-se o autor anti-militarista, amesquinhando e ridicularizando o Exército, usando um estilo subversivo e com ideias contrárias a toda a ética militar.

⁸⁶ Relação de Obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/Marcello Caetano, de harmonia com as indicações que foram sendo fornecidas pela Direcção dos Serviços de Censura e Direcção-Geral da Informação publicada em *Livros proibidos no regime fascista, Presidência do Conselho de Ministros, Comissão do Livro Negro sobre o regime fascista, Maio 1981*. Na página 23 referem-se várias obras de Bertolt Brecht.

A terceira peça, tratando um assunto banal, não apresentaria grande inconveniência, se a não caracterizassem a irreverência e o inconformismo, que tanto interesse desperta no decorrer das várias cenas. Não deve ser autorizado. (Texto do censor, apud, Azevedo 1997:203).

Esta obra foi assim proibida a 6 de Agosto de 1955 e depois também os volumes II, III, VI, VII, e IX daquela mesma colecção de teatro, sempre por razões políticas. Sobre o Volume VII⁸⁷ escreve o censor:

No aspecto de censura em que o livro me foi dado para leitura, não há que atender especificamente à forma literária, que é boa, mas sim, encarar o livro nas suas tendências filosóficas e de propaganda social, que são muito más, designadamente “La Décision”, de propaganda comunista sem disfarce. (p.204).

Ao comparar a censura em Portugal com a censura em Espanha no período franquista verifica-se que tanto a actuação como até os relatos dos censores são extremamente parecidos, senão atente-se ao texto do censor espanhol sobre a tradução da obra de Brecht *Mutter Courage* traduzido por Antonio Buero Vallejo em 1964:

...si no fuera más que una suerte de alegato anti-bélico no vería ningún inconveniente para su autorización. Pero es, además, de un lado una obra anti-militar (norma 16), anti-religiosa... y desde luego rotundamente marxista. (Texto do censor, apud, Raquel Merino 2000:134).

Também sobre a censura aos espectáculos de teatro lê-se no *Dicionário da História do Estado Novo*:

⁸⁷ Neste Volume VII são publicadas as seguintes peças: *Die Dreigroschenoper* (*L’Opera de quat’sous*), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*La Resistible Ascension d’Arturo Ui*) e *Die Maßnahme* (*La Décision*).

...Despacho do Ministério da Educação determinava que “o início dos ensaios de qualquer peça teatral só [pudesse] ter lugar depois da aprovação do respectivo poema (sic)”, sob pena “de recusa de visto para a representação”. (Rosas e Brito 1996:964).

A censura, como já se tinha assinalado anteriormente, fazia-se sentir também sobre o espectáculo em si; algumas peças passavam na primeira prova, mas não na segunda, outros estreavam mas eram depois proibidas por denúncias ou por “campanhas sabiamente orquestradas na imprensa oficiosa (assim aconteceria, por exemplo, com... A Alma Boa de Se-Tsuan de Brecht em 1959⁸⁸, esta última a pretexto de causar “perturbações de ordem pública”. (vid. 4.1 infra).

A actuação da censura nem sempre seguiu critérios uniformes e

A análise das suas variações e das respectivas causas sociopolíticas revela que o afrouxamento ou endurecimento do rigor censório, em determinados momentos históricos, e a adopção nuns e noutros de critérios aparentemente diversos, obedeceram apenas e sempre à necessidade de o regime se defender e garantir a sua sobrevivência. (Rosas e Brito 1996:964).

Assistia-se a peças de “inócua substância” e à “ausência sistemática de obras abordando temas sociais, políticos, religiosos ou sexuais numa perspectiva não conformista”.

A censura prévia aos espectáculos vedou o acesso ao palco de muitas obras fundamentais da dramaturgia nacional e estrangeira (não só a moderna como até a clássica: Gil Vicente, Shakespeare, Lope de Vega dela foram vítimas...), mutilou inúmeras outras, desencorajou os autores de escrever para a cena, manteve o público na ignorância da evolução da arte do teatro que se processava além-fronteiras.” (Rosas e Brito 1996:964).

⁸⁸ A peça subiu aos palcos portugueses a 12 de Março de 1960 (vid. 4.1 infra) e não em 1959 como se lê na citação transcrita em cima.

Apesar de todo este contexto, a peça de Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, chegou ao público português, como se relata no próximo ponto do estudo, onde se repassa a história política da sua representação nos palcos portugueses e posterior publicação.

Capítulo 4 *Der gute Mensch von Sezuan* em Portugal

4. Der gute Mensch von Sezuan em Portugal

- 4.1 A primeira representação da peça nos palcos portugueses
- 4.2 Memórias de Maria Della Costa à Revista Manchete
- 4.3 A publicação do drama *A Boa Alma de Sé-Chuão*

4. *Der gute Mensch von Sezuan* em Portugal

4.1 A primeira representação da peça nos palcos portugueses

Como ficou claro pelo exposto no capítulo anterior, relembrar a recepção da obra de Bertolt Brecht em Portugal é relembrar a história do regime de ditadura, da censura e das atribulações vividas pelos escritores e intelectuais portugueses. Maria Manuela Delille em “Capítulo da História da Resistência ao Salazarismo”⁸⁹ localizou a primeira publicação de Brecht em Portugal, a tradução do texto em prosa *Die Mut die Wahrheit zu sagen*, assinada por Mário Fonseca de Andrade⁹⁰ e publicada em Setembro de 1940 no *Diabo*, semanário de crítica literária e artística ligado a sectores oposicionistas, que em finais desse mesmo ano virá a ser proibido pela censura. A autora comenta:

...textos interventivos de vários autores, entre eles o texto de Brecht, são prontamente traduzidos por um jornal da imprensa neo-realista, que – defendendo corajosa e coerentemente a função social da arte – transpõe deste modo para o espaço português a luta internacional antifascista. (Delille 1991b:64).

As condições políticas dificultaram muito a divulgação dos escritos de Brecht ao público português e, também, no meio intelectual poucos dominavam a língua alemã e Brecht era sobretudo lido em Francês.

Delille referencia também o primeiro artigo sobre Brecht publicado em Portugal por L. F. Rebello⁹¹ em 1949 e comenta:

...destinava-se a divulgar entre nós um valor dramático que, tanto pelo ideário marxista (cuidadosamente oculto pelo articulista face às restrições da censura) como pela alegada trajectória (do expressionismo ao neo-realismo), podia ser considerado um importante

⁸⁹ Trata-se do prefácio do livro *Do Pobre B. B. em Portugal, Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, obra coordenada e prefaciada por Maria Manuela Delille (1991b).

⁹⁰ Delille refere que nada conseguiu apurar sobre este autor.

⁹¹ “... jovem dramaturgo e homem de teatro muito atento ao que se passava na cena internacional.” (Delille 1991a:29). Autor já mencionado na nota de rodapé 82 (vid. em .3.3.1 supra).

modelo estrangeiro a apontar aos dramaturgos portugueses numa altura em que se tentava a renovação da cena nacional. (Delille 1991b:65).

Parte dos intelectuais portugueses tinham consciência da importância do novo teatro épico de Brecht, queriam divulgá-lo e pretendiam que este servisse de modelo para que se renovasse o teatro em Portugal. Delille lembra que autores como José Cardoso Pires escreveram obras que reflectem a sua influência. Esta influência também é nomeada por Rebello (1991:97) a propósito da obra *Render dos Heróis* de Cardoso Pires “... procurou lutar contra a maré de conformismo que a ordem reinante (a explosão das guerras africanas de libertação, em 1961, voltara a agudizar a censura) vinha impondo.”

Acrescenta ainda que à volta de 1960 foram vários os dramaturgos portugueses que criaram sob a influência de Brecht como, por exemplo, Bernardo Santareno que evoluiu de um teatro naturalista até um teatro épico, sob impulso da lição de Brecht, passando a coexistir duas tendências, o teatro épico e o teatro do absurdo.

Os dramaturgos Bernardo Santareno e Luís de Sttau Monteiro entre outros transportam para o palco mitos da história portuguesa:

...que propõem uma dupla revisão crítica não só da história como da sua representação teatral. Transportando para o palco personagens, episódios e mitos da história nacional..., nenhuma destas peças tem a estulta pretensão, a que românticos e neo-românticos cederam, de reconstituir um passado irreversível, mas sim submetê-lo a um «olhar novo» (como diria Brecht a propósito do seu *Galileu*), que no-lo restitui como exemplo e fonte de reflexão crítica conducente à acção. Só a este título podem elas considerar-se «históricas»: porque o processo histórico em que aspiram a intervir é aquele em que o autor, actores e espectadores se acham comprometidos, mesmo que não tenham disso plena consciência. E é essa consciência que estes textos procuram despertar em nós, espectadores virtuais do drama que esse drama representa. (Rebello 1991:97).

Também José António Saraiva⁹² (s/data:168ss) explana as influências do teatro brechtiano até em obras em prosa, dando como exemplos os romances de José Saramago *Levantados do Chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982), onde se aplicam técnicas do processo épico⁹³.

Voltando à recepção das obras de Brecht em Portugal, como se escreveu anteriormente, o primeiro volume de teatro de Brecht foi proibido em 1955 e os volumes seguintes foram também proibidos e não deixa, por isso, de ser de assinalar que a peça *Der gute Mensch von Sezuan* conseguisse subir aos palcos portugueses no ano de 1960 pela Companhia Brasileira de Maria Della Costa. Lembrou-se já em 3.1 que se tinha vivido nos anos imediatamente anteriores uma grande agitação política com a candidatura do General Humberto Delgado em 1958 às eleições presidenciais, tendo havido greves, manifestações e até uma tentativa frustrada de golpe de estado em Março de 1959. Após as eleições, o General Humberto Delgado, temendo represálias por parte da polícia política portuguesa refugia-se na Embaixada do Brasil e parte para esse país com ajuda da diplomacia brasileira, ficando as relações entre os dois países abaladas.

Em 1960, há um desanuviamento destas relações e Portugal recebe uma comitiva brasileira e, integrada nessa comitiva, vem o grupo de teatro de Maria Della Costa. Carrington, a quem se reporta aqui para descrever este acontecimento, lembra as razões para que fosse concedida uma licença especial ao grupo para representar esta peça de Brecht: grande êxito na apresentação da peça no Brasil, o grande reconhecimento que gozava Maria Della Costa e a sua companhia e, ainda, uma forte pressão diplomática. (vid. Carrington 1988:36ss.).

A companhia esteve vários meses em Portugal onde apresentou espectáculos de revista e variedades e, antes de regressar ao Brasil, o grupo leva a cena a peça de Brecht *A alma boa de Se-Tsuan*⁹⁴, em forma de despedida do público português.

No dia 12 de Março de 1960 sobe ao palco a primeira peça de Bertolt Brecht, autor cujas obras estavam proibidas em Portugal. Houve, desde logo, tentativas de boicotar o espectáculo por grupos de extrema-direita, como conta Carrington:

⁹² *Iniciação na Literatura Portuguesa*, s/data, Lisboa:Gradiva.

⁹³ Nos dois romances ouve-se uma voz que conta uma história com aparte e comentários e as figuras e os quadros a que essa voz se refere são projectados como sombras chinesas num écran. Em *Levantado do Chão* conta-se uma imaginária insurreição agrária no Alentejo num processo de distanciamento em relação à matéria narrada, que permite expor a doutrina sem forçar a realidade. (Saraiva s/data:168).

⁹⁴ Tradução do nome da peça apresentada por esta companhia de teatro.

Gerou-se então um enorme tumulto, só muito a custo controlado pelas forças da ordem, na altura já presentes na sala. Assegurado o prosseguimento da representação — os manifestantes foram expulsos e foram efectuadas algumas prisões —, o espectáculo continuou, acabando por terminar altas horas da noite, entre as calorosas ovações do público. (Carrington 1991:264).

Mas nas noites seguintes repetiram-se os problemas com os manifestantes, o que fez com que ao fim de cinco representações, a peça fosse retirada de cena pelas autoridades portuguesas que consideraram que esta causava alterações “na ordem pública”. A representação de peças de Bertolt Brecht é de novo proibida pela censura⁹⁵ e só com a queda do regime a 25 de Abril de 1974 Brecht volta aos palcos portugueses.

Deve-se a este propósito lembrar que já nos anos de 1959 e 1960 grupos de teatro portugueses tinham tentado representar a peça *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, mas tinham sido impedidos expressamente pela Comissão de Censura. Também no ano 1965, o Teatro Académico de Lourenço Marques tenta levar à cena depois de seis meses de ensaios *A boa alma de Sezuan*, mas o espectáculo é também proibido pela censura. Aqui no continente houve representações de peças de Brecht por Associações de Estudantes Universitários que passaram despercebidas aos Serviços de Censura.

Voltando às reacções à representação de Brecht pela Companhia de Teatro Maria Della Costa, também a imprensa afecta ao regime contribui para a retirada da peça de cena, já que se multiplicaram as críticas. Carrington, que analisou os textos publicados à época, conclui que talvez devido à censura foram poucos os comentários vindos de quadrantes da oposição. Cita, por exemplo, um artigo não assinado, mas que a autora atribui a Urbano Tavares Rodrigues em que este se limita a elogiar a tradução e onde faz unicamente uma breve referência aos “contrastes económicos que estão na intenção do autor”. Por outro lado, na crítica ligada ao poder, multiplicaram-se as críticas tanto à peça como à ideologia que lhe está subjacente.

⁹⁵ Na tabela sinóptica (1960-1969) organizada por Borges (2008:129ss) sobre as decisões dos censores das peças submetidas para aprovação pode ler-se a propósito desta peça: Data:1960; Autor: Bertolt Brecht, Tradutor: Geir Campos e António Bulhões; Título Traduzido: A alma boa de Setsuan; Decisão da Censura: Reprovada.

Na revista *Tempo Presente* no artigo de abertura intitulado “Pensamento e Acção”, que Carrington atribui a Fernando Guedes, director da revista, pode ler-se:

Mercê de tolerâncias e concessões, [o Estado] afrouxou em muitos sectores a vigilância para defender a saúde espiritual do povo. Cuidaram alguns que tomar todos os alimentos, mesmo os venenosos, não faz mal nenhum. (...) Cuidaram outros que na arte, mesmo criminosa, não se toca nem com uma flor. Cuidaram outros que era tempo de nos liberalizarmos; e outros, os comunistas, que ainda bem que o comunismo entrava de pés de lã; (...) Só nós pensamos de maneira diferente. (Guedes, apud, Carrington 1991:266).

Outro exemplo retirado da imprensa é: “O disparate e o insulto de se representar Brecht em Portugal e a conseqüente reacção e repúdio da juventude consciente.” (Nogueira, apud, Carrington, 1991:269).

Como se conclui das afirmações citadas e, como adianta também a autora, o ambiente de crispação política contribuiu para que na recepção da peça fossem valorizados aspectos políticos e não de apreciação da nova estética teatral.

Ainda a propósito da representação desta peça pela Companhia Maria Della Costa, apresenta-se de seguida excertos de uma entrevista que Maria Della Costa concedeu em 2006 a Simon Khoury à *Revista Manchete* e onde a actriz relembra as vicissitudes vividas pela companhia aquando da sua estadia em Lisboa, que se reproduz de seguida pelo seu interesse histórico.

4.2 Memórias de Maria Della Costa à *Revista Manchete*

Num trabalho com o objectivo de resgatar a memória do teatro brasileiro Maria Della Costa é entrevistada sobre a sua carreira e é nesse âmbito que recorda a vinda a Portugal. Lembra que a companhia embarca para Portugal com uma enorme equipa entre actores e técnicos com várias peças para apresentar e entre elas *A alma boa de Setsuan* de Brecht. Iriam permanecer por uma temporada e seguiriam depois para Paris, onde se apresentariam no Festival Internacional Teatro das Nações.

Mas a estadia tornar-se-ia num acontecimento político para desespero de Sandro Polónio, marido da actriz e empresário do grupo, pois foram proibidas pela censura salazarista as seguintes peças que traziam para subir ao palco: *Moral em Concordata* de Abílio Pereira de Almeida, *A Rosa Tatuada*, de Tennessee Williams, *Gimba* de Gianfresco Guarnieri (vid. 6.3 infra) e também *A alma boa de Setsuan*.

Enquanto esperavam que as peças fossem autorizadas encenaram *Society em Baby Doll*, uma “comédia despreziosa” de Henrique Pongetti que, para surpresa de todos, se transformou num grande sucesso, esgotando o Teatro Capitólio, que levava duas mil pessoas.

A peça *Gimba* acabou por ser permitida e encenada. O embaixador brasileiro em Portugal, Negrão de Lima, exercia a sua diplomacia para poder aprovar o texto de Brecht, “que, graças aos seu prestígio, também recebeu autorização para que fosse montado.” (Della Costa 2006:5).

A actriz que: “Apesar da feroz ditadura de Salazar, o Partido Comunista era muito activo “... uma força subterrânea considerável, com bastante força nas redacções de parte da imprensa portuguesa.” (ibidem).

Gimba recebeu muitas críticas tornando-se o assunto da cidade de Lisboa e até a imprensa brasileira dá nota deste êxito. Na revista *O Cruzeiro* em 7.11.1959, sobre o sucesso de *Gimba* em Lisboa, conta-se como pela primeira vez uma companhia viaja para fora do Brasil sem apoios financeiros, mas com enorme êxito e ainda com compensação financeira.

A crítica da direita portuguesa não gostou do espectáculo de *Gimba*, pois versava sobre as misérias do morro carioca e consideraram que a sua montagem desmerecia o Brasil. Um dos jornais apoiantes do salazarismo apresentou o título na primeira página: “*Infiltração comunista no país por intermédio da Companhia Maria Della Costa*” e também em consequência destas posições críticas os dois textos foram novamente proibidos.

O empresário brasileiro procurou os militares responsáveis pela censura para tentar negociar com eles e não sabem bem porquê a peça de Brecht foi de repente novamente autorizada. Nas palavras da própria Maria Della Costa:

O pessoal do próprio governo tumultuou o espetáculo à parte, causando baderna, soltando, dentro e fora do teatro, bombas de gás lacrimogéneo e espalhando o pessoal

da polícia, a odienta PIDE (polícia política, uma espécie de DOP'S de Portugal), por todos os cantos do teatro.” (p.6).

Sandro Polônio tinha chamado estudantes para o teatro para os apoiar:

Não pudemos começar na hora marcada, nem ousávamos levantar o pano, porque metade da plateia gritava: Fora, vermelhos! Abaixo o comunismo! E a outra metade berrava: Viva a liberdade! Abaixo a ditadura! A primeira metade vaiava, e a segunda metade aplaudia. (ibidem).

Sandro Polônio tentou acalmar o público e também o embaixador do Brasil subiu ao palco e disse: “A peça foi liberada, e temos que apresentar o espectáculo; caso contrário, as relações entre Brasil e Portugal poderão ficar estremecidas.” (Della Costa 2006:7).

O espectáculo realizou-se e prolongou-se pela madrugada com muitas ovações ao longo do espectáculo e sempre que entrava um actor. Também no final a polícia teve de intervir, pois ninguém queria ir embora.

Mas a partir dessa noite o teatro esteve sempre cercado pela polícia e Sandro Polônio impedido de alertar o público de que estava ali gente interessada em boicotar o espectáculo. A polícia tinha de expulsar permanentemente arruaceiros de dentro do teatro. Sabia-se que estavam ali a mando do governo mas nada mais se podia fazer. Ao fim de uns dias foram chamados à PIDE, proibidos de prosseguir o espectáculo e acusados de pertencerem ou serem agentes de Moscovo.

Depois deste episódio e no regresso ao teatro, apesar de este se encontrar cheio de espectadores, o espectáculo não se pode concretizar, os bilhetes foram devolvidos e a peça cancelada.

Ao outro dia no jornal veio a notícia de que o espectáculo tinha sido retirado do cartaz por deficiências técnicas e por problemas entre os membros da companhia. Estas notícias foram afixadas na porta do teatro, mas os actores e produtores da peça iam desmentindo, junto dos transeuntes, esclarecendo que tudo era obra da PIDE e da ditadura e apesar de terem dado entrevistas a jornais nada foi publicado.

A companhia acabou por ir mais cedo para Paris para o Festival das Nações, tendo recebido ajuda financeira do político Leonel Brizola para se poder sustentar até à apresentação em Paris, onde tiveram enorme sucesso com a peça *Gimba*.

4.3 A publicação da tradução portuguesa *A Boa Alma de Sé-Chuão*

Como sabemos pelo exposto em 3.3.2, a obra de Brecht tinha sido proibida em Portugal a partir de 1955, mas, mesmo assim, a Portugália Editora consegue lançar, em 1962, o 1º volume da colecção *Teatro I* de Bertolt Brecht, que incluía os dramas *Ti Coragem e os seus filhos* (*Mutter Courage und ihre Kinder*) e *A Boa Alma de Sé-Chuão* (*Der gute Mensch von Sezuan*), sendo estas as primeiras traduções das obras de Brecht feitas directamente dos originais em alemão e, neste caso, ainda “... submetida, antes de entrar no prelo, à apreciação da *Suhrkamp Verlag* ...”, como se lê na badana do livro editado agora em língua portuguesa. *Der gute Mensch von Sezuan* é traduzido por Ilse Losa, com a colaboração, nos poemas, de Alexandre O’Neill.

Sobre os autores desta tradução relembram-se os seguintes dados:

Ilse Losa (1913-2006), escritora portuguesa de origem alemã e de ascendência judia, refugiou-se em Portugal aquando da perseguição nazi e que aqui permaneceu, tendo obtido nacionalidade portuguesa. Escreveu livros para crianças, bem como romances, contos e crónicas em língua portuguesa, tendo sido também tradutora da sua própria obra para alemão. Traduziu vários livros de português para alemão e vice-versa. Pelo conjunto da sua obra recebeu, em 1984, o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de livros para crianças.

É de salientar que a autora foi uma divulgadora da obra de Brecht em Portugal: para além de tradutora de várias das suas obras escreveu artigos em jornais e foi também mediadora entre a Editora Suhrkamp, proprietária dos direitos da obra de Brecht e os editores e encenadores de Brecht em Portugal, aspectos que de seguida se explanam.

Losa publica em 1953 o artigo “Brecht e *Mutter Courage*” no suplemento cultural de *O Comércio do Porto*, constituindo este um dos primeiros artigos sobre Brecht na imprensa portuguesa. A peça tinha sido representada pouco tempo antes no teatro *Kammerspiele* de Hamburgo na Alemanha, de onde Losa recebia regularmente informações sobre os acontecimentos culturais. Em 1958, Ilse Losa escreve um segundo artigo intitulado “Uma Grande Peça e uma Grande Actriz” no suplemento cultural do *Diário de Notícias*, dando

conta da representação da mesma peça pelo *Berliner Ensemble* em Berlim, encenação à qual a própria assistiu. A grande actriz referida no título do artigo é Helene Weigel, uma das mais importantes actrizes da sua geração com papéis relevantes nas peças de Brecht. Weigel foi também casada com Brecht e sucedeu-lhe na direcção artística do *Berliner Ensemble*.

Logo em 1959 “...se dá início ao que viria a constituir o grande marco recepcional da crónica dramática no período anterior ao 25 de Abril: a tradução de *Mutter Courage*.” (Teixeira 1998:45). A tradução inicia-se nesse ano e é publicada em 1962, elaborada por Ilse Losa e com as canções traduzidas por Jorge de Sena. Esta tradução faz parte do 1º volume da colecção *Teatro I* de Bertolt Brecht juntamente com a tradução aqui em análise, como se mencionou atrás.

Ilse Losa teve também um papel de mediação entre a Editora Suhrkamp, proprietária dos direitos da obra de Brecht, e encenadores de teatro, como se pode ler na “Correspondência inédita entre Ilse Losa e a Editora Suhrkamp (1959-1963)” relativa à tradução de *Mutter Courage und ihre Kinder* e à projectada representação da peça pelo Teatro Experimental do Porto⁹⁶, testemunho recepcional publicado por Teixeira (1998:211-229).

Pela leitura da correspondência pode perceber-se as dificuldades impostas pela censura portuguesa à representação das peças de Brecht e mais concretamente à proibição da encenação da peça, mencionada em cima, e pode ainda conhecer-se as exigências à qualidade das traduções por parte da editora alemã, qualidade essa que a própria editora escrutinava.

Quanto a Alexandre O’Neill (1924-1986), poeta e tradutor, pertenceu durante alguns anos ao Grupo Surrealista, do qual foi um dos fundadores. Assumiu posições frontais e provocatórias contra o regime, por exemplo, retirando a sua colaboração da III Exposição Geral de Artes Plásticas, por recusar a censura prévia que a comissão organizadora decidira aceitar. Esteve também preso, em 1953, durante vinte e um dias no Estabelecimento Prisional de Caxias, por ter ido esperar Maria Lamas, escritora anti-fascista, regressada do Congresso Mundial da Paz em Viena. A partir desta data, passou a ser vigiado pela PIDE. Recebeu em 1982 o Prémio da Associação de Críticos Literários pela sua obra poética.

⁹⁶ O Teatro Experimental do Porto ou TEP, como ficou conhecido, teve início nos anos 50 sob direcção de António Pedro “... personalidade multifacetada com um grande saber teatral, teórico e técnico... e [o TEP] depressa adquiriu projecção nacional, vindo a ser uma importante referência para os grupos, universitários e independentes, que, na década de 60, tentaram uma remodelação do teatro português.” (Teixeira 1998:53).

Quanto à Editora Portugália, esta é retratada nas palavras de Cândido de Azevedo, deste modo “... Portugália Editora... durante vários anos ocupou um lugar relevante na vida cultural portuguesa.” (Azevedo 1997:224).

A tradução foi de imediato saudada pelo crítico Mário Vilaça⁹⁷ que escreve:

O aparecimento do primeiro volume de teatro de Bertolt Brecht nos escaparates nacionais é talvez o acontecimento mais assinalável das publicações teatrais portuguesas no ano de 1962. O acolhimento do público, sôfrego e ansioso, provou suficientemente que tal volume tardava demasiado. Poucos livros de teatro se terão comprado entre nós com tanta avidéz e poucos também terá havido que há tanto fossem esperados e tanta falta fizessem para a actualização do nosso teatro. Ao publicá-lo, a Portugália Editora presta um altíssimo serviço à cultura e ao teatro português, serviço esse que não pode deixar de ser aqui sublinhado e aplaudido. (Vilaça 1963:90).

Acreditamos que face à situação política e cultural portuguesa nos anos 60, vivendo uma ditadura há já três décadas, ditadura essa que se estendia a todos os sectores da vida social, como se relatou antes (vid. 3 supra), a tradução da obra de Brecht foi também uma opção política consciente. Não só se pretendia dar a conhecer o novo teatro épico (vid. 2.1.2 supra), mas também usá-lo para despertar a consciência social e política do espectador. A mensagem de Brecht é muito clara: o receptor deve relacionar o que vê com a sua própria realidade e reflectir sobre ela para depois a transformar. O marxismo brechtiano acredita num mundo melhor, onde não haja exploração do homem pelo homem, onde não haja injustiças e são essas as verdades que se pretendia também passar ao público português.

Devemos lembrar que depois da queda do regime, a partir de Abril 1974, as peças de Brecht foram muito representadas em Portugal sempre numa perspectiva didáctico-política, que alguns apelidaram de “febre brechtiana”:

⁹⁷ Apesar de saudar o aparecimento desta tradução, Mário Vilaça tece críticas ao texto traduzido considerando que houve precipitação na sua publicação, já que este precisava de uma revisão mais cuidada. Dá vários exemplos de imprecisões, mas todas referentes à peça *Ti Coragem e os Seus Filhos* e nenhuma sobre *A Boa Alma de Sé-Chuão*.

O novo país político pretendia um povo socialmente consciente e culturalmente preparado e o teatro apresentava-se como um instrumento válido para a difusão do ideário marxista que informou a primeira fase da Revolução. (Carrington 1991:287).

Luiz Francisco Rebello afirmava a este propósito, numa comunicação-resposta a Ionesco no Dia Mundial do Teatro, publicada em vários jornais do dia 27 de Março de 1976:

...Ao teatro cabe um papel de primeira importância na construção de uma sociedade em que o homem não mais seja explorado pelo homem. O teatro didáctico, o teatro ideológico, o teatro político – não há que ter medo de o designar pelo seu próprio nome – constitui veículo indispensável para a formação de uma consciência sócio-cultural alargada às mais amplas camadas populacionais. (Rebello, apud, Carrington 1991:287).

Também hoje se constata que as peças de Brecht continuam a ser representadas por todo o mundo. No Outono de 2008 pudemos assistir à representação da peça aqui em análise na versão galega “A Boa Pessoa de Sézuan” pelo Centro Dramático Galego, em Vigo e em 2009 assistimos também à sua encenação pelo grupo de teatro “Teatrão” em Coimbra, continuando assim a mensagem do teatro brechtiano viva, actual e universal.

Voltando à tradução portuguesa deste drama em 1962 pode afirmar-se que os tradutores optaram por uma tradução com uma função social e política, recusando ser coarctados pela censura no momento de traduzir, como se constata na análise que se elabora mais adiante neste estudo (vid. 5 infra).

Cabe aqui perguntar como foi possível que os serviços de censura deixassem passar esta publicação de Brecht em língua portuguesa. Delille adianta uma possível explicação:

Temos, pois, de concluir que a censura salazarista, relativamente a um dramaturgo estrangeiro não grato por motivos políticos, assumia uma atitude aparentemente ambígua – se por um lado mantinha intransigentemente a proibição da representação

das peças nos teatros públicos, por outro permitia a livre circulação das traduções de dramas, poemas e prosa narrativa, bem como de muitos ensaios críticos a ele dedicados ... parece-me ter sido esta uma atitude que não receava o acto de leitura dado ele ser regra geral um acto individual e solitário, mas que temia a força interventiva e sublevadora do teatro declamado, como acto por excelência de vivência colectiva, verdadeiro acto ritual comunitário. (Delille 1991b:81).

De facto, parece-nos que terá sido o medo do acto colectivo como o foi a representação da peça em 1960 que levou à sua proibição. O interesse dos intelectuais portugueses por Brecht era uma realidade e entre 1961 e 1965 assiste-se a muitas traduções de Brecht. Também em Dezembro de 1968, Carlos Porto lança no suplemento literário do Diário de Lisboa o chamado “Inquérito Brecht” através do qual tenta reunir depoimentos de gente do teatro sobre a actualidade do dramaturgo alemão, mas é proibido logo após a terceira entrevista. Como vemos, apesar de ser proibido até ao 25 de Abril de 1974, Brecht é uma referência importante entre o público intelectual português “... chegando mesmo a atingir, em todo um vasto sector de esquerda, uma configuração mítica.” (Delille 1991:57).

Propomo-nos agora através da análise das palavras do próprio Brecht no drama *Der gute Mensch von Sezuan* aprofundar o conhecimento sobre o autor e sobre a tradução desta obra para português europeu.

Capítulo 5 Análise da tradução em português europeu *A Boa Alma de Sé-Chuão*

5. Análise da tradução em português europeu *A Boa Alma de Sé-Chuão*

- 5.1 Metodologia de Análise
- 5.2 Identificação de Tipologias e de Deslocamentos em Processos Tradutivos
- 5.3 Análise Tradutiva
 - 5.3.1 Comentário Global
 - 5.3.2 Apóstrofes
 - 5.3.2.1 Reforço Semântico
 - 5.3.2.2 Amplificação
 - 5.3.2.3 Reordenação Sintáctica
 - 5.3.2.4 Acrescento
 - 5.3.2.5 Modulação
 - 5.3.2.6 Metáfora
 - 5.3.2.7 Comportamento de Retoma
 - 5.3.2.8 Identificação e Registo de Dados
 - 5.3.3.8.1 Tipologias
 - 5.3.3.8.2 Procedimentos Tradutivos
 - 5.3.3 Chen-Té
 - 5.3.3.1 Comportamento de Retoma
 - 5.3.3.2 Acrescento
 - 5.3.3.3 Reordenação Sintáctica
 - 5.3.3.4 Reforço Semânticos
 - 5.3.3.5 Amplificação
 - 5.3.3.6 Modulação

5.3.3.7 Metáfora

5.3.3.8 Identificação e Registo de Dados

5.3.3.8.1 Tipologias

5.3.3.8.2 Procedimentos Tradutivos

5.3.4 Chui-Tá

5.3.4.1 Acrescento

5.3.4.2 Reforço Semântico

5.3.4.3 Reordenação Sintáctica

5.3.4.4 Comportamento de Retoma

5.3.4.5 Amplificação

5.3.4.6 Modulação

5.3.4.7 Metáfora

5.3.4.8 Identificação e Registo de Dados

5.3.4.8.1 Tipologias

5.3.4.8.2 Procedimentos Tradutivos

5.3.5 Síntese Comparativa

5.3.5.1 Tipologias

5.3.5.2 Procedimentos Tradutivos

5.4 Comentário Final

5. Análise da tradução em português europeu *A Boa Alma de Sé-Chuão*

5.1 Metodologia de Análise

Apresenta-se neste ponto a metodologia de análise seguida na parte prática deste estudo e também a metodologia que se adopta para apresentar os dados a que se chega.

Em termos de análise segue-se em todas as traduções que se estuda (pe, pb59, f e pb77) a mesma metodologia. Comparam-se as réplicas das apóstrofes e as réplicas da figura principal e dupla *Shen Te* e *Shui Ta* do TP e respectivos TC.

Escolheram-se as apóstrofes, pois como se constatou ao estudar o teatro épico (2.1.2 supra) estas são um dos meios que Brecht privilegia para criar o efeito de estranhamento e, neste caso, em particular, para interpelar directamente o público/ leitor e levá-lo a “acordar” e a reagir. Também nesta obra as apóstrofes assumem um papel preponderante estando distribuídas ao longo da obra sempre em momentos contextuais relevantes, como se mostrará na análise. Acresce ainda que as trinta e uma apóstrofes estão distribuídas por várias figuras: dezoito réplicas de *Shen Te*, sete de *Frau Yang*, duas de *Wang*, duas de *Shu-Fu*, uma de *Yang Sun* e uma de um actor, o que dá desde logo uma perspectiva global das figuras e de toda a intriga.

Escolheu-se estudar a figura principal *Shen Te* e *Shui Ta* pela importância primeira desta figura e também porque é através dela que Brecht tematiza a sua história: como ser bom e mesmo assim sobreviver, apresentando a boa pessoa *Shen Te* e a sua máscara *Shui Ta*, os dois lados da sociedade em conflito. Já se disse anteriormente que se trata aqui de uma obra muito longa, sendo que a figura de *Shen Te* intervém cento e setenta e cinco vezes e a figura de *Shui Ta* intervém cento e noventa e seis vezes.

O conjunto das réplicas que se estuda, apóstrofes e *Shen Te/Shui Ta*, representa cerca de 50% do total das réplicas das figuras principais, cujo número de intervenções ultrapassa as 100 réplicas e representa ainda cerca de 32% do total de réplicas que constituem a obra.

Da análise elaborada começaram a desenhar-se padrões recorrentes, padrões esses que interessou estudar mais profundamente. Com esse objectivo em mente criam-se grupos tipológicos (vid. 5.2 infra), aos quais são afectadas as ocorrências assinaladas, que são também contabilizadas e apresentadas em quadros e gráficos. Num segundo momento da análise afectam-se as tipologias aos procedimentos tradutivos (vid 5.2 infra) elencados no

documento “Classificação dos Deslocamentos em Processos Tradutivos”, proposto por Baltrusch (2007-2008) (vid. 1.2 supra), mostrando-se os resultados em gráficos. Deste modo pretende-se perspectivar de forma mais clara e aprofundada os dados da análise. Num documento aparte em suporte digital regista-se todo o corpus de análise a partir do qual se faz inferências a nível quantitativo e que juntamente com o presente volume faz parte integrante deste estudo, como se mencionou na Introdução.

Em termos de apresentação da análise começa-se por um comentário global a cada uma das traduções para depois se passar à análise tradutiva a nível microestrutural. Aí apresentam-se excertos do TP e dos textos traduzidos com exemplos ilustrativos das várias tipologias por ordem decrescente em termos de número de ocorrências registadas e onde se comentam as estratégias tradutivas. Estes excertos são constituídos por réplicas, que se entende como o conjunto de indicação cénica e fala, como se definiu em 1.3, sendo que são principalmente as falas que estão aqui em análise.

Na análise comparativa contextualizam-se todas as réplicas e indica-se de que quadro se trata. Começa-se pelas apóstrofes, passando depois a *Shen Te* e de seguida a *Shui Ta*. Nas apóstrofes o interlocutor é sempre o público enquanto na figura principal há vários interlocutores, interlocutores esses, que vão ser identificados e nomeando-se a quem se dirigem as diferentes réplicas e ainda contextualizando-as para que tanto o co-texto como o contexto ajudem à análise das escolhas tradutivas a este nível linguístico-textual, de que fala Toury e que, como vimos em 1.1, respeitam a selecção do material linguístico específico para formular o TC ou para substituir o material linguístico do TP.

Antes da apresentação da análise tradutiva identificam-se no próximo ponto os grupos e subgrupos tipológicos criados bem como a sua afectação aos procedimentos tradutivos.

5.2 Identificação de Tipologias e de Deslocamentos em Processos Tradutivos

Como se disse anteriormente a análise comparativa entre TP e TC mostra que há uma certa recorrência nos modos discursivos escolhidos na tradução, pelo que se criam grupos tipológicos para agrupar essas recorrências tradutivas. Os grupos e correspondentes subgrupos são também afectados aos deslocamentos tradutivos propostos por Baltrusch (vid. quadro 1, 1.2 supra), que neste ponto se retomam e definem.

De seguida elencam-se e explanam-se cada um dos grupos e subgrupos tipológicos.

Grupo A: REFORÇO SEMÂNTICO

Subgrupos: Palavra; Expressão; Idiomatismo

Grupo B: METÁFORA:

Subgrupos: Substituição de Imagem; Imagem mais Sentido; Imagem Convertida em Sentido

Grupo C: MODULAÇÃO

Subgrupos: Explicativa; Passiva-Activa; Negativa-Afirmativa; Outra

Grupo D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA

Subgrupos: Pontuação; Deslocação à Esquerda

Grupo E: ACRESCENTO

Subgrupos: Especificação; Enfatização

Grupo F: AMPLIFICAÇÃO

Grupo G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Subgrupos: Verbal; Nominal

Passa-se de seguida a explicar o que se entende por cada uma das designações escolhidas:

O grupo A, Reforço Semântico, é constituído por 3 subgrupos: Palavras, Expressões e Idiomatismos. Escolhe-se designar este grupo como Reforço Semântico por se considerar que as escolhas da tradução são escolhas que reforçam semanticamente as unidades que lhe correspondem no TP.

O subgrupo Palavras compreende palavras simples pertencentes a qualquer classe morfológica, mas que intensificam valores retóricos não presentes no TP, tais como palavras coloquiais, diminutivos e rimas. Passa-se a explicar o que se entende nestes três casos: a coloquialidade foi apresentada já em 1.2 incluída na escala estilística proposta por Newmark (1988b:14) e entende-se na seguinte acepção “Coloquial, diz-se de variante linguística ou registo cuja fonética, morfologia, vocabulário e sintaxe são próprios da linguagem informal das pessoas cultas.” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa) ou, ainda, “... que diz

respeito a um estilo próprio do discurso oral, mais espontâneo, por oposição ao escrito” (Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea).

Sobre o uso do diminutivo Cunha e Cintra lembram: “O emprego dos sufixos diminutivos indica ao leitor ou interlocutor que aquele que fala ou escreve põe a linguagem afectiva no primeiro plano”. (Skorge apud Cunha e Cintra 1997¹³:199). E acrescentando ainda que aquele que emprega os sufixos diminutivos

...quer é exprimir de modo espontâneo e impulsivo, o que sente, o que o comove ou impressiona - quer seja carinho, saudade, desejo, prazer, quer, digamos, um impulso negativo: troça, desprezo, ofensa”. (Skorge apud Cunha e Cintra 1997¹³:199).

Estes sentimentos positivos ou negativos introduzidos nos enunciados pelos diminutivos afectam quase sempre o tom do texto. Para caracterizar esse tom adopta-se aqui a escala de tom emocional proposta por Newmark, que se apresentou atrás em 1.2 e que engloba as seguintes categorias: intenso, quente, factual e frio. Acresce que outros elementos no enunciado contribuem para o tom do texto, nomeadamente os elementos supra-segmentais do grupo D, Reordenação Sintáctica, que se menciona mais à frente. Ainda dentro do subgrupo Palavras há a introdução de rimas nas poesias às quais correspondem no TP versos brancos, rimas essas que introduzem sonoridades e ritmos no TC.

As Expressões entendem-se como um conjunto de duas ou mais palavras que equivalem a um só vocábulo por terem significado conjunto próprio e função gramatical única. São assinaladas aqui por no TP lhes corresponderem muitas vezes palavras simples e ainda por consubstanciarem frequentemente escolhas mais coloquias do que as que lhes correspondem no TP. O subgrupo Idiomatismos corresponde a expressões típicas do idioma português que equivalem a enunciados muitas vezes estereotipados e onde frequentemente o significado do idiomatismo ultrapassa a soma das palavras que o constitui.

No grupo B, Metáfora, toma-se o conceito de metáfora na perspectiva de Peter Newmark que apresenta um conceito muito alargado de metáfora:

By metaphor, I mean any figurative expression: the transferred sense of a physical word....; the personification of an abstraction....; the application of a word or

collocation to what it does not literally denote..... All polysemous words... and most English phrasal verbs... are potentially metaphorical. (1988b:104).

Defende assim que todos os sentidos figurados são potencialmente metafóricos, distinguindo ainda cinco tipos de metáforas: *dead*, *cliché*, *stock or standard*, *recent e original metaphors*, apresentando seis possíveis estratégias para as traduzir. (Newmark 1988b:104 - 113).

Os três subgrupos designam-se, seguindo essas distinções de Newmark, quanto às possibilidades de tradução de metáforas: Substituição de Imagem, Imagem mais Sentido e Imagem convertida em Sentido: no primeiro caso mantém-se a metáfora, mas substitui-se a imagem do TP por uma imagem padrão no TC⁹⁸; no segundo subgrupo, a metáfora é traduzida mantendo-se a imagem, mas adicionando-lhe sentido; no terceiro subgrupo a imagem metafórica é convertida em sentido⁹⁹.

O grupo C Modulação ou mudanças de ponto de vista segue a definição de Vinay e Darbelnet (1958/1972:11): “Modulation, variante obtenue en changeant de point de vue, d’éclairage et très souvent de catégorie de pensée.” Os autores distinguem ainda entre modulações fixas ou obrigatórias e modulações livres. As primeiras advêm das diferenças entre as línguas e as segundas de uma opção do tradutor por uma não literariedade, principalmente quando em consequência desta se chega a enunciados não aceitáveis a nível metalínguístico, onde os autores integram elementos culturais, sociais e psicológicos da língua e cultura de chegada. No presente estudo este grupo subdivide-se em quatro subgrupos¹⁰⁰: Explicativa, a acção é explicada no TC, apresentando-se muitas vezes já o seu resultado onde no TP se apresenta somente o meio. Nos subgrupos Passiva-Activa e Negativa-Afirmativa muda-se a perspectiva, preferindo o TC muitas vezes voz activa em vez da passiva e o modo afirmativo em vez do negativo. O quarto subgrupo, Outras, corresponde a modulações no sentido geral definido em cima.

⁹⁸Vinay e Darbelnet (1958/1972:90) consideram nos vários tipos de modulação esta categoria de “mudança de símbolo”, mas como Newmark apresenta ainda uma subdivisão dentro desta categoria opta-se por seguir este autor e criar este grupo e subgrupos.

⁹⁹ Newmark (1988b:104-113) apresenta ainda outras estratégias, nomeadamente a substituição da imagem por uma imagem nova mais sentido (vid. 8.4.2 infra), a reprodução da mesma imagem e a omissão.

¹⁰⁰ Vinay e Darbelnet (1958/1972:235-241) distinguem dez procedimentos tradutivos: o abstracto pelo concreto; a modulação explicativa; a parte pelo todo; uma parte por outra; inversão de termos; o contrário negativo; activa-passiva (vice-versa); o espaço pelo tempo; intervalo e limites; mudança de símbolo.

O grupo D, Reordenação Sintáctica, está dividido em 2 subgrupos: Pontuação e Deslocação à Esquerda. No subgrupo, Pontuação, consideram-se as alterações de sinais gráficos bem como as reorganizações frásicas decorrentes de algumas dessas modificações.

A pontuação usada contribui também para criar a entoação de um texto. Qualquer texto escrito e o texto dramático em particular pode sempre ser lido em voz alta e, nessa medida

... a **entoação** desempenha ... uma função fundamental no relacionamento entre estruturas frásicas, pela saliência atribuída a um ou outro elemento, construindo unidades tonais. Colaboram no que designamos por entoação, a melodia frásica, a articulação interna da frase (pausa ou ausência de pausa), o ritmo, o acento da palavra ou frase. A tradição gramatical dispõe de instrumentos gráficos para manifestar e realizar muitos dos aspectos da entoação: a pontuação. (Vilela 1999:284).

Na comunicação oral existem a mímica e os gestos e no texto escrito há necessidade de compensar esta falta de contextualidade pragmática, o que é colmatado através de meios verbais, aos quais pertencem os elementos supra-segmentais como entoação, ritmo linguístico e a sua representação através da pontuação.

Como lembra Nord (1991:137ss) as supra-segmentais são as características da forma de um texto que estão para além das unidades do léxico e da sintaxe, ultrapassam a unidade da frase, do parágrafo e do texto, e são estas que dão o “som” a um texto. Segundo a autora o texto escrito também contém uma forma de som inerente que fornece informações suplementares sobre a intenção do autor e sobre outros factores e, durante a leitura silenciosa, o receptor aviva uma espécie de imaginação acústica que lhe vai sugerir o som do texto (vid. 1.3 supra sobre a leitura do texto dramático). Esse som depreende-se da escolha específica de determinadas palavras, da estrutura da sintaxe, dos sinais de pontuação e da informação pragmática.

O som de um texto nasce, pois, da escolha das palavras e da colocação das mesmas, da sonoridade, da imagem escrita, assim como dos itálicos e espaçamentos, aspas ou sublinhados e da pontuação e geral.

No subgrupo, Deslocação à Esquerda, analisam-se os elementos da frase que são deslocados para a primeira posição na frase e que muitas vezes se tornam elementos acentuados num processo que Tschida (1995) denominou como topicalização:

Unter Topikalisierung ist jede Form von Frontierung eines Satzgliedes zu verstehen, welches durch diese Operation zur “Mitteilungseröffnung” oder zum “Ausgangspunkt” der Äußerung wird. Die Wahl des Topiks entscheidet über die “Orientierung” des Ereignisses, das der Produzent beschreiben will, und gibt somit dessen Vision des Sachverhalts kund. (1995:164).

Tschida considera dois processos básicos de topicalização, a codificação do tópico como sujeito gramatical da frase ou subjectivação e o estabelecimento de padrões de seriação que remetem o elemento a topicalizar para a posição inicial (quase sem envolver transformações sintáticas da frase matriz) ou construções agregativas. A subjectivação é subdividida em dois grupos: a topicalização por conversos lexicais ou por conversos gramaticais. As construções agregativas podem tomar quatro formas: por inversão, por pré-determinação com apresentativos¹⁰¹ (Präsentative), por segmentação ou, ainda, por segmentação sem retoma pronominal. O tópico será, deste modo, uma categoria pragmática que expressa a perspectiva do falante e que ilustra o aspecto expressivo da acção comunicativa.

No grupo E, Acrescento, há dois subgrupos, Especificações e Enfatizações. Usa-se aqui o conceito de acrescento tal como este é apresentado por Hüsigen (1999)¹⁰², *Hinzufügungen* (acrescentos)¹⁰³, que, por sua vez, engloba *Zusätze* (informações suplementares) e *Spezifizierungen* (especificações), entendidas do seguinte modo:

Im Bereich der Hinzufügungen wird zwischen ‘Zusätzen’ und ‘Spezifizierungen’ unterschieden. Bei Letzterem handelt es sich um die Übersetzungslösungen, wo der Übersetzer in einem nicht eindeutigen, abstrakten Übersetzungsinhalt disambiguiert

¹⁰¹ Palavras ou expressões, que permitem designar alguém ou alguma coisa e têm como função a introdução de um nome no texto.

¹⁰² A investigação desenvolvida incidiu sobre a tradução elaborada por Georg Rudolf Lind do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares para língua alemã. (vid. Referência completa em Bibliografia).

¹⁰³ As designações em português são traduzidas e apresentadas por Lopes (2001:110).

eingreift und den Grad der Differenzierung im Vergleich mit dem AT [Ausgangstext] erhöht. Dagegen gehören zu den Zusätzen all die Übersetzungslösungen, denen im AT keine Texteinheiten zugeordnet werden können und die folglich vom Übersetzer zusätzlich beigefügt worden sind. (Hüsgen 1999:331-332).

Neste conceito bipartido de acrescentos temos as especificações, que se entende como um aumento de especificidade do TC relativamente ao TP e temos também *Zusätze*, que se entende como um processo de adição de elementos ao TC não presentes no TP. No presente estudo designamos este último subgrupo como Enfatizações, pois registamos elementos que são acrescentados ao texto unicamente para lhe dar realce; temos neste subgrupo partículas de realce, interjeições, alguns apostos entre outros.

O grupo F, Amplificação, entende-se como um aumento do enunciado do TC para veiculação da mesma ideia do TP. Há a inclusão de mais elementos, que podem ser palavras simples, expressões, frases ou combinações de entre estes vários elementos. Dada a variedade de combinações registadas não se criaram subgrupos, tendo-se contabilizado cada amplificação como uma ocorrência só, seja esta constituída por uma palavra, uma expressão, uma frase ou uma combinação.

No grupo G, Comportamento de Retoma, temos dois subgrupos, a Retoma Verbal e a Retoma Nominal; no primeiro caso, na Retoma Verbal, retoma-se o verbo do interlocutor anterior para construir enunciados de resposta que no TP são frequentemente constituídos por repostas do tipo “sim” ou “não”.

Esta estratégia de retoma do verbo usado pelo interlocutor anterior para construção da resposta pertence a um dos tipos de *back-channel-behaviour* que respeita ao estudo da actividade do ouvinte. Henne e Rehbock (1982:27) propõem a expressão *gesprächsstrukturierende Sprechakte* ou estruturantes, designação portuguesa proposta por Lopes (1992:3) e definidos da seguinte forma: “... elementos que organizam a intervenção de cada falante, estabilizam a conversa, reforçam o conteúdo e preparam a interacção.”

Na classificação de estruturantes proposta há na actividade do ouvinte a distinção entre cinco tipos de comportamento de retoma, sendo um deles caracterizado como “breves reformulações: observações do ouvinte que reformulam frases do falante”. É principalmente este tipo de comportamento de retoma que se encontra neste estudo.

No segundo subgrupo, Nominal, retoma-se no TC o nome em vez do pronome do TP.

Não se pode deixar de frisar que a formação e delimitação destes grupos e subgrupos traz algumas dificuldades, já que se está a lidar aqui com vários níveis ou áreas de análise, nomeadamente a área léxico-semântica, a área morfo-sintáctica e ainda a área da estruturação de texto¹⁰⁴. Como sabemos o estilo de um texto forma-se a partir das escolhas que são feitas a todos estes níveis do discurso.

Pode-se considerar que os grupos A, B e C recaem maioritariamente na área léxico-semântica, o grupo D nas questões da sintaxe e os grupos E, F e G na área da estruturação dos discursos, no que diz respeito à informação veiculada, tanto no modo (comportamentos de retoma) como na “quantidade”¹⁰⁵ de informação (acrescentos e amplificações).

Está-se, no entanto consciente que a afectação não é de modo algum uma afectação estanque, pois há flutuações entre áreas, como se verifica quando se afectam as recorrências tradutivas assinaladas aos grupos e subgrupos criados. Há assim algumas ocorrências que caem em mais do que um grupo ou subgrupo tipológico e exemplo disto são algumas escolhas que se fazem nesta tradução a nível dos grupos E, Acrescento, F, Amplificação e G, Comportamentos de Retoma, neste caso último, no subgrupo retoma verbal. O que se acrescenta, amplifica e retoma é feito frequentemente com recurso a palavras e expressões ou até idiomatismos, escolhas essas que recaem simultaneamente no grupo A, Reforço Semântico. Sendo assim a opção de afectação a determinado grupo tem de ser feita tendo em conta também aspectos contextuais e co-textuais que podem determinar a relevância de uma ou outra estratégia tradutiva elegida.

Depois da constituição dos grupos faz-se então a afectação dos modos discursivos recorrentes assinalados aos respectivos grupos e subgrupos.

Também é importante salientar que esta primeira fase de criação de tipologias se faz ainda tendo em conta um leque alargado de áreas de referência e isso está patente na origem das próprias designações que mostram que estas provêm de áreas distintas, como sejam grupo A, B, D da chamada gramática tradicional, grupo G da linguística de texto e os grupos B (subgrupos), C, E e F da metodologia da análise tradutiva. Tem-se nesta primeira fase o

¹⁰⁴ Não se menciona a área pragmática nestes grupos, pois considera-se que esta está subjacente a todos os grupos, por isso, também a todas as escolhas feitas nesta tradução, já que são exactamente os valores pragmáticos que se estuda, ou seja, o valor dos enunciados em uso e o modo como estes são veiculados, como ficou patente atrás em 1.2.

¹⁰⁵ A quantidade bem como a qualidade, a relevância e o modo são consideradas por Grice (1975) como máximas para que a interacção humana, neste caso a conversação, se efectue com sucesso e que este denominou *Cooperative Principle*.

objectivo de identificar e descrever os modos discursivos do TC nas suas diferenças relativamente ao TP. De seguida, na segunda fase de análise, afectam-se estes grupos tipológicos a procedimentos que provêm exclusivamente da análise tradutiva, nomeadamente a classificação dos deslocamentos em processos tradutivos, que se nomeou atrás.

Tomam-se então no presente estudo os procedimentos tradutivos elencados no documento CDPT proposto por Baltrusch (2007-2008), e que se apresentou atrás no quadro 1 em 1.2.

Nesta proposta, agrupam-se os procedimentos tradutivos a duas grandes classes de deslocamentos, a classe da Mutação que engloba a Eliminação, a Adição, a Substituição a Deformação e a Incoerência e a classe da Modificação que junta a Generalização, a Neutralização, a Atenuação, a Intensificação, a Explicitação/Especificação, a Modulação, a Equivalência, a Transposição, o Calco, o Empréstimo, a Adaptação, a Amplificação e a Compensação. Considera-se também o “ Valor” que estes procedimentos podem assumir, nomeadamente os valores de divergência, gratuidade, obrigatoriedade, opcionalidade, idiomaticidade e literalidade. Do quadro faz ainda parte a categoria “Intenção” que engloba a intenção pragmática, estética, estilística e económica.

Os procedimentos tradutivos são explanados pelo autor e apresentados de seguida por razões de facilitação de leitura da análise que precede este ponto do trabalho, pois a explanação dos procedimentos consta já do quadro apresentado antes.

Repete-se apenas os procedimentos que estão patentes na análise das traduções aqui em estudo:

Intensificação: reforçar valores sem nticos ou retóricos da LP;

Explicitação/Especificação: exprimir de maneira directa o que está implícito na LP para desfazer a ambiguidade sem ntica;

Modulação: exprimir uma ideia de um ponto de vista diferente;

Equivalência: exprimir o mesmo com modalidades distintas, sobretudo quando forem de carácter idiomático;

Amplificação: empregar mais elementos do que na LP para exprimir a mesma ideia.

É de salientar que os outros procedimentos tradutivos elencados no quadro estão também patentes nos textos de chegada, mas não em número significativo para que adquiram relevância na presente análise.

Passando à interpretação que se fez destes procedimentos afectam-se os grupos tipológicos do seguinte modo:

O grupo A, Reforço Semântico é considerado na Intensificação, já que há um aumento de expressividade semântica nestas opções. O grupo B Metáfora é ligado a Equivalência, pois procura-se nas traduções efectuadas um equivalente dessas metáforas na língua de chegada. O grupo C, Modulação, ficou na categoria com o mesmo nome, Modulação. O grupo D, Reordenação Sintáctica, é afectado à Intensificação, pois o tipo de alteração introduzida pela pontuação, pela reordenação frásica, pela deslocação à esquerda e pela topicalização tornam os enunciados mais marcados, intensificam, por isso, valores retóricos. No grupo E, Acrescento, o subgrupo Especificações afecta-se a Explicitação/Especificação, enquanto o subgrupo Enfatizações pertence à Intensificação, pois há um reforço retórico ao adicionar-se ao enunciado elementos como partículas de realce, interjeições que constituem, entre outros, este subgrupo.

Ainda sobre a Explicitação/Especificação cabe notar que este procedimento tradutivo duplo tem no modelo usado uma definição conjunta “expressir de forma mais directa o que está implícito na LP”, como se mencionou atrás. Também no presente estudo se considera que a Explicitação, bem como a Especificação “aumentam o grau de diferenciação do TC” nas palavras de Hüsgen (1999:331-332), referidas atrás, a propósito da definição de acrescento por especificação, mas que se estende aqui também à explicitação.

Igualmente nestas estratégias tradutivas estamos a considerar os modos motivados de usar a língua e não as modificações que se dão a nível tradutivo por obrigatoriedade de dois sistemas linguísticos e culturais diferentes.

O grupo F, Amplificação, foi agrupado ao procedimento com a mesma designação, Amplificação. Finalmente no grupo G, Comportamento de Retoma, afecta-se o subgrupo Retoma Nominal à Explicitação/Especificação, enquanto a Retoma Verbal é considerada na Intensificação, pois este comportamento de retoma verbal¹⁰⁶ pode ser frequentemente considerado também um idiomatismo, já que é um recurso típico da língua portuguesa, pelo que o consideramos como um reforço dos valores semântico-retóricos.

É de salientar que todos estes procedimentos pertencem à classe de deslocamentos designada nesta classificação como Modificação e nenhuma à classe de Mutação, o que está

¹⁰⁶ Usa-se maiúsculas sempre que se refere as designações de grupos ou subgrupos, mas minúsculas quando se refere as ocorrências com as mesmas designações.

consonante com a perspectiva já apresentada anteriormente de que o TC segue de perto o TP, introduzindo-lhe sim adaptações mínimas “...l’adaptation minimale se contente de n’intervenir que sur un niveau et/ou à moindres frais: ...décaper le langage (forme de l’expression) ...” (Farcy 1993:391 apud González 1992:72), como se explicou de forma mais extensa atrás em 1.3 a propósito da adaptação teatral.

De qualquer modo estas “adaptações mínimas” quando recorrentes acabam por introduzir características no TC que são o alvo da análise dos próximos pontos deste trabalho.

Acresce ainda que os grupos tipológicos criados bem como os procedimentos tradutivos serão retomados também nos capítulos oito e nove, que correspondem respectivamente às análises das traduções para português brasileiro de 1959 e de 1977, sendo que no capítulo oito é aduzido um novo grupo tipológico.

5.3 Análise Tradutiva

5.3.1 Comentário Global

Neste ponto faz-se uma análise comparativa da obra *Der gute Mensch von Sezuan* de Bertolt Brecht e da sua tradução para português europeu no que concerne às réplicas das apóstrofes e às réplicas da personagem principal e dupla Chen-Té¹⁰⁷ versus Chui-Tá. Usam-se as seguintes edições: *Der gute Mensch von Sezuan*, (1955/74), Bertolt Brecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag e *Der gute Mensch von Sezuan*, (1938-40), Bertolt Brecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Tradução para português de Ilse Losa, com colaboração nos poemas de Alexandre O’Neill. Teatro I, *A Boa Alma de Sé-Chuão*, (sem data¹⁰⁸), Lisboa, Portugália Editora.

Começa-se por abordar brevemente questões gerais como método tradutivo adoptado e aspectos temático-estruturais para depois se passar à análise comparativa das réplicas.

Pode afirmar-se que em termos gerais a opção dos tradutores foi por uma tradução que seguisse de perto o TP tanto a nível macro como a nível microestrutural. Se se pensar nas normas operativas, segundo Toury, nota-se que relativamente às matriciais se decidiu manter o texto integral e ainda segmentá-lo da mesma forma que o TP. Também nas normas

¹⁰⁷ Nos comentários e análise que se faz neste estudo a cada uma das traduções aqui em estudo, (português europeu (1962), português brasileiro (1959), francês (1956) e português brasileiro (1977), tomam-se os nomes das figuras na sua versão traduzida.

¹⁰⁸ Pelas críticas publicadas na época (vid. 4.3 supra) esta edição foi publicada no ano de 1962, mas a respectiva data não está impressa no livro.

preliminares dependentes das editoras lembrou-se a ligação entre a tradutora Ilse Losa e a Editora Suhrkamp e o interesse desta última em supervisionar o produto traduzido (vid. 4.3 supra).

Em termos de macroestrutura da obra segue-se fielmente o TP: a obra está assim dividida em prelúdio, 10 quadros, 7 intermédios e epílogo. Fazem ainda parte da obra 5 canções. Todos os quadros são introduzidos por títulos que são literalmente reproduzidos no TC. A título de exemplo temos: *Vorspiel, Eine Straße in der Hauptstadt von Sezuan*, TP, p.7; “Prelúdio, Uma Rua na Capital de Sé-Chuão”, TC, p.113 ou ainda *Zwischenspiel unter einer Brücke*, TP, p.30; “Intermédio debaixo duma ponte” TC, p.136.

Traduzem-se igualmente as indicações espaço-temporais de início dos quadros, bem como as indicações cénicas aos actores, exemplos são: no início do quadro 1, *Der Laden ist noch nicht ganz eingerichtet und noch nicht eröffnet*, (TP, p.18); “A loja ainda não está mobilada nem aberta ao público”, (TP, p.124).

Como exemplo de indicação cénica ao actor temos, por exemplo, no prelúdio, Wang a falar com os deuses:

*WANG erschrickt, als er sie hinter sich stehen sieht*¹⁰⁹: Das Quartier ist beschafft. *Er trocknet sich den Schweiß ab.* (TP, p.13)

WANG (estremece quando os vê parados atrás de si): Arranjei um abrigo. (*Limpa o suor.*) (TC, p.119)

Quanto à tradução dos nomes houve o cuidado também de manter os topónimos e antropónimos em chinês, que tinha sido uma opção de Brecht para dar o efeito estranhante, naturalizando-se¹¹⁰ para o português muitas dessas palavras a nível fónico e gráfico, alguns exemplo são Setzuan passa a Sé-Chuão, Shun a Chun, *Shen Te* a Chen-Té, *Shui Ta* a Chui-Tá e *Yang Sun* a Iang Sun. Excepção são o nome do aguadeiro Wang, bem como a cidade de Kwan, que se mantêm na tradução sem naturalização.

Também referências culturais, neste caso, de carácter internacional são mantidas, a saber: na 11ª apóstrofe ao público, Chen-Té relata a oferta dos deuses e diz:

¹⁰⁹ As indicações cénicas ao actor estão em itálico nas duas versões, alemã e portuguesa, pelo que as apresentamos do mesmo modo.

¹¹⁰ “... convert to normal TL (target language) spelling or pronunciation”. (Newmark 1988b:284).

Und als ich sah, was sie mir gegeben hatten, sah ich, daß es über tausend Silberdollar¹¹¹, waren. (TP, p.18)

“E quando olhei para o dinheiro que deixaram vi que era mais de **mil dólares em prata.**” (TC, p.124).

Podemos notar até um “excesso” de fidelidade em casos pontuais, como no próximo excerto. Na 5ª fala de Chen-Té falando com Wang:

*Ich weiß nicht, der Magen knurrt leider auch, wenn **der Kaiser Geburtstag hat.** Aber gut, ich will sie aufnehmen.* (TP, p.13)

“Não sei bem. A verdade é que o estômago protesta sempre, **mesmo no dia em que o imperador faz anos.** Mas seja: podem cá ficar.” (TC, p.119)

Todas as línguas têm um conjunto fraseológico, um reportório ou um conjunto de sentidos figurados, como lembra Newmark, que se aplicam a situações específicas. Neste caso, o caminho da literalidade¹¹² cria uma imagem pouco comum na cultura receptora, principalmente porque já existe a mesma expressão, mas com um símbolo diferente o “rei” e não o “imperador”.

Apesar das afirmações que se acaba de fazer de que numa primeira abordagem ao texto traduzido se depara com um texto que segue de perto o TP, em termos de estrutura e de língua utilizadas, uma abordagem mais profunda a nível microestrutural, como a que se desenvolve nos próximos pontos desta análise leva-nos a considerar que há escolhas tradutivas recorrentes que se afastam desta opção de literalidade.

Parece poder afirmar-se que há no TC uma ênfase num discurso mais coloquial e mais explícito do que no TP. As nuances de significado nem sempre são fáceis de analisar em termos de intenção, já que alguns casos são explicáveis pela simples manipulação normal ente

¹¹¹ Depois do fim da *Primeira Guerra Mundial* os americanos emitiram moedas em prata designadas *Peace dollar* para celebrar o pacto de paz entre a Alemanha e os Estados Unidos. Estas moedas eram usadas como moeda corrente e portanto também em transações comerciais.

¹¹² Detectam-se casos raros de omissão de elementos na tradução portuguesa, como é o caso da primeira frase da 32ª fala de Chen-Té, TP, p.23, TC, p.130. Pensamos, no entanto, que se trata aqui de lapsos e não de escolhas motivadas.

línguas que se dá no processo tradutivo, mas acreditamos que outras são mais facilmente atribuídas a escolhas motivadas *intended meaning*, como o descrevem Hatim e Mason, de que se falou atrás em 1.2, e que é patente na análise que se explana nos pontos seguintes.

5.3.2 Apóstrofes

Uma primeira leitura do texto traduzido leva-nos à observação de que as apóstrofes do texto de partida são traduzidas recorrendo a tradução com frequência a expressões ou palavras coloquiais optando, assim, por uma tradução de pendor mais idiomático, que se entende na acepção de Newmark: “Idiomatic translation reproduces the ‘message’ of the original but tends to distort nuances of meaning by preferring colloquialisms and idioms where these do not exist in the original”. (Newmark 1988b:47).

Propomo-nos, de seguida, fazer a análise das apóstrofes que localizamos ao longo de toda a obra e compará-las com o texto traduzido.

Contabilizamos trinta e uma apóstrofes e todas são introduzidas pela indicação cénica *zum Publikum* (TP) “para o público” (TC), indicações, por isso, explícitas do autor para a personagem/ o actor, para que este se dirija ao público. As apóstrofes são escritas tanto em prosa como em verso, começando a personagem algumas vezes por falar em prosa e a meio do discurso alternar para falar em verso; contabilizamos 15 réplicas em verso, na sua maioria sem rima. A tradução mantém-se fiel à prosa e ao verso e as apóstrofes em verso são traduzidas também em verso e, em alguns casos, aumentam-se o número de versos. Das 15 apóstrofes em verso, 8 aumentam o número de versos no TC, o que nos leva a crer que também na tradução dos textos em poesia se tem o cuidado de não deixar nada por dizer ou por explicitar. Acresce ainda que poemas do TP sem rima são traduzidos para TC introduzindo-se rimas, o que se considera ser uma escolha semântica motivada como se comenta mais adiante na análise.

Quanto à distribuição das apóstrofes pelas várias figuras, já mencionadas anteriormente, temos dezoito réplicas de Chen-Té, sete da senhora Iang, duas de Wang, duas de Chu-Fu, uma de Iang Sun e uma de um actor.

Analisam-se todas as apóstrofes e apresentam-se os exemplos que se considera mais ilustrativos das afirmações que se fez anteriormente.

5.3.2.1 Reforço Semântico

O Reforço Semântico é a tipologia mais representada a nível de ocorrências tradutivas assinaladas; por ordem decrescente temos o subgrupo Palavras, contabilizando-se neste subgrupo as rimas, os coloquialismos e os diminutivos, depois o subgrupo Idiomatismos e, por último, em número de ocorrência, está o subgrupo Expressões. Passa-se à exemplificação:

Palavra

Neste subgrupo temos em maior número as rimas seguidas de escolhas coloquiais e de diminutivos, estes dois últimos representados em igual número.

No quadro 4, Praça em frente da Tabacaria de Chen-Té¹¹³, Chen-Té está desanimada com as pessoas que se recusam a ser testemunhas de Wang a quem o barbeiro partiu a mão.¹¹⁴

[9a]¹¹⁵ SHEN TE (...)

Shen Te zum Publikum:

Sie antworten nicht mehr. Wo man sie hinstellt

Bleiben sie stehen, und wenn man sie wegweist

Machen sie schnell Platz!

Nichts bewegt sie mehr. Nur

Der Geruch des Essens macht sie aufschauen. (p.62)

[9pe] CHEN-TÉ (para o público):

Não dizem palavra. Onde a gente os puser

Deixam-se **ficar**¹¹⁶

¹¹³ Seguem-se os textos de chegada quanto às designações dos respectivos quadros.

¹¹⁴ Opta-se por contextualizar cada réplica para uma melhor compreensão de todos os factores, sendo que ao longo das análises das várias traduções se repetem essas mesmas contextualizações.

¹¹⁵ Numeram-se os exemplos acrescentando “a” para versão alemã e “pe” para versão português europeu.

E se a gente os **correr**

Mudam, presto de **lugar**

Já nada os comove —

A não ser, a não **ser**

Que ao cheiro a comida ergam o **olhar** ... (p.170)

O poema do TP apresenta versos brancos, enquanto o TC opta por versos rimáticos o que intensifica o enunciado. Alexandre O'Neill, o tradutor-poeta destes versos, preferiu introduzir a rima na tradução de alguns poemas desta obra. Veremos esta mesma opção em Geir de Campos, tradutor-poeta das traduções para português brasileiro, 1959 e 1977 (vid cap.8 e 9 infra).

Os poemas são traduzidos muitas vezes aumentando-se no TC o número de versos, como se focou atrás. Este poema tem 5 versos no TP enquanto no TC tem 7 versos. A ênfase na linguagem poética faz assim aumentar o número de versos.

A acção da obra começa no Prelúdio com uma apóstrofe, onde Wang, o aguadeiro, se apresenta ao público e, ao mesmo tempo, começa a narrar a história da obra: há grande miséria em Sé-Chuão e o aguadeiro ouviu dizer que alguns deuses vêm a caminho e ele quer ser o primeiro a saudá-los. Os deuses chegam e o público vivencia essa chegada simultaneamente com Wang. Esta apóstrofe é uma longa fala e onde as palavras coloquiais escolhidas no TC introduzem de imediato o tom.

[1a] WANG (...) Wenn es wenig Wasser gibt, muß ich weit danach laufen. Und gibt es viel, bin ich ohne **Verdienst**. (...). Später hätte ich dazu wohl kaum mehr Gelegenheit, sie werden von Hochgestellten umgeben sein und überhaupt stark **überlaufen werden**.(...) (p.7-8)

[1pe] WANG: (...) Quando há pouca água, tenho de ir longe buscá-la; e quando há muita, fico sem **ganha-pão**. (...) É que mais tarde já não haverá ocasião. Com certeza

¹¹⁶ Opta-se por manter a grafia fiel aos textos alemão e português, sendo que o negrito é inserido aqui para destacar os elementos de análise.

os senhores cá da terra não os vão deixar em paz e muita outra gente se estará preparando para os **atazanar**. (...) (p.113-114)

Verdienst tem uma tradução mais directa em português, a palavra “sustento”, mas a tradução preferiu o coloquialismo. O mesmo se passa com verbo *überlaufen* traduzido pelo verbo “atazanar”, palavra pertencente a uma linguagem também coloquial.

Repare-se ainda que a tradução da frase alemã deu lugar em português a duas frases. Também as duas formas passivas em alemão passam a voz activa em português, o que é uma modulação no enunciado, passando neste caso a acentuação para o sujeito e não para a acção por este praticada.

Em termos de estilo temos ainda outras escolhas muito típicas da linguagem coloquial, como seja por exemplo “os senhores cá da terra”, que se comenta mais adiante.

No quadro 9, A Tabacaria de Chen-Té, Iang Sun acaba de saber através de Wang que Chen-Té está grávida, o que o deixa furioso com Chui-Tá, a quem os amigos de Chen-Té acusam de a ter feito desaparecer.

[21a] SUN *zum Publikum, wie verwandelt*: (...) Sie muß es sofort ihrem Vetter gesagt haben, und dieser Schuft hat sie selbstverständlich gleich weggeschafft. (...) Das Mädchen **verschwindet**, und mich läßt man hier schuften! (...) Das wäre ja ein gefundenes Fressen! (...) (p.122-123)

[21pe] SUN para o público¹¹⁷: (...) Ela deve ter contado as coisas ao primo e o patife pô-la imediatamente na rua, está visto: (...) A rapariga **some-se** e a mim obrigam-me a moer-me com trabalho. (...) Seria um rico achado, (...) (p.230-231)

No verbo assinalado no TC, a forma reflexiva, não canónica, é usada para a reforçar o coloquialismo da linguagem empregue.

Também os diminutivos contribuem para o tom coloquial preferido nesta tradução como se exemplifica:

¹¹⁷ Sem indicação cénica.

Está-se de novo no Prelúdio, Uma Rua na Capital de Sé-Chuão, na abertura da obra através da primeira apóstrofe:

[1a] WANG. (...) Seit drei Tagen warte ich hier am Eingang der Stadt, besonders **gegen Abend**, damit ich sie als erster begrüßen kann. (...) (p.7)

[1pe] WANG: (...) Há três dias que estou à espera, aqui na entrada da cidade, **sobretudo à tardinha**, porque quero ser o primeiro a saudá-los. (...) (p.113)

A expressão alemã assinalada significa “pelo fim da tarde” ou “à tardinha” como se escolheu nesta tradução, sendo que o diminutivo acrescenta um tom mais afectivo no sentido que advém da caracterização destes sufixos por Cunha e Cintra como se expôs atrás. Considera-se assim que o emprego aqui do diminutivo torna o TC mais acentuado relativamente ao TP. Veremos ao longo da nossa análise que o uso do diminutivo é recorrente nesta tradução, questão que se irá destacando.

Também no Prelúdio, Uma Rua na Capital de Sé-Chuão, primeira apóstrofe lê-se:

[1a] WANG (...) Sie sind **wohlgenährt**, weisen kein Zeichen irgendeiner Beschäftigung auf und haben Staub auf den Schuhen, kommen also von weit her. (...) (p.8)

[1pe] WANG: (...) Estão **bem gordinhos**, não têm ar de quem trabalha e trazem os sapatos cheios de pó, sinal de que vêm de longe. (...) (p.113-114)

A expressão assinalada podia traduzir-se por “estão bem alimentados”, tradução mais directa do TP, mas a tradução preferiu o uso de um diminutivo, que é simultaneamente uma modulação explicativa, meio-resultado, mas onde se considera que é através do uso do diminutivo que o TC ganha um tom mais quente na escala de tom emocional proposta por Newmark, já mencionada atrás.

Acontece também que o diminutivo pode ser usado para introduzir uma carga pejorativa, como a seguir se explana.

No quadro 8, A Fábrica de Chui-Tá, Chui-Tá instalou uma fábrica de tabaco nas barracas do senhor Chu-Fu, onde trabalham algumas famílias em condições muito más A senhora Iang, mãe de Iang Sun, aparece, seguida pelo filho, e fala ao público contando como o seu filho se tornou um homem sério depois de ter começado a trabalhar para Chui-Tá.

[18a] FRAU YANG *zum Publikum*: (...) Wie das ganze Viertel erfuhr, eröffnete Herr Shui Ta in der Nähe des Viehhofs eine kleine, aber schnell aufblühende **Tabakfabrik**. (...) (p.111)

[18pe] A SENHORA IANG¹¹⁸ (*para o público*): (...) Como se sabe em todo o bairro, o senhor Chui-Tá abriu nas proximidades do matadouro uma **fabriqueta** pequena que depressa se desenvolveu. (...) (p. 218)

Há na palavra assinalada uma derivação por um sufixo diminutivo que a torna mais coloquial e comportando, neste caso, uma carga negativa, como se entende na asserção de Cunha e Cintra quando estes afirmam que o emprego dos sufixos diminutivos exprime o que se sente, quer sejam sentimentos positivos quer sejam sentimentos negativos, como troça ou desprezo, como é aqui o caso.

A tradução já tinha traduzido anteriormente *eine kleine Tabakfabrik* (p.111) por “uma fabriqueta de tabaco” (p.217), quando menciona a fabrica pela primeira vez e nos diz que esta foi instalada nas barracas do senhor Chu-Fu¹¹⁹. Considera-se que este diminutivo foi usado para caracterizar a fábrica de uma forma negativa e segue uma tradução recreativa, no sentido que Newmark lhe atribui: “Re-creative translation – ‘contextual re-creation’ (...) roughly, translating the thoughts behind the word, sometimes between the words, or translating the sub-text (...)” (Newmark 1988b:76).

Idiomatismo

Volta-se de seguida à primeira apóstrofe de abertura da obra apresentando-se alguns excertos ilustrativos do grupo tipológico referenciado em cima:

¹¹⁸ Por vezes lê-se “Senhora Iang” outras “A Senhora Iang”.

¹¹⁹ No quadro 8, A Fábrica de Chui-Tá, na breve contextualização do quadro que antecede o início da acção.

[1a] WANG (...). (...) Seit drei Tagen warte ich hier am Eingang der Stadt, besonders gegen Abend, damit ich sie als erster begrüßen kann. Später hätte ich dazu wohl kaum mehr Gelegenheit, sie **werden** von Hochgestellten **umgeben sein** und überhaupt stark überlaufen werden.(...) (p.7)

[1pe] WANG: (...) Há três dias que estou à espera, aqui na entrada da cidade, sobretudo à tardinha, porque quero ser o primeiro a saudá-los. É que mais tarde já não haverá ocasião. Com certeza os senhores cá da terra **não os vão deixar em paz** e muita outra gente se estará preparando para os atazanar. (...) (p.113)

O verbo *umgeben* é traduzido pela expressão idiomática “deixar em paz”, havendo aqui ao mesmo tempo uma mudança de ponto de vista, uma modulação à qual se volta mais adiante. A partícula de realce ou expletiva “É que”, elemento enfático (vid. 5.3.2.4), ajuda a enfocar todo este estilo do TC, que se considera mais coloquial e acentuado relativamente ao TP.

No quadro 5, A Tabacaria, o primo Chui-Tá conversa com o senhor Chu-Fu sobre a hipótese de este ter uma relação mais próxima com Chen-Té e este está até disposto a ajudar os protegidos dela para lhe agradar. A apóstrofe abaixo é bastante longa e limitamo-nos a transcrever as partes que depois se comentam.

[11a] SHU FU *aufstehend, zum Publikum*: Wie finden Sie mich, meine Damen und Herren? Kann man mehr tun? (...) Ein kleines Abendessen! (...) Nein, hier wird nicht eine unglückliche Lage ausgenutzt, hier wird kein Vorteil aus einer Enttäuschung gezogen. Verständnis und Hilfe wird geboten, **aber beinahe lautlos**. (...) (p.77-78)

[11pe] SENHOR SHU FU (*levanta-se e dirige-se ao público*): Que acham, minhas senhoras e meus senhores? Pode-se fazer mais do que eu fiz? (...) Um jantarzinho! (p.185) Não, senhores, não se há-de explorar uma situação infeliz nem tirar proveito de uma desilusão. Há-de oferecer-se mas é compreensão e auxílio, **sem fazer alarde**. (p.185)

A tradução opta pela expressão assinalada, um idiomatismo muito usado na língua portuguesa. Neste idiomatismo a palavra “alarde” é um vestígio arcaico que significa revista

anual às tropas que se fazia na Idade Média e onde o peão e o cavaleiro exibiam com orgulho as suas armas e as suas pessoas (vid. Lapa 1984:11:79).

Os idiomatismos facilitam o acesso do leitor/espectador ao texto e repare-se ainda que neste excerto, para além da instrução cénica *aufstehend zum Publikum*, “levanta-se e dirige-se ao público”, há a inclusão do vocativo numa interpelação directa ao público que Brecht privilegia e a tradução mantém. Mais adiante, na mesma fala, a tradução optou por incluir mais um vocativo não presente no TP, que se classifica aqui como acrescento enfático, com o intuito de reforçar o laço com o espectador, opção recorrente nesta tradução.

No quadro anterior, logo a seguir à apóstrofe do senhor Chu-Fu que se apresenta em cima, Iang Sun aparece e convence novamente Chen-Té a ir-se embora com ele. Na próxima apóstrofe Chen-Té justifica a sua decisão.

[12a] SHEN TE (...) *Zum Publikum*:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe.

Ich will nicht ausrechnen, **was es kostet**.

Ich will nicht nachdenken, **ob es gut ist**.

Ich will nicht wissen, ob er mich liebt

Ich will mit ihm gehen, den ich liebe. (p.80)

[12pe] CHEN-TÉ: (...) (*Para o público*)

Quero ir com aquele que amo.

Não quero saber quanto **dou em penhor**.

Não quero pensar **se faço bem ou mal**.

Não quero saber se ele gosta de mim

Quero é ir com ele, que é o meu amor. (p.188)

Opta-se por transcrever todo o poema, para fazer referência a várias questões. A primeira expressão é idiomática e toma a forma de uma modulação meio resultado; no TP fala-se em *kosten*, “custar” (tradução nossa) e no TC veicula-se a ideia de “pagamento”. A segunda expressão assinalada é também um idiomatismo que acrescenta uma especificação ao TP.

No conjunto da tradução da estrofe constata-se que a opção do tradutor é fugir à literalidade que, não parece ser aqui uma boa opção. Newmark afirma a este respeito:

The present excessive emphasis in linguistics on discourse analysis is resulting in the corresponding idea in translation theory that the only unit of translation is the text, and that almost any deviation from literal translation can be justified in any place by appealing to the text as an overriding authority. The prevailing orthodoxy is leading to the rejection of literal translation procedure. (...) My thesis, however, is that literal translation is correct and must not be avoided, if it secures referential and pragmatic equivalence to the original. (Newmark 1988b:68-69).

Pensamos que a tradução teria ganho se fosse mais literal, mantendo “Ich will/Ich will nicht”, que no TP está em todos os versos e que podia ser traduzido por “Eu quero/Eu não quero”. Deste modo, manter-se-ia a força desta expressão no TC. A frase relativa *den ich liebe* ocorre duas vezes no TP e é traduzida uma vez por “que amo” e outra vez por “que é o meu amor”. Nesta última opção, uma transposição, “(...) un signifié change de catégorie grammaticale.” (Vinay e Darbelnet 1958/1972:16), perde-se o recurso estilístico da iteração, que tem aqui como função mostrar a intensidade do sentimento de Chen-Té.

Expressão

Prefere-se o uso de expressões no TC para palavras simples no TP.

De novo no Prelúdio, Uma Rua na Capital de Sé-Chuão, primeira apóstrofe:

[1a] WANG (...) Später hätte ich dazu wohl kaum mehr Gelegenheit, sie werden von **Hochgestellten** umgeben sein und überhaupt stark überlaufen werden. (...) Nicht

einmal diese Herren dort – zwei Herren gehen vorüber – kommen mir wie Götter vor, sie haben **einen brutalen Ausdruck** wie Leute, die viel prügeln, und das haben die Götter nicht nötig. (...) (p.7)

[1pe] WANG: (...) É que mais tarde já não haverá ocasião. Com certeza os **senhores cá da terra** não os vão deixar em paz e muita outra gente se estará preparando para os atazanar. (...) Nem esses senhores (passam dois homens) me parece que sejam deuses; **têm cara de gente má**, habituada à pancadaria, e os deuses não precisam disso. (...) (p.113-114)

Em termos de estilo temos escolhas muito típicas da linguagem coloquial, como sejam: “os senhores cá da terra”, expressão para designar os poderosos, os que dominam num determinado lugar e para *brutalen Ausdruck* “expressão brutal” (tradução nossa) preferiu-se no TC um coloquialismo, num nível de linguagem mais popular.

No quadro 6, Compartimento reservado de um Restaurante barato, nos Arrabaldes, Iang Sun faz questão da presença de Chui-Tá para a realização do casamento e todos aguardam a sua chegada. Chen-Té começa a perceber as verdadeiras intenções de Iang Sun e, na próxima apóstrofe, queixa-se ao público.

[14a] SHEN TE *zum Publikum*: (...) Aber um mich sitzen die Verletzlichen, die Greisin mit dem kranken Mann, die Armen, die am Morgen vor der Tür auf den Reis warten, und ein unbekannter Mann aus Peking, der um seine Stelle besorgt ist. Und sie alle **beschützen** mich, indem sie mir alle vertrauen. (p. 89-90)

[14pe] CHEN-TÉ (para o público): (...) Mas à minha volta está gente melindrada, a velhinha com o homem doente, os pobres que, amanhã, diante da porta, esperam pelo arroz, e há um homem desconhecido em Pequim com medo de perder o emprego. E todos eles ao confiarem em mim, **dão-me amparo**. (p.197)

A expressão assinalada “dar amparo” é mais coloquial do que “proteger” tradução literal do TP. Note-se ainda *Greisin*, “anciã” (tradução nossa) traduzida por “velhinha”, diminutivo que introduz uma linguagem mais coloquial e afectiva como se focou atrás.

5.3.2.2 Amplificação

O segundo grupo tipológico em termos de ocorrências registadas é o das Amplificações, no qual o TC é ampliado por introdução de um maior número de elementos para veiculação da mesma ideia. Por ordem decrescente registam-se amplificações a nível frásico, a nível de palavras e de expressões.

No quadro 7, Pátio atrás da Tabacaria de Chen-Té, Chen-Té fica a saber que espera um filho e, muito contente, apresenta-o ao público, como se ele já tivesse nascido.

[15a] SHEN TE (...) *Sie stellt ihren kleinen Sohn dem Publikum vor: Ein Flieger!*

Begrüßt einen neuen Eroberer

Der unbekannte Gebirge und unerreichbaren

Gegenden! **Einen**

Der die **Post** von Mensch zu Mensch

Über die **unwegsamen** Wüsten bringt! (p.98-99)

[15pe] CHEN-TÉ: (...) (Apresenta o filhinho ao público) Um aviador!

Saudai um novo conquistador

De montanhas desconhecidas

De regiões inacessíveis!

Um piloto, um aviador

Que leva **cartas, notícias,**

De homem em homem,

Sobrevoando os desertos

Que ninguém atravessou! (p.205-206)

O poema é traduzido aumentando-se no TC o número de versos, o que acontece também noutros poemas traduzidos, o que denota, a nosso ver, mais uma vez preocupações com a criação de uma linguagem poética. Acrescentou-se na versão portuguesa o verso assinalado em forma de dois apóstos. Também a palavra *Post*, “correio” (tradução nossa) é traduzida pelos seus hipónimos “cartas, notícias”, expandindo-se o TP e tornando-o, a nosso ver, mais poético. Ainda a palavra composta em alemão *unwegsamen* é como que descompactada em português, dando forma a todo um novo verso. A ênfase na linguagem poética faz assim aumentar o número de versos no TP.

No quadro 8, A Fábrica de Chui-Tá, Chui-Tá instalou uma fábrica de tabaco nas barracas do senhor Chu-Fu, onde trabalham algumas famílias em condições muito más. A senhora Iang, mãe de Iang Sun, aparece, seguida pelo filho, e fala ao público contando como o seu filho se tornou um homem sério depois de ter começado a trabalhar para Chui-Tá.

[18a] FRAU YANG *zum Publikum*: (...) Wie das ganze Viertel erfuhr, eröffnete Herr Shiu Ta in der Nähe des Viehhofs eine kleine, aber **schnell aufblühende Tabakfabrik**. (...) (p.111)

[18pe] A SENHORA IANG (*para o público*): (...) Como se sabe em todo o bairro, o senhor Chui-Tá abriu nas proximidades do matadouro uma **fabriqueta** pequena **que depressa se desenvolveu**. (...) (p. 218)

Traduz-se o adjectivo *aufblühende* por uma frase relativa e é de assinalar a diferente colocação sintáctica dos adjectivos alemães na seguinte expressão “*schnell aufblühende Tabakfabrik*”. À pré-determinação do TP corresponde no TC uma pós-determinação “uma *fabriqueta* pequena *que depressa se desenvolveu*”.

Como lembra Wandruszka, a língua germânica recorre à pré-determinação, isto é, temos nomes a serem caracterizados ou complementados por outros elementos que, na frase, os antecedem em termos de lugar. Nas línguas românicas, fala-se em pós-determinação, já que os elementos caracterizadores são colocados depois dos nomes. Wandruszka define esta diferença:

...die Prädetermination reicht uns die determinierenden Elemente in einer integrierteren Folge dar als die Postdetermination. Vergrößernd kann man Prä- und Postdetermination als integrierte und integrierende Präsentation unterscheiden. (Wandruszka 1969:142).

e ainda

Die Prädetermination gibt die engere, knappere Fügung, ...die Postdetermination die losere Fügung, die zwischen Determinatum und Determinans noch Raum läßt für Artikel, Pronomina, Präpositionen, für eine ausführliche Verbindung des Determinans mit dem Determinatum. (op.cit.: 143).

Como vimos, e segundo Wandruszka, na pré-determinação os determinantes estarão dispostos na sequência de uma forma mais integrada do que na pós-determinação e, para além disso, também se cria uma expectativa maior relativamente ao determinado, já que este está a ser caracterizado antes ainda de ser nomeado. Em termos de tradução, perde-se esta focalização nos elementos determinantes, passando a tónica para o elemento determinado, que, no nosso caso, se torna ainda mais acentuado devido ao diminutivo, já mencionado.

5.3.2.3 Reordenação Sintáctica

Neste grupo tipológico sobressaem as alterações de pontuação e deslocações à esquerda.

Pontuação

No quadro 4, Praça em frente da Tabacaria de Chen-Té, Chen-Té vem a descer a viela, com uma panela de arroz na mão e depois de ter passado a noite com Iang Sun. O barbeiro Chu-Fu vê Chen-Té a chegar e olha para ela de forma diferente do que até àquele dia.

[8a] HERR SHU FU *der wieder in die Tür getreten ist, zum Publikum: Ich bin betroffen,*¹²⁰ wie schön heute Fräulein *Shen Te* aussieht, die Besitzerin des Tabakladens von Visavis, die mir bisher gar nicht aufgefallen ist. (...) Eine unglaublich sympathische **Person!** (p.58)

[8pe] O SENHOR CHU-FU (*que voltou à porta, virando-se para o público*): Estou admirado! Está tão bonita a menina Chen-Té, a dona da tabacaria aí em frente. Até agora nem tinha reparado nisso. (...) Uma **criatura** muito simpática! (p.165)

Neste excerto notam-se alterações tradutivas a nível sintáctico, assinalando-se um processo de *recasting sentences*, nomenclatura usada por Peter Newmark: “German complex sentences are sometimes rendered as two or more TL sentences.” (1988a:31).

Repare-se no primeiro período do TP, composto por quatro orações. No TC constrói-se, em vez disso, três frases separadas por ponto de exclamação e por ponto final, o que torna o enunciado mais sincopado. Assinalou-se desde já uma deslocação à esquerda, subtipologia que se trata mais adiante.

O próximo excerto pertence a uma longa fala de Chen-Té, que em traje de noiva, a caminho do casamento, se dirige ao público no Intermédio diante do Cortinado, entre os quadros 5 e 6. Chen-Té acabou de encontrar a mulher do negociante de tapetes que lhe pede o pagamento do empréstimo que lhe fez. Chen-Té fica com problemas de consciência.

[13a] SHEN TE (...) Wie habe ich die beiden guten Alten einfach vergessen können!
(...)(p. 81)

[13pe] CHEN-TÉ: (...) Como foi possível esquecer-me, sem mais nem menos, dos dois velhinhos tão bons?! (...) (p.189)

Repare-se que o enunciado português incluiu o ponto de interrogação e ainda o ponto de exclamação. Como lembram Cunha e Cintra a este propósito: “Nas perguntas que denotam surpresa, ou naquelas que não têm endereço nem resposta, empregam-se por vezes

¹²⁰ Nos casos de confronto entre pontuações do TP e TC acresce ao negrito ainda um sublinhado para que os elementos sejam mais facilmente identificados.

combinados o ponto de interrogação e o ponto de exclamação.” (Cunha e Cintra 1997¹³:652). Esta opção de pontuação torna o TC mais acentuado do que o TP.

Deslocação à Esquerda

De novo, no quadro 4, Praça em frente da Tabacaria de Chen-Té, Chen-Té vem a descer a viela, com uma panela de arroz na mão e depois de ter passado a noite com Iang Sun.

[7a] SHEN TE *zum Publikum*: (...) **Ich bin einen langen Weg** von Suns Viertel bis hierher gegangen, aber mit jedem Schritt wurde ich lustiger. (...). (p.57)

[7pe] CHEN-TÉ: (...) **Foi um grande passeio, este que** dei do bairro do Sun até aqui, mas quanto mais andava, mais contente me sentia. (...). (p.164)

Desloca-se o complemento directo do TP para a primeira posição na frase num processo de topicalização (vid. 5.2 supra), acentuando-se este elemento numa construção agregativa em que se retoma o elemento na segunda frase (neste caso, “este”).

5.3.2.4 Acrescento

Neste grupo temos as ênfases e as especificações. Os acrescentos enfáticos são uma constante ao longo desta tradução, sendo a maioria destes elementos constituídos por partículas de realce, interjeições e alguns apostos.

Ênfase

O próximo excerto pertence à longa fala de Chen-Té, que em traje de noiva, a caminho do casamento, se dirige ao público no Intermédio diante do Cortinado, já mencionado anteriormente. Acabou de encontrar a mulher do negociante de tapetes que lhe pede o pagamento do empréstimo que lhe fez.

[13a] SHEN TE (...) Als ich aus der Tür trat, lustig und erwartungsvoll, stand die **alte** Frau des Teppichhändlers auf der Straße und erzählte mir zitternd, daß ihr Mann vor

Aufregung und Sorge um das Geld, daß sie mir geliehen haben, krank geworden ist.
(...) (p.81)

[13pe] CHEN-TÉ: (...) Quando saí a porta, alegre e cheia de impaciência, vi, na rua, a mulher do negociante de tapetes, **tão velhinha, coitada**, e contou-me, a tremer, que o marido ficou doente de tanto se afligir por causa do dinheiro que me emprestaram.
(...) (p.188-189)

Há várias marcas da oralidade que se acentuam na tradução, por exemplo, a exclamação “coitada”, que não está no TP e que foi acrescentada como elemento enfático ao TC. Também *alte* é em português transposto para depois do nome, um, apostro a que se antepôs o advérbio de intensidade “tão”, tornando o TC mais acentuado.

Especificação

No quadro1, Numa Pequena Tabacaria, Chen-Té acaba de comprar uma pequena tabacaria com o dinheiro que recebeu dos deuses e na primeira réplica, uma apóstrofe ao público, fala das suas intenções de ajudar os outros.

[2a] SHEN TE *zum Publikum*: (...) Gestern bin ich hier eingezogen, und ich hoffe, jetzt **viel Gutes tun** zu können. (...) (p.18)

[2pe] CHEN-TÉ (para o público): (...) Instalei-me aqui ontem e espero poder agora **fazer bem a muita gente**. (...) (p.124)

No texto alemão fala-se em “praticar muitas acções generosas” e esta ideia de “muito” é veiculada no TP através do acrescento da expressão “a muita gente”, opção que serve de especificação do que é dito e também enfatiza a ajuda aos outros por parte de Chen-Té. Acresce ainda que a expressão “fazer bem” é mais um exemplo de uma expressão coloquial.

5.3.2.5 Modulação

As modulações registadas nesta tradução subdividem-se em explicativas e passiva-activa, que se passam a exemplificar.

Explicativa

No quadro 6, Compartmento Reservado de um Restaurante Barato, nos Arrabaldes, Iang Sun faz questão da presença de Chui-Tá para a realização do casamento e todos aguardam a sua chegada. Chen-Té começa a perceber as verdadeiras intenções de Iang Sun e, na próxima apóstrofe, queixa-se ao público.

[14a] SHEN TE *zum Publikum*: (...) Aber um mich sitzen die Verletzlichen, die Greisin mit dem kranken Mann, die Armen, die am Morgen vor der Tür auf den Reis warten, und ein unbekannter Mann aus Peking, der um seine **Stelle besorgt** ist. (...) (p. 89-90)

[14pe] CHEN-TÉ (para o público): (...) Mas à minha volta está gente melindrada, a velhinha com o homem doente, os pobres que, amanhã, diante da porta, esperam pelo arroz, e há um homem desconhecido em Pequim **com medo de perder o emprego**. (...) (p.197)

A mudança de ponto de vista, uma modulação explicativa, meio-resultado, onde como lembram Vinay e Darbelnet se analisa a realidade e se faz um julgamento sobre esta. (vid. Vinay e Darbelnet 1958/1972:237). A expressão assinalada é assim vertida de forma modulatória tornando o TC mais preciso do que o TP.

Outra

Quadro 7, Pátio atrás da tabacaria de Chen-Té, uma apóstrofe que começa em verso com Chen-Té a imaginar-se a defender o seu filho no futuro e que continua depois em prosa com Chen-Té ainda a falar para o público e saindo para se transformar no seu primo.

[17a] SHEN TE (...)

Sie geht ab, sich in den Vetter zu verwandeln.

Shen Te im Abgehen: Einmal **ist es noch nötig**, das letzte Mal, hoffe ich. (p.104)

[17pe] CHEN-TÊ: (...)

Sai para se transformar em seu primo.

CHEN-TÊ (*saindo*): Mais uma vez **tenho de o fazer**: a última, espero. (p.211)

Neste enunciado temos uma mudança de ponto de vista; o pronome impessoal “es” na expressão fixa alemã é traduzido optando-se no TC pela “1ª pessoa do singular”. Em português não temos o pronome impessoal neutro, mas temos a forma impessoal de o exprimir, por exemplo, dizendo “tem de ser feito”, mas a tradução preferiu tornar o enunciado mais enfático através da utilização do “eu”. Repare-se ainda na mudança de pontuação, em vez da vírgula do TP, a tradução preferiu usar os dois pontos, o que aumenta o valor da pausa, enfatizando esta última parte do enunciado.

5.3.2.6 Metáfora

Seguem-se os grupos das Metáforas e dos Comportamentos de Retoma com igual número de ocorrências. Exemplificam-se de seguida as Metáforas, primeiro por Substituição de Imagem e depois o subgrupo, Imagem convertida em Sentido.

Substituição de Imagem

Temos uma apóstrofe em verso, já mencionada anteriormente, no quadro 7, Pátio atrás da tabacaria de Chen-Té, em que Chen-Té se mostra horrorizada perante a fome de uma criança pobre e afirma a sua decisão de defender o seu filho, no futuro, de uma situação semelhante.

[17a] SHEN TE (...)

Sie hebt das Kind auf, und in einer Rede drückt sie ihr Entsetzen aus über das Los armer Kinder, dem Publikum das graue Mäulchen zeigend. Sie beteuert ihre

Entschlossenheit, ihr eigenes Kind keinesfalls mit solcher Unbarmherzigkeit zu behandeln.

(...)

Mit euch selber, ihr Unglücklichen! So werde ich

Wenigstens das meine verteidigen und müßte ich

Zum **Tiger** werden. (...) (p.104)

[17pe] CHEN-TÉ: (...)

Levanta o garoto e, numa exortação, exprime o seu pavor pela sorte que cabe às crianças pobres, mostrando ao público a boquinha cinzenta do menino. Afirma a decisão de não tratar nunca, de maneira alguma, o seu próprio filho com tamanha desumanidade.

(...)

Por vós mesmo, desgraçados? Ao menos

Que eu defenda o que é meu, nem que seja preciso

Mudar-me em **leoa**. (...) (p.211)

A imagem do tigre foi aqui substituída pela imagem da leoa, que é mais comum usar-se em Portugal neste contexto, tratando-se neste caso de uma metáfora standard na nomenclatura usada por Newmark (1988b) já apresentada anteriormente.

Imagem Convertida em Sentido

No quadro 8, A Fábrica de Chui-Tá, Chui-Tá instalou uma fábrica de tabaco nas barracas do senhor Chu-Fu, onde trabalham algumas famílias em condições muito más A senhora Iang, mãe de Iang Sun, aparece, seguida pelo filho, e fala ao público contando como o seu filho se tornou um homem sério depois de ter começado a trabalhar para Chui-Tá. A importância deste quadro está patente na caracterização que se fez no capítulo 2 (vid. 2.2.2.2.2 supra).

A senhora Iang continua como observadora da acção e ao mesmo tempo a dirigir-se ao público, comentando-a. Neste momento Iang Sun ao ver Chui-Tá aproximar-se oferece ajuda ao carpinteiro, carregando-lhe um dos seus fardos de tabaco. Chui-Tá obriga o antigo carpinteiro a carregar mais sacos, dizendo-lhe que se Iang Sun consegue este também tem de conseguir.

[19a] FRAU YANG *während der frühere Schreiner zwei weitere Ballen holt, zum Publikum: Kein Wort natürlich zu Sun, aber Herr Shui Ta war im Bilde.* (...) (p.114)

[19pe] SENHORA IANG¹²¹: (*enquanto o antigo carpinteiro vai buscar mais dois fardos*): Está visto, o senhor Chui-Tá não disse nem mais uma palavra ao Sun, mas já tinha **formado a sua opinião**. (...) (p.220-221)

A expressão idiomática alemã é convertida em sentido, tornando o enunciado mais explícito usando-se a estratégia tradutiva designada por Newmark desta mesma forma, “imagem convertida em sentido”.

5.3.2.7 Comportamento de Retoma

Os Comportamentos de Retoma registam só o Subgrupo Nominal e não o Verbal, pois as apóstrofes são monólogos do actor dirigidos ao público.

De seguida temos de novo um excerto da apóstrofe em verso, já mencionada anteriormente no quadro 7, Pátio atrás da tabacaria de Chen-Té, em que Chen-Té afirma nunca vir a tratar um filho seu com tamanha desumanidade.

[17a] SHEN TE (...)

Sie hebt das Kind auf, und in einer Rede drückt sie ihr Entsetzen aus über das Los armer Kinder, dem Publikum das graue Mäulchen zeigend. Sie beteuert ihre Entschlossenheit, ihr eigenes Kind keinesfalls mit solcher Unbarmherzigkeit zu behandeln.

¹²¹ Sem indicação para o público.

(...)

Ja, von Stund an

Da ich das gesehen habe, will ich mich scheiden

Von allen und nicht ruhen

Bis ich meinen Sohn gerettet habe, wenigstens **ihn!**

(...) (p.104)

[17pe] CHEN-TÉ: (...)

Levanta o garoto e, numa exortação, exprime o seu pavor pela sorte que cabe às crianças pobres, mostrando ao público a boquinha cinzenta do menino. Afirma a decisão de não tratar nunca, de maneira alguma, o seu próprio filho com tamanha desumanidade.

(...)

Sim, o que vi

Abriu-me bem os olhos. Doravante

Separo-me de todos e só terei descanso

Quando salvar o meu filho, ao menos **o meu filho!**

(...)

(p.211)

A retoma de *Sohn* faz-se no TP pelo pronome pessoal, mas o TC prefere retomar de forma nominal, não deixando margem para ambiguidades.

Segue-se outro exemplo desta subcategoria.

No Epílogo, a obra acaba com a presença de um actor a dirigir-se ao público, pedindo desculpa por não apresentar uma solução para o drama vivido pela boa alma. É uma apóstrofe composta por 22 versos no TP e 23 versos no TC. Foca-se o seguinte excerto

[22a] *Vor den Vorhang tritt ein Spieler und wendet sich entschuldigend an das Publikum mit einem Epilog.*

(...)

Dabei sind wir doch auf **Sie** angewiesen

Daß sie bei uns zu Haus sind und genießen.

(...) (p.144)

[22pe] *Um actor aparece diante do cortinado e dirige, num epílogo, as suas desculpas ao público.*

O ACTOR:

(...)

A verdade é que dependemos dos **senhores**,

Que vieram aqui para esquecer dissabores.

(...) (p.254)

No TC prefere-se uma fórmula de tratamento nominal enquanto no TP se regista uma fórmula pronominal. A preferência por este comportamento de retoma releva também de um aumento de formalidade e ainda da opção de manter no TC a rima emparelhada do TP. A expressão “esquecer dissabores” uma modulação de *genießen* é usada para rimar com “senhores”.

A importância desta última apóstrofe foi já mencionada anteriormente e a tradução ao aumentar o número de versos mostra mais uma vez a preocupação de que nada fique por dizer mantendo o apelo directo ao público, fundamento do teatro épico, instando-o a pensar, a agir e a decidir o modo como o drama deverá acabar.

Como se pode concluir, depois da análise à linguagem usada na tradução das apóstrofes, há um grande recurso de meios para se construir uma oralidade coloquial e expressiva como sejam: recurso a palavras e expressões bem conhecidas da linguagem comum ou também denominadas clichés, uso das partículas expletivas, emprego de formas reflexivas em verbos que canonicamente não tomam essa forma, intensificação e reforço de

expressões através de acrescentos que tomam muitas vezes a forma de especificações e ênfases, alterações sintáticas como mudanças de posição de elementos na frase.

No próximo ponto ilustram-se os resultados a que se chegou a nível quantitativo.

5.3.2.8 Identificação e Registo de Dados

5.3.2.8.1 Tipologias

Depois da exemplificação que se fez no ponto anterior das recorrências tradutivas segue-se um quadro em que se elencam os grupos e subgrupos tipológicos, bem como o respectivo número de ocorrências registadas.

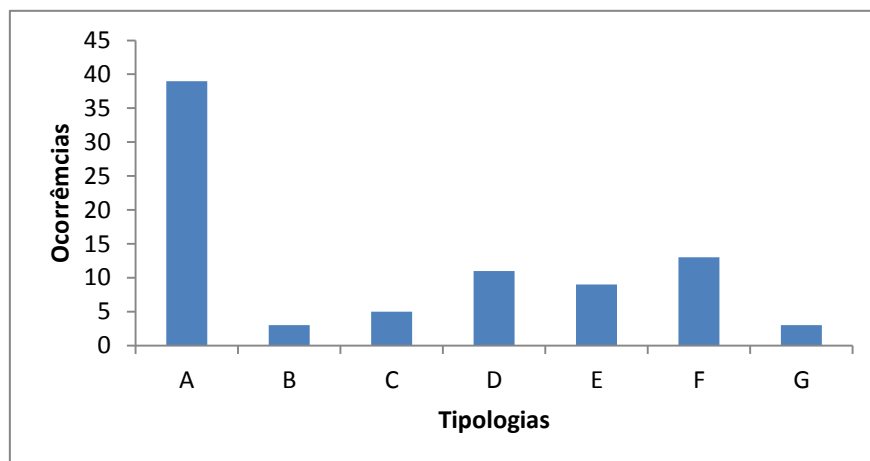
Quadro 5 – Tipologias Apóstrofes: português europeu

APÓSTROFES		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	23
	Expressão	5
	Idiomatismo	11
	Total	39
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	2
	Imagem Convertida em Sentido	1
	Total	3
Grupo C Modulação	Explicativa	3
	Passiva-Activa	1
	Outras	1
	Total	5
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	9
	Deslocação à Esquerda	2
	Total	11
Grupo E Acrescento	Especificação	4
	Ênfase	5
	Total	9

GRUPO F Amplificação	Palavra → Expressão → Frase	13
	Total	13
Grupo G Comportamento de Retoma	Nominal	3
	Total	3

O Reforço Semântico é o grupo mais representado e dentro deste temos o subgrupo Palavras com mais ocorrências seguido dos Idiomatismos e das Expressões. Como se mencionou anteriormente os reforços semânticos a nível das palavras recaíram nas rimas, diminutivos e escolhas coloquiais. Estas escolhas são reveladoras de uma intenção expressa de comunicar de modo eficaz com o público, utilizando-se uma linguagem imediatamente acessível. O segundo grupo mais representado é o da Amplificação, que registou uma inclusão no TC primeiro a nível frásico, depois a nível de palavras e expressões, que denota o objectivo de manter todos os sentidos do TP. A Reordenação Sintáctica registou um número maior de alterações de pontuação seguido de um número de deslocações à esquerda, sendo que os dois subgrupos introduzem acentuação ao TC. Segue-se o grupo tipológico, Acrescento, com um número aproximado de ocorrências de especificações e de ênfases, opções que denotam também as mesmas preocupações mencionadas antes, especificar e enfatizar mais o TP. O grupo Modulação é aqui representado por modulações explicativas e modulações passiva-activa. Por último, os dois grupos Metáfora e Comportamento de Retoma registam o mesmo número de ocorrências que é um número residual; no caso do CR só o subgrupo Nominal está representado, pois tratando-se de monólogos não há retoma verbal e quanto à contabilização das metáforas decidiu manter-se o seu registo, pois as estratégias tradutivas adoptadas evidenciam o interesse da tradução, em que tudo seja dito, substituindo-se as imagens do TP por outras imagens padrão no TC e também acrescentando-se sentido quando este não é imediatamente transmitido pela imagem da metáfora no TC.

Na figura 9 pode comparar-se os números totais de ocorrências por grupos tipológicos.

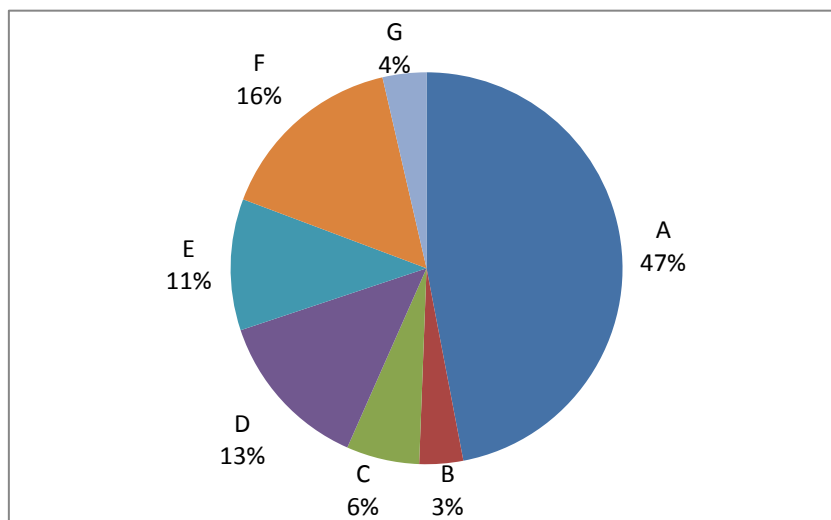


A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 9 – Tipologias Apóstrofes

Esta representação mostra o grupo A, Reforço Semântico, a destacar-se e os grupos F, Amplificação e D, Reordenação Sintática em segundo lugar e com um número aproximado de ocorrências. O grupo E, Acrescento, segue de perto os dois últimos grupos, tendo os dois últimos grupos B, Metáfora G, Comportamento de Retoma um valor residual, que já mencionamos anteriormente.

Segue-se a figura 10 onde se ilustram os mesmos resultados, mas aqui em percentagem.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

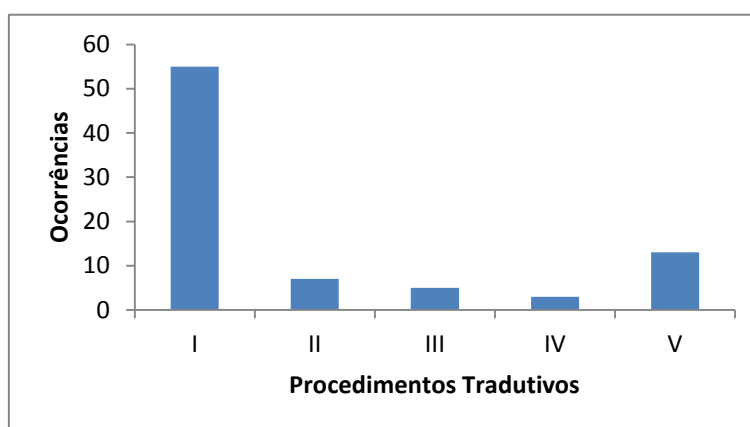
Figura 10 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes

As percentagens mostram que quase metade (47%) do total de ocorrências recaem no grupo A, Reforço Semântico (RefSem). Estas opções tradutivas de reforço semântico são muito caracterizadores desta tradução, assunto que se retoma mais adiante nas conclusões a esta parte do estudo. As percentagens mostram ainda os grupos F, Amplificação (Amp), D, Reordenação Sintáctica (ReSint) e E, Acrescento (Ac) com representações próximas e os restantes três grupos, C, Modulação (Mod), G¹²², Comportamento de Retoma (CR) e B, Metáfora (Met) com valores mais baixos.

Passa-se de seguida à ilustração quantitativa dos procedimentos tradutivos.

5.3.2.8.2 Procedimentos Tradutivos

Os grupos e subgrupos tipológicos foram afectados aos procedimentos tradutivos como se expôs atrás em 5.2. Assim o grupo A, Reforço Semântico, o grupo D, Reordenação Sintáctica e os subgrupos E, Enfatizações e G, Comportamento de Retoma Verbal foram afectados ao procedimento tradutivo Intensificação. Os subgrupos Comportamento de Retoma Nominal e Especificações foram agrupados ao Procedimento Tradutivo (ProcTrad) Explicitação/Especificação. O grupo B, Metáfora, foi considerado na Equivalência. Os grupos C, Modulação, e F, Amplificação foram afectados aos ProcTrad com a mesma designação. O resultado destas afectações está plasmado nos resultados que a seguir se apresentam em gráficos nos seus valores absolutos e percentuais.

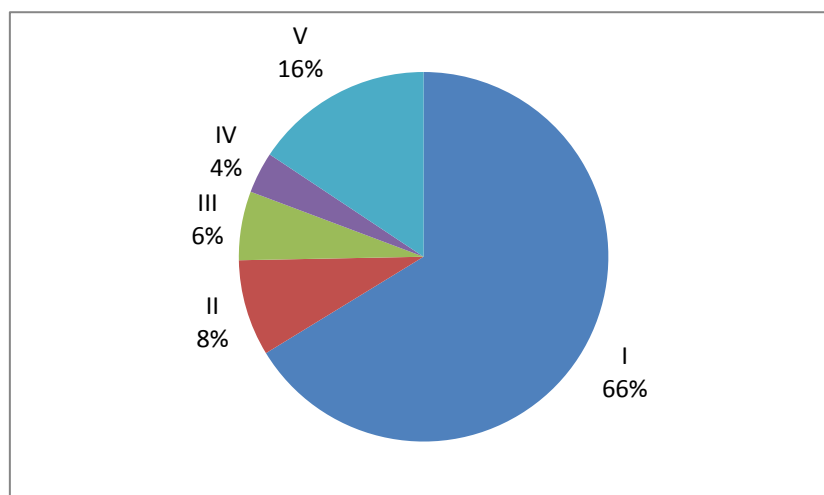


I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA;
V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 11 – Procedimentos Tradutivos Apóstrofes

¹²² Note-se que os grupos B e G apesar de registarem um número igual de ocorrências aparecem com percentagens diferentes o que acontece por questões de arredondamento introduzido pelo programa de *software* usado.

O procedimento tradutivo Intensificação destaca-se de entre todos ProcTrad usados e caracteriza a nosso ver plenamente a tradução das apóstrofes para português europeu, que lança mão de recursos semânticos (RefSem), de recursos sintáticos (ReSint) e de recursos enfáticos (Ac_{enf}) reforçando valores semânticos e retóricos do TP. Segue-se o grupo Amplificação que denota a preocupação de preservar todos os sentidos do TP. Os grupos II, Explicitação/Especificação e III, Modulação, têm valores aproximados consubstanciando, respectivamente, estratégias tradutivas de acrescentos por especificação e estratégias tradutivas de modulações explicativas. Ambas as estratégias apontam para uma atenção particular ao leitor/ouvinte a quem tudo é dito e explicado. O grupo IV, Equivalência, tem um valor residual, pois diz respeito à tradução de metáforas, que se mencionou já anteriormente seguindo a mesma preocupação com o receptor.



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA; V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 12 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Apóstrofes

Os mesmos resultados são na figura 12 ilustrados por percentagens e denotam o grande espaço que as estratégias tradutivas de intensificação ocupam na tradução das apóstrofes. Seguem-se as amplificações das apóstrofes ao público e de seguida as explicações e especificações, bem como as modulações explicativas e, por fim, as equivalências.

Mais adiante em 5.3.5 Comparação de Resultados e 5.4 Comentário Final complementa-se a análise da tradução das apóstrofes.

Passa-se de seguida ao estudo das réplicas da figura principal e dupla para já no papel de Chen-Té. Interessa verificar se os padrões tradutivos identificados nas apóstrofes estão também presentes na linguagem usada nas falas da figura central da obra.

5.3.3 Chen-Té

Nesta parte do trabalho alarga-se a análise relativamente a todas as réplicas de Chen-Té, a figura principal da obra. Dentro do ponto anterior, análise das apóstrofes, estudaram-se todas as apóstrofes que se dirigem ao público e também aí as apóstrofes de Chen-Té e, de seguida, neste subcapítulo, examinam-se as suas réplicas dirigidas às outras personagens da obra.

Temos como objectivo verificar se o padrão por nós identificado na análise anterior, isto é, uma tendência para uma tradução de pendor mais idiomático na tradução das apóstrofes, se mantém também quando as personagens, neste caso, a figura principal, se dirige não ao público mas sim às outras personagens da obra.

Para este efeito, começa-se por localizar todas as réplicas de Chen-Té ao longo da obra, incluindo as réplicas onde estão as apóstrofes. Entendemos por réplicas, como se definiu anteriormente em 1.3, o registo no texto alemão do nome das personagens, indicando que estas vão ter a palavra e acompanhado muitas vezes por indicações cénicas. Entende-se como falas, sempre que as figuras se dirigem a um novo interlocutor e faz-se esta distinção, pois há réplicas em que a figura muda de interlocutor e no caso específico de Chen-Té temos réplicas em que esta se dirige alternadamente a três pessoas diferentes.

Registámos 175 réplicas e destas vamos analisar agora 168, pois das dezoito apóstrofes de Chen-Té localizadas, somente sete são constituídas por réplicas contendo uma única fala dirigida ao público e já analisadas no ponto anterior. As restantes onze apóstrofes estão inseridas em réplicas onde a personagem ora se dirige ao público ora se dirige a outros intervenientes.

As réplicas de Chen-Té estão distribuídas ao longo da obra da seguinte forma: prelúdio, 10; primeiro quadro, 30; terceiro quadro, 36; quarto quadro, 27; intermédio, 1; quinto quadro, 8; intermédio 1; sexto quadro, 30; sétimo quadro, 24; décimo quadro, 8.

A análise às réplicas mostra que as tipologias identificadas nas apóstrofes estão também presentes nas falas de Chen-Té, sendo o CR o grupo tipológico mais representado seguido do Ac, da ReSint, do RefSem, da Mod, da Amp e, por último, da Met.

5.3.3.1 Comportamento de Retoma

O CRv é a tipologia mais representada em número de ocorrências nas réplicas de Chen-Té, o que é também caracterizador do modo como se constrói ou reforça traços desta personagem como se explana em baixo. O CRv é uma estratégia que consiste na retoma do verbo usado pelo interlocutor anterior e que o ouvinte usa para construir enunciados de resposta, estratégia essa pertencente ao tipo de estruturantes que reforçam o conteúdo e preparam a interacção, como se definiu em 5.2, e que são “breves reformulações: observações do ouvinte que reformulam frases do falante”.

Verbal

O quadro 3 tem como título *Ao Cair da Noite, no Parque Público*, e nesta cena Chen-Té conhece Iang Sun, o aviador, e das 36 réplicas localizadas, 31 são dirigidas a Iang Sun. As duas primeiras são entre Chen-Té, a velha prostituta e a prostituta jovem, sobrinha da família de oito membros, e as três últimas réplicas são para a Wang, o aguadeiro.

Chen-Té acaba de narrar um pouco da sua história de vida a Iang Sun com o objectivo de o distrair da sua intenção de suicídio por ter perdido o emprego de piloto. Reproduz-se de seguida as réplicas de Chen-Té intercaladas pelas réplicas de Iang Sun que se acrescentam para maior clarificação. Na fala seguinte Iang Sun pergunta a Chen-Té se a loja foi presente dos deuses, ao que esta responde:

SUN: Und den Laden, den haben dir wohl die Götter geschenkt?

[49a] SHEN TE **Ja**.

SUN Eines schönen Abends standen sie da und sagten: Hier hast du das Geld?

[50a] SHEN TE *leise lachend*: **Eines Morgens**. (p.48)

SUN: E a loja deram-ta os deuses?

[49pe] CHEN-TÉ *sorrindo ao de leve*: **Deram, sim.**

SUN: Numa bela manhã apareceram sem mais nem menos e disseram: «Pega neste dinheiro.»

[50pe] CHEN TÉ (*sorrindo ao de leve*): **Foi numa manhã.** (p.155)

A primeira resposta de Chen-Té no TP é um simples *Ja* que no TC está complementado com a retoma do verbo da frase anterior, reforçando toda a frase.

Também na segunda resposta de Chen-Té “Foi numa manhã” que poderia ser traduzido por “numa manhã” ou até só “uma manhã”, temos de novo uma reformulação da parte do ouvinte, introduzindo-se o verbo “ser” no pretérito perfeito, que serve aqui de resumo afirmativo do que aconteceu, uma breve reformulação da parte do ouvinte, que tem como função estruturar o discurso e reforçar a resposta. Parece-nos poder afirmar que há da parte da tradução um cuidado para que tudo seja bem compreendido, uma tendência que se tem vindo a registar nesta análise.

Em momentos em que a intriga atinge pontos determinantes esta tendência acentua-se. No Quadro 5, A Tabacaria, Chen-Té reaparece depois de uma ausência e fala com Iang Sun sobre a sua intenção de casar com o rico barbeiro, o senhor Chu-Fu.

Salientam-se nas réplicas seguintes as respostas de Chen-Té, que no TC são reforçadas relativamente ao TP.

SUN (...) Ohne mich hätten sie dich einfach auf die Schlachtbank geschleift. Sag selber, ob du ohne mich nicht mit ihm weggegangen wärst?

[72a] SHEN TE **Ja.**

SUN Einem Mann, den du nicht liebst!

[73a] SHEN TE **Ja.**

SUN Hast du alles vergessen? Wie es regnete?

[74a] SHEN TE **Nein.** (p.79)

SUN: (...) Se não fosse eu, lá iam levar-te à força. Confessa que ias mesmo com ele se eu não tivesse vindo.

[72pe] CHEN-TÉ: **Ia, sim.**

SUN: Com um homem que não amas!

[73pe] CHEN-TÉ: **Ia, sim.**

SUN: Já te esqueceste de tudo? Daquela tarde em que chovia?

[74pe] CHEN-TÉ: **Não me esqueci.** (p.187)

No TC retoma-se o verbo usado pelo interlocutor na fala anterior, sendo que no segundo caso o verbo está somente implícito. Usa-se um estruturante que reforça o enunciado afirmativo e o torna mais explícito. Também na última resposta de Chen-Té o simples *Nein* do TP é traduzido retomando-se o verbo usado pelo falante na pergunta formulada imediatamente antes, construindo-se toda uma frase. Este CRv é um recurso típico da língua portuguesa que Chen-Té usa, mas que não é um uso mandatório, já que as respostas poderiam seguir o TP e serem construídas com “Sim” e “Não”. Parece-nos que este CRv é uma estratégia tradutiva que pretende evidenciar a característica mais relevante de Chen-Té, isto é, a sua preocupação com os outros: ouve-os, reformula o que eles dizem e prepara a resposta.

Nominal

Nas retomas nominais temos pronomes e formas de tratamento pronominais do TP a serem retomados por nomes e formas de tratamento nominais no TC.

No quadro 1, A Tabacaria, Chen-Té prepara-se para abrir a loja que comprou com o dinheiro que os deuses lhe deram, mas logo chega o carpinteiro Lin Tó a reivindicar um pagamento que os últimos proprietários deixaram em aberto.

[35a] SHEN TE Aber ich dachte, **das** gehört zur Einrichtung, die ich bezahlt habe?
(p.22)

[35pe] CHEN-Té: Mas então **as prateleiras** não fazem parte da mobília que paguei?
(p.128)

Das podia traduzir-se por “isso”, mas preferiu-se a retoma nominal para que não haja ambiguidades, o mesmo acontece no próximo exemplo:

No mesmo quadro Chen-Té dá abrigo a mais uns desamparados e responde nesta réplica à figura, Mulher, que também está acomodada na sua loja.

[37a] SHEN TE *lachend zum Publikum, Tee bringend*: Ja, gut, daß ich **ihn** habe!
(p.24)

[37pe] CHEN-TÉ (*ri para o público, trazendo o chá*): Sim, ainda bem que tenho **a loja!** (p.130)

O TC prefere retomar o nome e não introduzir o pronome numa estratégia tradutiva que não deixa dúvidas sobre o que é referenciado.

5.3.3.2 Acrescento

Nos Ac o subgrupo mais representado são as Enfatizações constituídas maioritariamente por partículas de realce.

Enfatização

No quadro 4, Praça em Frente da Tabacaria de Chen-Té, a mãe de Sun pede a Chen-Té ajuda financeira para que o filho possa recuperar o lugar de aviador ao que Chen-Té responde:

[68a] SHEN TE *umarmt sie*: Wenn ich ihm helfen könnte! (p.63)

[68pe] CHEN-TÉ (*abraçando-a*): **Ah!** Se eu pudesse ajudá-lo! (p.170)

A tradução prefere ser mais enfática acrescentando a partícula de realce com valor exclamativo enfatizando o enunciado e introduzindo marcas de oralidade.

No quadro 6, Compartimento Reservado de um Restaurante Barato, nos Arrabaldes, vai realizar-se o casamento de Sun e Chen-Té, mas na réplica seguinte Chen-Té acaba de saber que afinal o primo também é aguardado.

[76a] SHEN TE Oh, Sun, ist es wegen der 300 Silberdollar? (p.86)

[76pe] CHEN-TÉ: Oh! Sun, **e tudo** isso é por causa dos trezentos dólares de prata? (p.193)

O acréscimo enfático da conjunção copulativa “e” serve aqui para “... iniciar frases de alta intensidade afectiva, com o valor próximo ao de interjeições”. (Cunha e Cintra 1997¹³:579).

O TC acrescenta ainda o advérbio de quantidade “tudo”, uma especificação, também para dar mais ênfase ao enunciado. Note-se ainda que depois da interjeição Oh, o TP introduz uma vírgula e o TC introduz um ponto de exclamação, tornando o enunciado mais enfático, ocorrência que se contabilizou no subgrupo Pontuação da tipologia Reordenação Sintáctica.

Especificação

No quadro 3, *Ao Cair da Noite*, no Parque Público, Chen-Té conhece Iang Sun, o aviador desempregado e desesperado que Chen-Té pretende salvar conversando com ele. Diz-lhe que sentiu uma gota de chuva e este pergunta-lhe *Wo?* (TP, p.49) “Onde?” (TC, p.156) ao que esta responde:

[56a] SHEN TE Zwischen den Augen. (p.49)

[56pe] CHEN-TÉ: **Aqui**, entre os olhos. (p.157)

No TC acrescenta-se um advérbio de lugar que favorece o encadeamento com a frase antecedente especificando o conteúdo e como que acrescentando o movimento de apontar.

5.3.3.3 Reordenação Sintáctica

Na tipologia Reordenação Sintáctica o subgrupo mais representado é o da Pontuação seguido da Deslocação à Esquerda. As mudanças de ReSint_{pont} são, por exemplo, pontos finais ou vírgulas substituídos por pontos de exclamação ou reticências, entre outros.

Pontuação

No Prelúdio, Uma Rua na Capital de Sé-Chuão, Chen-Té conhece os três deuses:

[26a] SHEN TE Seid Ihr die Erleuchteten? Mein Name ist Chen-Té. Ich würde mich freuen, wenn Ihr mit meiner Kammer vorlieb nehmen wolltet. (p.15)

[26pe] CHEN-TÉ Sóis vós os eleitos; o meu nome é Chen-Té. Seria um prazer para mim se vos contentásseis com o meu quarto. (p.121)

Segue-se o texto de partida fielmente, mas registando-se uma mudança de pontuação; no TP temos um ponto interrogativo e no TC os dois pontos. A forma interrogativa passa assim a afirmativa, sendo que: “Os dois pontos servem para marcar, na escrita, uma sensível suspensão da voz na melodia de uma frase não concluída.” (Cunha e Cintra 1997¹³:650). Este sinal gráfico é empregue aqui para dar um esclarecimento, isto é, para Chen-Té se apresentar. Como Chen-Té faz a pergunta e dá de imediato ela própria a resposta, a tradução interpretou esta pausa como estando mais próximo do sentido dos dois pontos.

No quadro 1, Numa Pequena Tabacaria, Chen-Té está a falar para a viúva Chin enquanto lhe está a dar arroz para os filhos e a viúva aproveita, ainda, para lhe pedir dinheiro emprestado:

[29a] SHEN TE *während sie ihr den Reis in den Topf schüttet*: Das kann ich nicht. **Ich habe doch noch nichts verkauft.** (p.19)

[29pe] CHEN-TÉ (*enquanto lhe deita o arroz na panela*): Isso não posso. **Não vê que ainda não vendi nada?** (p.125)

O tom mais íntimo é alcançado aqui através da alteração a nível supra-segmental, construindo-se uma interrogativa, onde no TP temos uma frase afirmativa. Há no TC uma interpelação directa ao interlocutor, “Não vê...?” Evita-se a resposta, nem sim nem não, devolvendo-se esta em forma de pergunta. Acentua-se o aspecto interpessoal

(*interpersonal*¹²³) do discurso, plasmado no enunciado através de *interaction-dependent functions*, funções que estão associadas a aspectos pragmáticos, isto é, aquele que escreve ou fala mostra explicitamente que espera uma determinada reacção do leitor ou interlocutor. (Nuttal 1983: 102-103).

Na cena seguinte, Quadro 4, Praça em Frente da Tabacaria de Chen-Té, é segunda-feira de manhã e várias personagens estão em frente à loja de Chen-Té comentando criticamente a sua ausência, nomeadamente dois membros da família de oito pessoas a quem esta ajuda, o avô e a cunhada, e ainda o desempregado, a senhora Chin, o senhor Chu-Fu e Wang.

Chen-Té vem a descer a viela, com uma panela de arroz na mão depois de ter passado a noite com Iang Sun. Nesta réplica temos três falas: a primeira é uma apóstrofe ao público, na segunda parte Chen-Té cumprimenta os presentes e na terceira parte dirige-se também a Wang, falando do seu sentimento de felicidade:

[60a] SHEN TE (...) *Sie teilt aus, dann erblickt sie Wang. Guten Morgen, Wang. Ich bin leichtsinnig heute. Auf dem Weg habe ich mich in jedem Schaufenster betrachtet und jetzt habe ich Lust, mir einen Schawl zu kaufen. Nach kurzem Zögern: Ich würde so gern schön aussehen.* (p.57)

[60pe] CHEN-TÉ: (...) (*Distribui o arroz e avista Wang*) Bom dia, Wang! Estou mesmo doida, hoje. Pelo caminho mirei-me em todas as montras e agora apeteceu-me comprar um xaile. (*Depois de hesitar um momento*) Queria tanto ser bonita! (p.165)

Os dois pontos finais assinalados no TP são substituídos por pontos de exclamação, não se podendo deixar de pensar que o TC prefere uma pontuação que remete para uma dizibilidade no palco.

¹²³ Conceito introduzido por Halliday, que estuda a linguagem numa perspectiva sociossemântica. Descreve a linguagem do adulto como contendo três componentes funcionais principais: *ideational function; (...) the ideational element in language is present in all its uses; no matter what he is doing with language he will find himself exploiting its ideational resources, its potential for expressing a content in terms of the speaker's experience and that of the speech community, interpersonal function; (...) it embodies all use of language to express social and personal relations, including all forms of the speaker's intrusion into the speech situation and the speech act, textual function; (...) which fills the requirement that language should be operationally relevant – that it should have a texture, in real contexts of situation, that distinguishes a living message from a mere entry in a grammar or dictionary.* (Halliday 1973:37-42).

Repare-se ainda neste excerto na palavra *leichtsinnig*, que significa em português “leviano”, “descuidado”, mas que foi traduzido pelo adjectivo “doida” conferindo a toda a expressão uma intensificação da ideia original e que acentua o carácter coloquial. Para este efeito, contribui também o advérbio “mesmo” usado aqui também como uma intensificação do adjectivo e que se categorizou como um acrescento de ênfase.

Deslocação à esquerda

No quadro 3, Ao Cair da Noite, no Parque Público, Chen-Té quer comprar água a Wang para o ajudar e apesar de este lhe dizer que basta abrir a boca e beber, pois está a chover, ela responde:

[59a] SHEN TE Aber **ich will dein Wasser**, Wang. (p.51)

[59pe] CHEN-TÉ: Mas é da tua água que eu quero, Wang. (p.159)

Opta-se no TC por uma deslocação do complemento directo do TP formando-se uma construção agregativa que leva a uma acentuação do elemento “água”.

5.3.3.4 Reforço Semântico

Nos RefSem as Palavras são o grupo mais representado seguido dos Idiomatismos e das Expressões. Nos RefSem_{pal} ressaltam os diminutivos e as palavras coloquiais.

Palavra

De novo o quadro 3, Ao Cair da Noite, no Parque Público, Chen-Té está a tentar distrair Iang Sun:

[51a] SHEN TE *nach einer Pause*: Ich kann Zither spielen, **ein wenig**, und Leute nachmachen. (...) (p.48)

[51pe] CHEN-TÉ (*depois de uma pausa*): Sei tocar cítara, **um pouquinho**, e sei imitar as pessoas. (...) (p.155)

Assinala-se “um pouquinho” um diminutivo irregular de “pouco” que como lembram Cunha e Cintra é um “... meio estilístico que elide a objectividade sóbria e a severidade da linguagem, tornando-a mais flexível e amável, (...). (Skorge apud Cunha e Cintra 1997¹³:199).

No quadro 4, Praça em Frente da Tabacaria de Chen-Té, a senhora Iang e Chen-Té vêm um avião a passar e Chen-Té diz-lhe para acenarem e esta pergunta se Chen-Té conhece quem lá vai ao que ela responde:

[70a] SHEN TE Nein. Einen, der fliegen wird. Denn der **Hoffnungslose** soll fliegen, Frau Yang. Einer wenigstens soll über all dies Elend, einer soll über uns alle sich erheben können! (...) (p.64)

[70pe] CHEN-TÉ: Não, esse não. Mas conheço um que vai voar, pois o **pobrezinho** tem de voar, senhora Iang. Pelo menos um que há-de erguer-se acima de toda esta miséria, acima de todos nós! (...) (p.171-172)

O substantivo *Der Hoffnungslose* tem em “o desesperançado” uma tradução mais directa, mas esta palavra tem uma ocorrência mais baixa e também em termos de dizibilidade para teatro será uma pior escolha, pois a pronúncia é mais difícil. A expressão “os pobrezinhos”¹²⁴ foi uma palavra muito usada à época designando toda uma classe social. Optando por esta palavra a tradução torna o enunciado mais coloquial e usa um termo actual que, como se viu em 1.3, é uma opção defendida por alguns encenadores e directores de teatro.

No quadro 1, Numa Pequena Tabacaria, Chen-Té dirige-se aos recém-chegados, um casal e o seu sobrinho que vêm pedir abrigo:

Idiomatismo

[25a] SHEN TE Es geht mir nicht gut, und wenn ich bis morgen früh meine Miete nicht zusammen habe, werde ich **hinausgeworfen**. (p.12)

¹²⁴ Hoje esta palavra caiu em desuso, já que é conotada com todo o espírito do Estado Novo. As pessoas pobres eram vistas pelo regime como algo que sempre existiria e a quem os “ricos” davam a sua “esmola”, como ficou patente no exposto atrás em 3.1.

[25pe] CHEN-TÉ: A vida está-me a correr mal e, se até amanhã não pagar a renda, sou **posta fora da porta**. (p.119)

O verbo prefixado alemão *hinauswerfen* que significa “pôr na rua” é traduzido pela construção perifrástica de pendor idiomático¹²⁵.

Expressão

No quadro 7, Pátio atrás da Tabacaria de Chen-Té, Chen-Té responde à viúva Chin que a insta a lutar para não perder a loja.

[79a] SHEN TE Wie? Ich habe ja nicht einmal die Miete. Denn die 200 Silberdollar der alten Leute muß ich heute zurückgeben, aber da ich sie jemand anderem gegeben habe, muß ich **meinen Tabak** an Frau Mi Tzü verkaufen. (p.96)

[79pe] CHEN-TÉ: Lutar, como? Não tenho sequer o dinheiro para a renda. Tenho de entregar aos velhinhos os duzentos dólares de prata, mas como os dei a outra pessoa tenho de vender **a existência de tabaco** à senhora Mi-Tzu. (p.203)

Salienta-se a expressão “existência de tabaco”, onde há um acrescento relativamente ao original. A palavra “existência” originária da palavra latina *existentia*, para além dos significados mais comuns significa ainda “conjunto de mercadorias para venda que uma empresa, loja tem em depósito”. Numa análise diacrónica consta-se que este significado é hoje quase desconhecido. Já numas páginas atrás numa fala de A Velha temos: *Wenn Sie wollen, können Sie uns Ihre Vorräte an Tabak verpfänden?* (TP, p.59), “Se quiser pode hipotecar-nos a sua **existência de tabaco**.” (TC, p. 166). Nesta passagem a tradução segue literalmente o TP. Na fala de Chen-Té aqui em análise prefere-se a expressão composta que contém todos os significados que se pretende veicular.

5.3.3.5 Amplificação

O grupo Amplificação regista o mesmo número de ocorrências que o grupo Modulação e caracteriza-se por um aumento de palavras, de frases e de expressões.

¹²⁵ Cf. [440pb77], 9.2.2.2 infra.

No quadro 3, Ao Cair da Noite, no Parque Público, Chen-Té responde a Iang Sun, depois de ele se queixar de como gosta de ser aviador e de como se sente mal por não poder voar:

[44a] SHEN TE *halb lachend, halb weinend*: Als Kinder hatten wir einen Kranich mit einem lahmen Flügel. Er war freundlich zu uns und **trug uns keinen Spaß nach** und stolzierte hinter uns drein, schreiend, daß wir nicht zu schnell für ihn liefen. (...). (p.46-47)

[44pe] CHEN-TÉ: (*entre riso e choro*) Quando eu era pequena tínhamos um grou¹²⁶ com uma asa aleijada. Era meigo connosco e **nunca nos guardava rancor pelas partidas que lhe fazíamos** e andava atrás de nós, muito direitinho, sempre a gritar que não corrêsemos tão depressa. (...) (p.153-154)

Neste trecho narrativo amplia-se o TC mantendo-se os sentidos do TP; note-se ainda o recurso mais uma vez ao uso de um diminutivo e ao acrescento do advérbio “sempre” não presente no TP e que tem aqui uma função enfática.

No quadro 4, Praça em Frente da Tabacaria de Chen-Té, Chen-Té faz esforço para que algum dos presentes sirva de testemunha em tribunal da agressão que Wang sofreu feita pelo senhor Chu-Fu:

[66a] SHEN TE *zum Großvater*: Ich bin sicher, Sie **bezeugen** den Vorfall. (p.61)

[66pe] CHEN-TÉ (*para o avô*): Tenho a certeza de que o senhor **não se importa de testemunhar** o incidente. (p.168)

O enunciado do TC é expandido, poderia dizer-se “tenho a certeza de que o senhor testemunha o incidente” (tradução nossa), mas preferiu acrescentar-se “não se importa de”,

¹²⁶ Esta ave migratória também conhecida em Portugal por grou-comum pode encontrar-se no Norte da Europa durante a Primavera e o Verão. Migra para a Península Ibérica durante o Outono/Inverno, podendo ser vista em Portugal na zona do Alentejo. Esta ave é protagonista de mitos e lendas, sendo em certas regiões, um símbolo de longevidade e felicidade. (Naturlink 2013).

aumentando também o grau de cordialidade. Já nos referimos mais do que uma vez à tradução de “Sie” por “senhor” que é neste enunciado mais uma vez patente.

No quadro 10, No Tribunal, Chui-Tá já revelou a verdade aos deuses, mas estes continuam a considerar que Chen-Té é uma boa pessoa ao que esta riposta:

[90a] SHEN TE: Nein, auch **der böse!** (p.140)

[90pe] CHEN-TÉ: Não! **Sou também a alma negra.** (p.248)

O enunciado de chegada é mais longo do que o de partida, pois acrescentam-se vários elementos, a saber, o verbo “ser” e ainda a palavra “alma”.

Repare-se ainda que Chen-Té usa a primeira pessoa do singular falando, deste modo, de si própria nomeando-se, tornando o discurso do TC mais pessoalizado.

5.3.3.6 Modulação

No grupo Modulação o subgrupo Explicativas está mais representado do que o subgrupo Negativa-Afirmativa.

Explicativa

No Prelúdio, Uma Rua na Capital de Sé-Chuão, Wang pede a Chen-Té abrigo para os deuses:

[24a] SHEN TE Aber ihr dürft nicht laut reden. Kann man mit ihnen **offen sprechen?** (p.12)

[24pe] CHEN-TÉ: Mas não falem alto. Pode-se **dizer-lhes a verdade?** (p.119)

Em português pode dizer-se “falar abertamente” o que seria uma tradução literal do TP, sendo que a forma modulatória, meio-resultado, escolhida pela tradução torna o conteúdo

mais explícito. Trata-se aqui da “verdade” da vida de Chen-Té, do facto de ela ser prostituta; ela interroga Wang se se pode revelar essa verdade aos deuses.

Negativa-Afirmativa

Na próxima réplica ainda no Prelúdio numa longa fala Chen-Té explica aos deuses que não tem a certeza de ser boa, pois não consegue manter os mandamentos da bíblia, como gostaria, pois é difícil sobreviver. Termina a longa fala da seguinte forma:

[27a] SHEN TE (...) Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote **nicht halte**, kann ich kaum durchkommen. (p.16)

[27pe] CHEN-TÉ: (...) Mas como o posso fazer? Mesmo **violando** alguns mandamentos, não **ganho** o suficiente. (p.123)

Ambos os casos remetem para mudanças de ponto de vista, que parecem implicar um maior concretismo discursivo. No primeiro caso, opta-se pela afirmativa em vez da negativa e no segundo caso, a expressão verbal assinalada corresponde em português a “quase não consigo sobreviver”, subentendendo-se através do contexto que a sobrevivência é em termos económicos. A tradução opta por explicitar este aspecto e escolhe o verbo “ganhar”, onde não pode haver ambiguidades.

5.3.3.7 Metáfora

Os subgrupos são constituídos por substituição de imagem, imagem convertida em sentido e imagem mais sentido.

Substituição de Imagem

Quando no quadro 10, No Tribunal, Chen-Té revela o seu segredo em tribunal dirigindo-se aos deuses fá-lo numa longa fala formada por 43 versos brancos onde abundam as exclamações e também enunciados na forma interrogativa. A tradução mantém todas as ideias do TP e também a linguagem metafórica:

[88a] SHEN TE (...)

(...)

Wusch mit Gossenwasser! Davon kriegte ich

Ein scharfes Aug. Jedoch Mitleid

Schmerzte mich so, daß ich gleich in wölfischen Zorn verfiel

(...) (p.139-140)

[88pe] CHEN-TÉ: (...)

(...)

Lavava-me na água das valetas!

Isso deu-me **olhos de lince**. Mas a piedade

Causava-me tamanha dor, que eu mudava-me,

Frente à miséria, em loba furiosa.

(...) (p.247-248)

Na tradução desta expressão há uma intensificação da metaforicidade.

Imagem Convertida em Sentido

No quadro 4, Praça em frente da tabacaria de Chen-Té, Chen-Té está com o casal muito velho, o negociante de tapetes e a sua mulher. Chen-Té hesita na compra de um xaile.

[61a] SHEN TE Ja, das ist ein Jammer. Ich kann **keine großen Sprünge machen** mit meinem Laden. Ich habe noch wenig Einnahmen und doch viele Ausgaben. (p.58)

[61pe] CHEN-TÉ: É pena. **Não me posso dar a grandes luxos** com a minha loja. Ainda me rende pouco e as despesas são muitas. (p.165)

A imagem do TP converte-se em sentido apesar da expressão portuguesa também conter alguma metaforicidade.

De novo o quadro 3, Ao Cair da Noite, no Parque Público, e Chen-Té a tentar distrair Iang Sun:

Imagem mais sentido

[51a] SHEN TE *nach einer Pause*: (...) Aber dann kriegte ich den Laden. Da habe ich als erstes die Zither weggeschenkt. Jetzt, sagte ich mir, kann ich **ein Stockfisch sein**, und es macht nichts. (p.48)

[51pe] CHEN-TÉ (depois de uma pausa): Depois deram-me a loja. Então, antes de mais nada, ofereci a cítara a alguém. Depois disse de mim para mim: mesmo que **fique muda como um bacalhau**, não tem importância. (p.155)

Temos nesta passagem a palavra *Stockfisch* que tem um significado conotativo na língua alemã, evocando “uma pessoa monótona, apática”. Este sentido metafórico pode ser classificado segundo Newmark como “*stock or standard metaphor*”. Em português este sentido figurado não existe associado a este peixe e a tradução mantendo a mesma imagem “bacalhau” criou uma imagem com um valor simbólico equivalente, numa estratégia descrita por Newmark como “*translation of metaphor by simile retaining the image*”. A palavra “mudo”, acrescentada no TC, para além de significar que não emite som, tem também os significados de “calado e quieto”, perfazendo assim toda a carga semântica do original. Repare-se ainda no verbo “dizer” juntamente com a locução pronominal “de mim para mim”, um uso pouco vulgar de forma reflexiva recíproca, sendo a reciprocidade não entre duas pessoas mas entre a mesma pessoa, conferindo uma acentuação a toda a expressão.

Como conclusão da análise das réplicas de Chen-Té parece-nos poder afirmar que se regista uma tendência do texto traduzido para uma maior expressividade e para uma aceitabilidade que se traduz no uso de uma linguagem idiomática, coloquial e onde nada fica por dizer, amplificando-se e acentuando-se o enunciado por, acrescentos, comportamentos de retoma e reorganizações sintáticas, entre outras.

Essa tendência está assim patente em vários tipos de escolhas tradutivas que se tornam recorrentes e que se ilustram também em quadro e em gráficos.

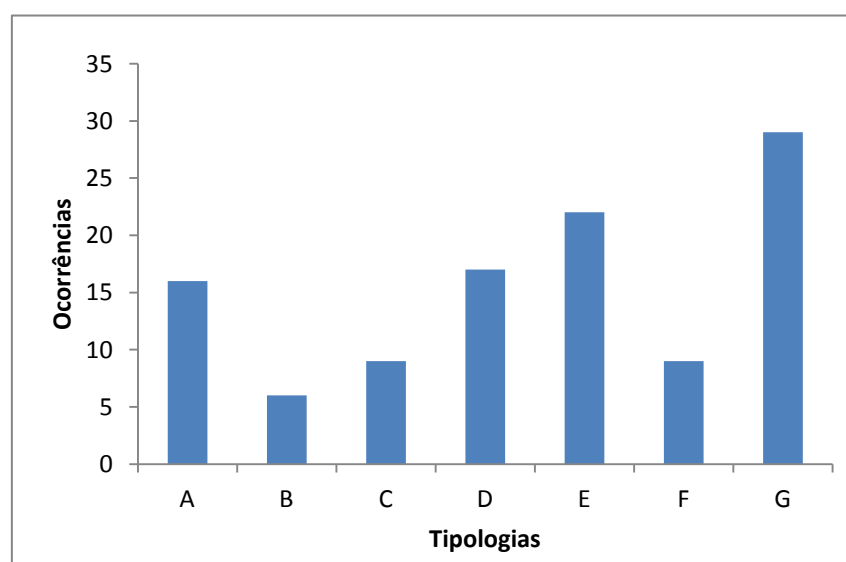
5.3.3.8 Identificação e Registo de Dados

5.3.3.8.1 Tipologias

Quadro 6 – Tipologias Chen-Té: português europeu

CHEN-TÉ		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	10
	Expressão	2
	Idiomatismo	4
	Total	16
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	3
	Imagem mais Sentido	1
	Imagem Convertida em Sentido	2
	Total	6
Grupo C Modulação	Explicativa	7
	Negativa-Afirmativa	2
	Total	9
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	13
	Deslocação à Esquerda	4
	Total	17
Grupo E Acrescento	Especificação	7
	Enfatização	15
	Total	22
Grupo F Amplificação	Palavra → Expressão → Frase	9
	Total	9
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	20
	Nominal	9
	Total	29

Em primeiro lugar no número de ocorrências temos os Comportamentos de Retoma, sendo o CRv o subgrupo mais representado. A figura Chen-Té é também caracterizada através deste comportamento como se destacou antes, já que a sua preocupação com os outros se reflecte no modo como se exprime indicando ao outro que está atenta ao que este diz. Este CRv é ainda recurso típico da língua portuguesa próximo até de um valor idiomático. O CRn também patente tem um objectivo de especificação do que é expresso. O segundo grupo mais representado é o grupo E, Acrescento, com os dois subgrupos presentes, mas salientando-se as Enfatizações, que conferem uma intensificação ao discurso. Segue-se a ReSint, principalmente no que diz respeito à Pontuação com introdução de um grande número de pontos de exclamação a substituírem pontos finais entre outros e a acentuarem deste modo o TC. No grupo A, Reforço Semântico o subgrupo Palavras é o mais representado e é constituído como se mencionou antes maioritariamente pela introdução de diminutivos também típicos de uma linguagem mais expressiva. Seguem-se as Modulações principalmente de teor explicativo. No grupo E, Amplificação, há aumento do enunciado do TC através da inclusão de palavras, frases, expressões e mantém-se o objectivo da preservação dos sentidos do TP. Em último, em número de ocorrências, surge o grupo B, Metáfora, onde ressalta a preocupação de não perder nem imagem nem sentido referencial.

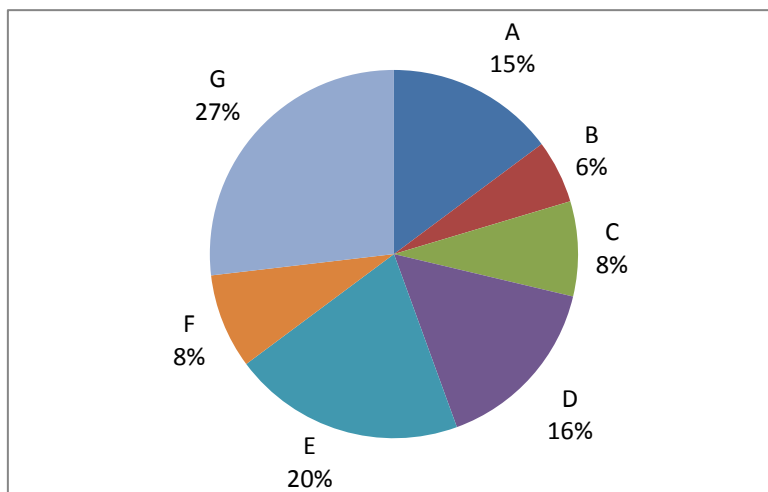


A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 13 – Tipologias Chen-Té

A figura 13 tem como objectivo ilustrar a frequência do uso das tipologias por totais e facilitar o confronto entre as mesmas. Destaca-se o CR seguido dos Ac, tendo os grupos RefSem e ReSint valores aproximados. As Mod e Amp têm o mesmo número de ocorrências seguidas por último pelas Met.

O gráfico, figura 14, demonstra também o uso dos diferentes grupos tipológicos, mas neste caso na sua proporção percentual.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

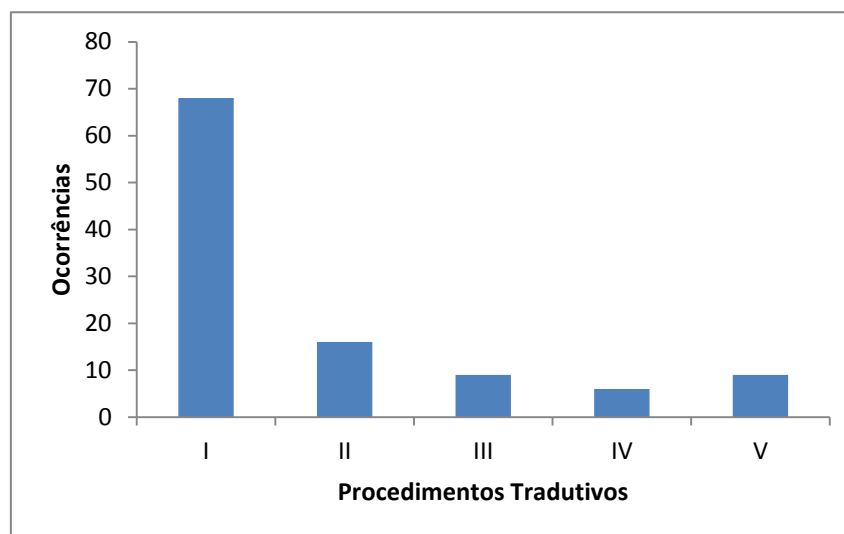
Figura 14 – Distribuição das Tipologias Chen-Té

Pode verificar-se uma distribuição equitativa entre grupos de tipologias; CR (27%) e Ac (20%), depois entre ReSint (16%) e RefSem (15%) e, por último, entre Mod (8%), Amp (8%) e Met (6%). Pode afirmar-se que Chen-Té recorre a todas as tipologias de uma forma homogénea.

5.3.3.8.2 Procedimentos Tradutivos

Neste segundo momento de análise afectam-se os grupos e subgrupos tipológicos identificados aos procedimentos tradutivos. Repete-se esta afectação para facilidade de leitura dos dados: temos o grupo A, Reforço Semântico, o grupo D, Reordenação Sintáctica e os subgrupos E, Enfatizações e G, Comportamentos de Retoma Verbal afectados ao procedimento tradutivo Intensificação; os subgrupos Comportamento de Retoma Nominal e Especificações ao ProcTrad Explicitação/Especificação; o grupo B, Metáfora, considerado na

Equivalência e os grupos C, Modulação, e F, Amplificação afectados aos procedimentos tradutivos com a mesma designação.

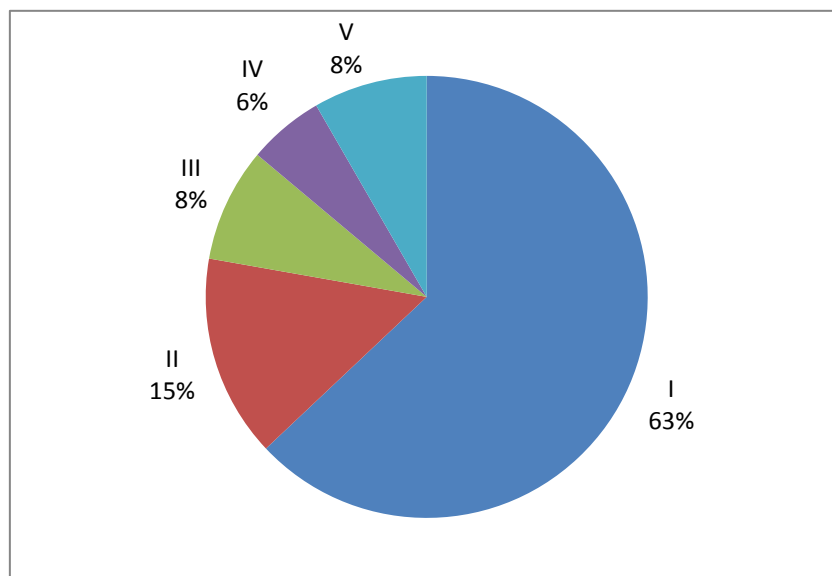


I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA;
V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 15 – Procedimentos Tradutivos Chen-Té

Mais uma vez o ProcTrad mais representado é o da Intensificação explicando-se este facto pelas estratégias tradutivas eleitas nesta tradução para português europeu. Os já mencionados CRv, as Enfatizações aduzidas, os elementos supra-segmentais e os RefSem através dos diminutivos afectivos introduzem modificações que neste caso são a intensificação de valores retóricos e que seguindo Baltrusch (Quadro 1 vid. 1.2 supra) têm a nosso ver um valor de opcionalidade e de idiomaticidade com uma intenção pragmática, mas também de algum modo uma intenção ideológico-política, assunto ao qual se volta no ponto 5.4.

As Exp/Esp que advêm de CRn e de Ac_{esp} têm também um carácter opcional, pois não são mandatórias na LC e têm quanto a nós uma intenção pragmática. Seguem-se em representatividade as Mod e as Amp como o mesmo número e que têm também um valor opcional e uma intenção pragmática. Segue-se o ProcTrad Equivalência no qual inserimos as metáforas no sentido lato que lhe atribuímos e que têm quanto a nós por vezes um valor de obrigatoriedade, por exemplo, quando a imagem metafórica não tem a mesma carga referencial na LC.



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA;
V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 16 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chen-Té

A figura 16 ilustra a proporção percentual dos ProcTrad registados podendo-se inferir que mais de dois terços das estratégias tradutivas utilizadas recaem na Intensificação, assunto ao qual se volta nas conclusões a este capítulo.

Prossegue-se a análise contrastando as réplicas de Chui-Tá, figura que juntamente com Chen-Té forma a figura principal desta obra.

5.3.4 Chui-Tá

Neste ponto do trabalho contrastam-se as réplicas de *Shui Ta* versus Chui-Tá e complementa-se deste modo o estudo da figura principal da obra composta pela personagem dupla Chen-Té/Chui-Tá. Temos como objectivo analisar até que ponto o padrão encontrado nas análises anteriores se verifica ou não.

As 196 réplicas de Chui-Tá ao longo da obra estão distribuídas da seguinte forma: A Tabacaria, 45; Intermédio Diante do Cortinado, 1; A Tabacaria, 53; Pátio Atrás da Tabacaria de Chen-Té, 13; A Fábrica de Chui-Tá, 11; A Tabacaria de Chen-Té, 48; No Tribunal, 25.

Da análises às réplicas de Chui-Tá constata-se que as tipologias mais representadas são por ordem decrescente : Ac, RefSem, ReSint, CR, Amp, Mod e Met.

5.3.4.1 Acrescento

Na análise elaborada ressaltam os acrescentos como as ocorrências tradutivas em maior número, primeiro os acrescentos por enfatização e depois os acrescentos por especificação, que se passam a exemplificar pela mesma ordem.

Enfatização

No quadro 2, A Tabacaria, Chui-Tá surge na obra pela primeira vez e anuncia-se aos hóspedes de Chen-Té logo pela manhã, informando-os que está a substituir a prima e que esta não poderá fazer mais nada por eles.

[94a] SHUI TA *ruhig*: Sie werden sie nicht finden. Meine Kusine bedauert natürlich, das Gebot der Gastfreundschaft nicht auf unbegrenzte Zeit befolgen zu können. (...) (p.33)

[94pe] CHUI-TÁ (*calmo*): **É escusado**, não a encontram. Minha prima lamenta não poder observar toda a vida o mandamento da hospitalidade. (...) (p.140)

No início da fala temos no TC o acrescento “é escusado” imprimindo um tom muito coloquial ao diálogo.

No exemplo seguinte, ainda na tabacaria, a mulher e os outros presentes divertem-se com a discussão entre Chui-Tá e o carpinteiro, mas Chui-Tá manda-os embora da tabacaria. Introduce-se também a fala da mulher para comentar o encadeamento de ligação:

DIE FRAU (...) – So muß man diese Typen behandeln!

[99a] SHUI TA **Ja**. *Ernst*: Geht schnell weg. (p.35-36)

A MULHER (...) - É assim que se devem tratar esses tipos.

[99pe] CHUI-TÁ: **É assim**. (*Grave*) **E agora** ponham-se depressa a andar. (p.142)

Como já se tinha registado em exemplos anteriores nas réplicas de Chen-Té também aqui se inicia um enunciado retomando o verbo do interlocutor anterior e, neste caso, acrescentando-se um advérbio de modo, enfatizando todo o enunciado do TC relativamente ao TP. A tradução acrescenta ainda os elementos “e agora” que têm aqui uma função conclusiva e de realce.

Na próxima réplica Chui-Tá, no mesmo quadro, continua a enxotar os hóspedes indesejados:

[101a] SHUI TA Ja, wo bleibt der Junge? Ich sagte euch vorhin, daß ich ihn nicht mit gestohlenem Kuchen in meinem Laden haben will. *Plötzlich schreiend*: Noch einmal: geht!

Sie bleiben sitzen.

(...)(p.36)

[101pe] CHUI-TÁ: É verdade. Por onde anda o rapaz? Já vos disse há um bocado que não o quero cá na minha loja com bolos roubados. (*de repente grita*) Pela última vez, rua!

Ficam sentados.

(...) (p.142-143)

O acrescento “cá”, um advérbio de lugar, funciona aqui como partícula de realce, já que é desnecessário ao sentido da proposição.

Especificação

Continua-se aqui no quadro 2, A Tabacaria, e Chui-Tá responde ao carpinteiro que se queixa que as prateleiras não podem ser rejeitadas, pois foram feitas por medida e não servem para outro fim:

[98a] SHUI TA Eben. Darum biete ich Ihnen auch nur 20 Silberdollar. Weil die Bretter verschnitten sind. (p.35)

[98pe] CHUI-TÁ: Precisamente. Por isso **mesmo** só lhe dou vinte dólares de prata. Porque as tábuas estão cortadas **e não servem para mais nada**. (p.141)

Para além da palavra “mesmo”, uma partícula de realce ou expletiva que foi acrescentada ao TC, acrescenta-se ainda uma especificação no TC com função explicativa, explicação essa, que no TP está somente implícita. É de notar que a conjunção coordenativa “e” toma aqui um valor particular indicando uma consequência.

Nas próximas réplicas no quadro 5, A Tabacaria, Chui-Tá dialoga com Sun que veio à tabacaria certificar-se do valor desta última e interessado em que esta se venda para que ele possa com o dinheiro da venda recuperar o seu lugar de aviador. A proprietária também chega à tabacaria e negocia com Chui-Tá a compra da tabacaria. Chui-Tá relembra a Sun que todo o tabaco da loja está empenhado a dois velhos por duzentos dólares de prata que lhe foram entregues no dia anterior.

[118a] SHUI TA ... wird vielleicht ihren Laden nicht mehr verkaufen wollen, wenn sie erfährt ... (p.72)

[118pe] CHUI-TÁ: **Ela** talvez já não queira vender a loja, quando souber ... (p.179)

O TC prefere substituir as reticências pelo pronome pessoal “ela” um acrescento na forma de uma especificação para que não haja margem para ambiguidades.

No último quadro, quadro 10, No Tribunal, Wang lembra que Chen-Té usava a loja como “pequena fonte de bondade” para ajudar toda a gente e Chui-Tá chegava e estragava tudo:

[152a] SHUI TA *außer sich*: Weil sonst die Quelle versiegt wäre, du Dummkopf. (p.137)

[152pe] CHUI-TÁ: (*fora de si*): A fonte teria secado se não **procedesse** assim, meu pedaço de asno. (...) (p.245)

Pode notar-se que a ordem dos elementos da frase no enunciado do TC está invertida e que também se explicitou o verbo que no TP está meramente implícito.

É ainda de notar que a palavra composta *Dummkopf* que tem em “imbecil” ou “parvo” traduções directas foi vertida por “meu pedaço de asno” que tem uma grande carga figurativa, já que remete para a figura do jumento ou burro, carga essa não existente no TP. Esta expressão é ainda acentuada pelo pronome possessivo “meu”, que não tem aqui um valor de posse mas sim um valor de sarcasmo. Acresce ainda que esta fórmula de insulto, muito usada na época em que foi editada esta tradução, caiu hoje em desuso.

5.3.4.2 Reforço Semântico

O Reforço Semântico é a tipologia que ocupa o segundo lugar em número de ocorrências e é constituído por Idiomatismos, Palavras (coloquiais e diminutivos) e Expressões, que se passa a exemplificar.

Idiomatismo

No quadro 7, Pátio Atrás da Tabacaria de Chen-Té, Chu-Tá responde à cunhada, que reclama que o tabaco lhe pertence:

[132a] SHUI TA Besser Sie sagen das nicht so laut. Das ist mein Tabak, was Sie daraus ersehen können, daß er in meinem Gelaß stand. Wenn Sie einen Zweifel haben, können wir aber zur Polizei gehen und **Ihren Zweifel beseitigen**. Wollen Sie das? (p.107)

[132pe] CHUI-TÁ: Seria melhor não dizer isso tão alto. Se o tabaco não fosse meu, decerto não estava no meu quarto. Mas se tiver alguma dúvida, podemos ir à polícia para **tirar as coisas a limpo**. Quer? (p.215)

O TC prefere não repetir a palavra “dúvida” como o faz o TP e expressar o mesmo conteúdo usando a expressão assinalada que é muito idiomática e coloquial.

No quadro 9, A Tabacaria de Chen-Té, Sun insiste em saber do paradeiro de Chen-Té, mas Chui-Tá responde:

[142a] SHUI TA *hebt die Hand und lauscht*: Einen Augenblick! Es ist neun Uhr. Aber man hört nichts heute. **Der Regen ist zu stark.** (p.123)

[142pe] CHUI-TÁ (*levanta a mão e escuta*): Um momento! São nove horas, mas nada se ouve. **Chove a cântaros.** (p.231)

O TC prefere a expressão idiomática e figurativa para verter o sentido do TP.

Palavra

Chui-Tá, no quadro 2, A Tabacaria, conta ao polícia das suas dificuldades em manter a loja da prima até ao regresso desta:

[109a] SHUI TA *bitter*: Herr, um diesen **kleinen Laden** zu retten, den meine Kusine als ein Geschenk der Götter betrachtet, bin ich bereit, bis an die äußerste Grenze des gesetzlich Erlaubten zu gehen.(...) (p.40-41)

[109pe] CHUI-TÁ: (*amargamente*): Senhor, para salvar esta **lojinha**, em que a minha prima vê um presente dos deuses, estou prestes a ir até aos limites extremos daquilo que a lei permite. (...) (p.148)

O uso de “lojinha” para *kleinen Laden* ou até só *Laden* é uma escolha recorrente nesta tradução. Enquanto no TP a ideia de pequenez é dada através do adjetivo, no TC opta-se pelo sufixo diminutivo “-inha”, como já assinalámos noutros excertos desta análise. O uso de substantivos na forma diminutiva é muitas vezes em língua portuguesa típico de uma linguagem coloquial, como se tem vindo a referir.

No quadro 9, A tabacaria de Chen-Té, Chui-Tá para os presentes, a proprietária Mi Tzu e o barbeiro Chu-Fu, referindo-se à fábrica de tabaco:

[147a] SHUI TA (...) In diesem einstmals kleinen und **schäbigen** Laden, wo die armen Leute des Viertels den Tabak der guten Shen Te kauften, (...) (p.127)

[147pe] CHUI-TÁ: (...) Nesta loja, outrora tão pequena e **pobretana**, onde os pobres do bairro compravam o tabaco à boa Chen-Té, (...). (p.235)

O adjectivo alemão *schäbig* significa mesquinho, pelintra, sórdido, sendo que a tradução preferiu o adjectivo derivado por sufixação “pobretana” que contém estes significados, mas pertence a uma linguagem informal e expressiva, tendo também uma carga pejorativa, que lhe é conferida pelo sufixo.

Expressão

No quadro 2, A Tabacaria, Chui-Tá conta ao polícia das suas dificuldades em manter a loja da prima até ao regresso desta:

[109a] SHUI TA *bitter*: (...) Aber Härte und Verschlagenheit helfen nur gegen die **Unteren**, denn die Grenzen sind klug gezogen. Mir geht es wie dem Mann, der mit den Ratten fertig geworden ist, aber dann kam der Fluß! (...) (p.40-41)

[109pe] CHUI-TÁ: (*amargamente*): (...) Mas rigor e manha só dão resultado com a **arraia-miúda**, pois os limites foram traçados com inteligência. A mim aconteceu-me como ao homem que conseguiu acabar com os ratos, mas depois ainda havia a inundação! (...) (p.148)

O vocábulo “arraia-miúda”, sinónimo de povo, pertence à linguagem coloquial e é, quase sempre, usado com sentido pejorativo. “Arraia-miúda” era um termo muito comum à época em que foi feita esta tradução, mas caiu em desuso, usando-se hoje a expressão “classe social mais desfavorecida”.

No quadro 5, A Tabacaria, ao conversar com Sun, Chui-Tá confirma que este está só interessado no dinheiro de Chen-Té:

[121a] SHUI TA *aufschreiend* (...). Die Zeiten sind furchtbar, diese Stadt ist eine Hölle, aber wir krallen uns an der glatten Mauer hoch. Dann ereilt einen von uns **das Unglück**: er liebt. (...) (p.73)

[121pe] CHUI-TÁ (*gritando*): (...) Os tempos estão medonhos, esta cidade é o inferno, mas nós servimo-nos das unhas para trepar pelas paredes lisas. De repente um de nós é apanhado pelos **maus fados**: apaixonou-se. (...) (p.180)

Unglück pode ser traduzido literalmente por “infortúnio”, mas a tradução prefere a expressão imagética e coloquial que remete para a ideia de “má sorte, mau destino”.

5.3.4.3 Reordenação Sintáctica

Na ReSint a Pontuação tem um número de ocorrências ligeiramente superior às ocorrências por Deslocação à Esquerda, subgrupos que se passam a ilustrar.

Pontuação

No quadro 2, A Tabacaria, Chui-Tá mostra o seu interesse em manter boas relações com a polícia:

[102a] SHUI TA Treten Sie doch ein. Es ist wirklich kühler hier. (...) (p.37)

[102pe] CHUI-TÁ: Porque não entra? Está mais fresco cá dentro. (...) (p.143)

O TC opta pela forma interrogativa onde o TP opta pela afirmativa; há no TC um tipo de enunciado que interpela directamente o ouvinte, acentuando o carácter interpessoal do discurso, como se viu também nas réplicas de Chen-Té (vid. 5.3.3.3 supra).

No quadro 9, A Tabacaria de Chen-Té, está-se de novo na conversa entre Chui-Tá e Sun e no oportunismo mostrado por Sun relativamente a Chen-Té:

[143a] SHUI TA **Ach so.** Und wenn die Firma, das heißt ich Ihnen eine entsprechende Stellung einräumte, könnte sie damit rechnen, daß Sie jede weitere Nachforschung nach Ihrer früheren Zukünftigen aufgaben? (p.124)

[143pe] CHUI-TÁ: **Ah! Estou a ver ...** E se a firma, isto é, se eu lhe concedesse um lugar vantajoso, podia ter a certeza de que o senhor desistia de todas as indagações acerca da sua ex-noiva? (p.232)

Prefere-se uma pontuação que assinala um enunciado mais enfático através de um ponto de exclamação e depois de reticências. As reticências parecem assinalar aqui “uma inflexão de natureza emocional”, neste caso de sarcasmo (vid. Cunha e Cintra:1997¹³: 655).

Deslocação à Esquerda

No quadro 10, No tribunal, Chui-Tá é acusado por Wang e por Sun de ter querido vender Chen-Té ao barbeiro Chu-Fu e Chui-Tá dirige-se primeiro aos deuses e em seguida a Sun:

[151a] SHUI TA **Aber wozu wurde das Geld benötigt**, Eurer Gnaden? *Zu Sun*: Du wolltest, daß sie alle ihre Freunde opferte, aber der Barbier bot ihr seine Häuser und sein Geld an, daß den Armen geholfen würde. (...) (p.137)

[151pe] CHUI-TÁ: **Mas o dinheiro empregava-o eu bem, não é verdade, venerandos juízes? (Para Sun)**: Tu querias que ela sacrificasse todos os amigos, mas o barbeiro, esse, oferecia as suas casas e haveres para o auxílio aos pobres. (...) (p.245)

Nesta deslocação à esquerda regista-se um caso de topicalização de caso pendente do objecto directo. Cunha e Cintra chamam a atenção para estes casos:

Quando se quer chamar a atenção para o objecto directo que precede o verbo, costuma-se repeti-lo. É o que se chama objecto directo pleonástico, em cuja constituição entra sempre um pronome pessoal átono. (Cunha e Cintra 1997¹³: 144)

No nosso caso temos o pronome pessoal átono “o” e esta construção sintáctica a enfatizar o enunciado.

Ainda no quadro 10, No Tribunal, está-se agora no momento crucial do drama em que Chui-Tá revela a verdade:

[154a] SHUI TA Dann laßt mich euch die furchtbare Wahrheit gestehen, ich bin **euer guter Mensch!**

Er nimmt die Maske ab und reißt sich die Kleider weg, Shen Te steht da. (p.138)

[154pe] CHUI-TÁ: Permitti que vos confesse a verdade medonha: **a vossa boa alma** sou eu! (*Tira a máscara e as roupas e surge Chen-Té.*) (p.246-247)

No TC prefere-se deslocar o nome predicativo do sujeito do TP para a primeira posição da frase enfatizando-se assim estes elementos.

Na próxima réplica Chui-Tá ainda não tirou a máscara e fala para o primeiro deus, justificando as suas atitudes que tinham como intuito salvar a loja de Chen-Té:

[149a] SHUI TA (...) Meine Kusine war beliebt, und **ich** habe die schmutzige Arbeit verrichtet. (...). (p.135)

[149pe] CHUI-TÁ: Enquanto que a minha prima era cada vez mais estimada, **para mim é que ficavam** as tarefas antipáticas. (...) (p.242)

Na segunda oração do TC o sujeito do TP *ich* dá lugar a “para mim”, um complemento circunstancial de fim, construindo-se o enunciado ainda com uma construção de clivagem “é que”. A opção por estas estratégias tradutivas torna o TC mais enfático e acentuado do que o TP.

5.3.4.4 Comportamento de Retoma

Nesta tipologia temos o CRv seguido do CRn em termos de número de ocorrências.

Verbal

No quadro 7, Pátio atrás da Tabacaria de Chen-Té, Chui-Tá responde ao carpinteiro, que veio pedir abrigo nas casas do senhor Chu-Fu, alegando que Chen-Té lho tinha prometido. Insere-se também a réplica do carpinteiro:

DER SCHREINER So können wir dort nicht wohnen?

[128a] SHUI TA **Nein**. Diese Lokalitäten sind zu anderem bestimmt. (p.105)

O CARPINTEIR: Então não podemos lá morar?

[128pe] CHUI-TÁ: **Não, não podem não**. Essas casas foram destinadas para outra coisa. (p.213)

Mais um caso em que se retoma no TC o verbo usado pelo interlocutor anterior para se construir a resposta. Neste caso, repete-se novamente o “não” no fim do enunciado. Estas estratégias tradutivas tornam o enunciado do TC mais longo e também mais acentuado.

No Quadro 10, No Tribunal, Chui-Tá responde ao primeiro deus já depois de ter reconhecido os deuses, aqui no papel de juízes, e de ter desmaiado por esse motivo. Incluímos também a fala do primeiro deus:

DER ERSTE GOTT *eröffnet die Verhandlung*: Sind Sie der Tabakgroßhändler Shui Ta?

[148a] SHUI TA *sehr schwach*: **Ja**. (p.133)

PRIMEIRO DEUS (*abre a sessão*): O senhor é o negociante de tabaco, Chui-Tá?

[148pe] CHUI-TÁ (*com voz sumida*): **Sou sim**. (p.240)

A resposta de Chui-Tá aos deuses retoma o verbo da pergunta que lhe é feita e todo o enunciado exprime um certo tom de humildade em Português, o mesmo não se poderia dizer se a resposta fosse simplesmente “sim” ou “sou eu”.

No quadro 2, A Tabacaria, Chui-Tá fala com a proprietária sobre a renda da loja de Chen-Té e responde à proprietária que exige que Chen-Té, ao contrário dos outros inquilinos, pague a sua renda meio ano adiantada:

Nominal

[107a] SHUI TA 200 Silberdollar! Das ist halsabschneiderisch! Wie soll ich **das** aufbringen? Ich kann hier nicht auf großen Umsatz rechnen. (...) (p.39)

[107pe] CHUI-TÁ Duzentos dólares! É um preço de usurário! Como quer que eu arranje **tanto dinheiro**? Não posso contar com grande venda neste sítio. (...) (p. 146)

No TP temos o pronome demonstrativo *das* com função anafórica relativamente ao sintagma nominal *200 Silberdollar* já expresso anteriormente. No TC não se recorre a um pronome demonstrativo, mas sim à expressão “tanto dinheiro”, um hiperónimo da expressão anterior que serve para a nomear de novo e por isso também para a acentuar.

Podemos assim observar que a tradução segue de perto o TP, mas tornando muitas vezes o TC mais explícito, como já se tem vindo a notar.

No quadro 5, A Tabacaria, Chui-Tá fala agora com o senhor Chu-Fu sobre o fim do romance entre Chen-Té e Sun e combina um encontro entre a prima e o barbeiro Chu-Fu que está interessado nela.

[125a] SHUI TA Ganz. **Er** ist durchschaut. Freilich, es wird Zeit nehmen, bis alles verwunden ist. (p.77)

[125pe] CHUI-TÁ: Completamente. **O homem** ficou bem identificado. Já se vê, há-de levar um certo tempo até ela conseguir esquecer-se de tudo isso. (p.184)

Há mais uma vez a preferência no TC pelo uso do nome em vez do pronome tornando o enunciado mais explícito.

5.3.4.5 Amplificação

A Amplificação ocorre pela introdução por ordem decrescente de frases, expressões e palavras não existentes no TP, como se exemplifica.

Na réplica seguinte, quadro 2, A Tabacaria, entra em cena a proprietária que vem queixar-se do comportamento de Chen-Té:

[103a] SHUI TA Das sehe ich. Man hat Ihnen Übles von meiner Kusine erzählt. Man hat sie beschuldigt, gehungert zu haben! Es ist notorisch, da sie in Armut lebte. **Ihr** Leumund ist der allerschlechteste: es ging ihr elend. (p.38)

[103pe] CHUI-TÁ: Vejo, sim senhora. Contaram-lhe então coisas desagradáveis da minha prima. Acusaram-na de ter passado fome! Vivia na miséria, é coisa bem sabida. É a fama pior **que ela pode arranjar**: vivia na miséria. (p.145)

Na última frase temos uma amplificação relativamente ao TP, já que o pronome possessivo *ihr* é traduzido por uma oração integrante o que aumenta o enunciado, mas veiculando o mesmo conteúdo.

Está-se de seguida novamente no quadro 5, A Tabacaria, na conversa entre Chui-Tá e o barbeiro Chu-Fu e onde se combina uma aproximação entre Chu-Fu e Chen-Té:

[126a] SHUI TA Einige Wochen. Sie wird jedoch froh sein, zuvor **alles** besprechen zu können mit jemand, dem sie vertrauen kann. (p.77)

[126pe] CHUI-TÁ: Sim, por algumas semanas. Mas ficaria contente se, antes disso, pudesse tratar **de todos os assuntos** com alguém em quem pudesse confiar. (p.184)

A tradução é também ampliada relativamente ao TP ao traduzir-se o advérbio *alles* pela locução “todos os assuntos”, composta por um pronome indefinido no plural designando a totalidade numérica do substantivo que o precede

No quadro 2, A Tabacaria, Chui-Tá fala para os hóspedes da prima e na próxima réplica responde ao homem e depois dirige-se ao carpinteiro:

[95a] SHUI TA Sie haben vielleicht recht. *Zum Schreiner*: (...) Darin hat sich betrüblicherweise **nichts** geändert in den elfhundert Jahren, seit jemand den Vierzeiler verfaßte (...) (p.34)

[95pe] CHUI-TÁ: Talvez tenha razão. (*Para o carpinteiro*) (...) Nisso, infelizmente, não se tem modificado **coisíssima nenhuma**, há onze séculos para cá, desde que alguém compôs a quadra: (...). (p.140)

O pronome indefinido de negação *nichts* que corresponde em português à palavra “nada” é traduzido por “coisíssima nenhuma”, locução constituída por nome no grau absoluto sintético mais pronome indefinido adjectivo. Esta expressão torna o TC mais acentuado e corresponde também a um tom mais coloquial.

5.3.4.6 Modulação

As Modulações são todas Explicativas tornando os sentidos de apreensão mais rápida.

Explicativa

De novo, no quadro 5, A Tabacaria, na conversa com o senhor Chu-Fu Chui-Tá fala sobre o fim do relacionamento entre Chen-Té e Sun:

[125a] SHUI TA Ganz. Er ist durchschaut. Freilich, es wird Zeit nehmen, bis **alles verwunden** ist. (p.77)

[125pe] CHUI-TÁ: Completamente. O homem ficou bem identificado. Já se vê, há-de levar um certo tempo até **ela conseguir esquecer-se** de tudo isso. (p.184)

Na última frase o pronome indefinido alemão é traduzido pela terceira pessoa do singular “ela” referindo-se a Chen-Té e personalizando assim o enunciado do TC, registando-se uma mudança de ponto de vista e de acentuação; a ideia do TP de que tudo será resolvido passa no TC a “ela conseguirá esquecer tudo”. Repare-se ainda que o verbo “esquecer” pode

usar-se na forma reflexa ou não¹²⁷, neste caso, o uso reflexivo enfatiza o sujeito que pratica a acção.

No próximo excerto, já comentado anteriormente a propósito de outras tipologias, está-se no quadro 10, no tribunal, e Chui-Tá defende-se das acusações que lhe fazem dirigindo-se primeiro aos deuses e em seguida a Sun:

[151a] SHUI TA **Aber wozu wurde das Geld benötigt**, Eurer Gnaden? *Zu Sun*: Du wolltest, daß sie alle ihre Freunde opferte, aber der Barbier bot ihr seine Häuser und sein Geld an, daß den Armen geholfen würde. (...) (p.137)

[151pe] CHUI-TÁ: **Mas o dinheiro empregava-o eu bem, não é verdade**, venerandos juízes? (*Para Sun*): Tu querias que ela sacrificasse todos os amigos, mas o barbeiro, esse, oferecia as suas casas e haveres para o auxílio aos pobres. (...) (p.245)

O TC não traduziu literalmente como seria possível e preferiu uma modulação meio resultado, acrescentando ainda a expressão interrogativa “não é verdade”. Assim, enquanto o texto alemão formula a pergunta o texto português dá logo a resposta a essa pergunta, pedindo a confirmação da mesma.

Na Tabacaria de Chen-Té, quadro 9, Chui-Tá tenta convencer o rico barbeiro Chu-Fu a ajudar a sua fábrica financeiramente em nome do seu interesse sentimental pela “prima”.

[145a] SHUI TA (...) Herr Shu Fu, **es handelt sich** um den einzigen Besitz meiner Kusine, für die Sie immer ein so großes Interesse gezeigt haben. (p.125)

[145pe] CHUI-TÁ: (...) **Estão em risco**, senhor Chu-Fu, os únicos bens de minha prima, por quem o senhor tem mostrado sempre tão grande interesse. (p.233)

A expressão alemã podia ser traduzida literalmente por “trata-se de”, mas opta-se por uma modulação explicativa, aclarando-se o assunto de que se fala.

¹²⁷ “... pseudo-reflexos, uma especificidade das línguas românicas e do português em particular.” (Mateus, Maria Helena/ Brito, Ana Maria/Duarte, Inês/Faria, Isabel Hub 2003⁶: 809).

5.3.4.7 Metáfora

Neste grupo temos metáforas convertidas em sentido e uma substituição de imagem, como de seguida se mostra.

Imagem Convertida em Sentido

No final do quadro 2, A Tabacaria, o polícia aconselha Chui-Tá a arranjar um marido rico para Chen-Té para lhe resolver os problemas financeiros e Chui-Tá desabafa.

[112a] SHUI TA Mit Entsetzen sehe, wieviel Glück nötig ist, damit man nicht **unter die Räder kommt!** (...) (p.43)

[112pe] CHUI-TÁ: É com horror que vejo que é preciso muita sorte para uma pessoa **não se deixar esmagar!** (...) (p.150)

Prefere-se no TC converter a imagem “ir parar debaixo das rodas” pelo sentido correspondente, sendo que no próximo exemplo se prefere substituir a imagem do TP por uma imagem correspondente na cultura de chegada.

Substituição de Imagem

No quadro 5, A Tabacaria, Sun acaba de sair depois de deixar claro que só está interessado no dinheiro de Chen-Té. Chui-Tá começa por falar para si próprio e depois dirige-se à senhora Chin desabafando:

[121a] SHUI TA *aufschreiend* (...) Shin, Sie sind **am Rinnstein aufgewachsen**, und so bin ich es. Sind wir leichtfertig? Nein. (...) (p.73)

[121pe] CHUI-TÁ (*gritando*): (...). Chin, a senhora **criou-se na rua**, tal como eu. Porventura somos estúpidos? Não, não somos. (...) (p.180)

A expressão alemã *am Rinnstein aufgewachsen*, significa que se cresceu pobre e contém a imagem do agueiro ou cano de esgoto que é substituída no TC pela imagem similar do “ser criado na rua” aludindo-se em ambos os casos de modo figurado à ausência de uma casa condigna. Repare-se ainda no acrescento enfático, o advérbio “porventura” que é usado frequentemente quando se trata de perguntas delicadas ou retóricas, como é aqui o caso.

A análise que se fez, mostra como se constrói enunciados no TC que tendem a ser mais enfáticos, Ac_{enf} , mais idiomáticos, $RefSem_{idio}$, mais coloquiais, $RefSem$, mais acentuados, $ReSint_{pont}$ e $ReSint_{des}$ do que os enunciados que lhe correspondem no TP. Ilustram-se estas afirmações, de seguida, com os resultados a que se chega a nível quantitativo.

5.3.4.8 Identificação e Registo de Dados

5.3.4.8.1 Tipologias

Quadro 7 – Tipologias Chui-Tá: português europeu

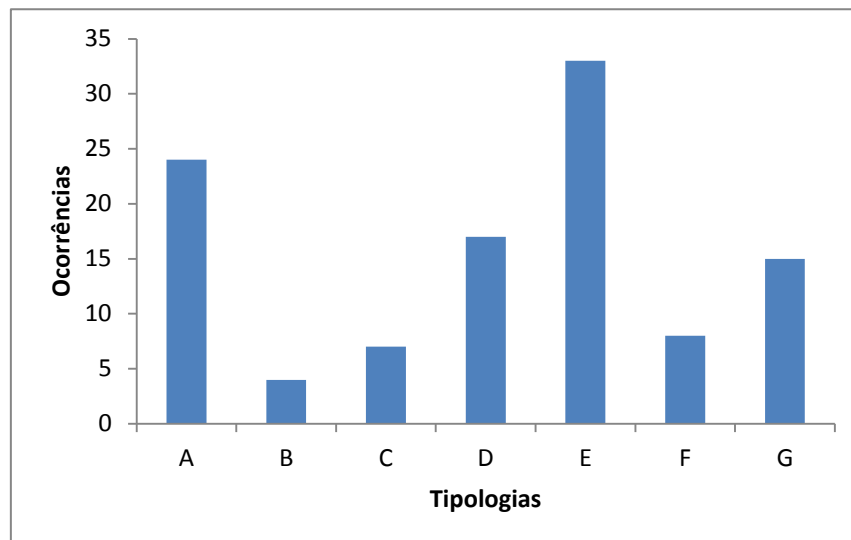
CHUI-TÁ		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	7
	Expressão	7
	Idiomatismo	10
	Total	24
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	1
	Imagem Convertida em Sentido	3
	Total	4
Grupo C Modulação	Explicativa	7
	Total	7
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	9
	Deslocação à Esquerda	8
	Total	17
Grupo E	Especificação	11

Acrescento	Enfatização	22
	Total	33
GRUPO F Amplificação	Palavra → Expressão → Frase	8
	Total	8
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	8
	Nominal	7
	Total	15

Somando-se todas as ocorrências tipológicas das réplicas de Chui-Tá, constata-se que os Acrescentos Enfatizações são o grupo mais representado, tendo-se já anteriormente exemplificado que os Ac_{enf} são constituídos por partículas de realce maioritariamente interjeições e advérbios de intensidade. Também os Ac_{esp} são em número relevante e demonstram o interesse do TC de tudo esclarecer. O segundo lugar em número de ocorrências é o RefSem e dentro deste o subgrupo $RefSem_{idio}$. Tanto os idiomatismos como as expressões coloquiais e as palavras coloquiais e em forma de diminutivo caracterizam o TC tornando-o mais espontâneo e, no nosso caso específico, encurtando a distância com o público/leitor. Seguem-se as ReSint por Deslocação à Esquerda e pela Pontuação. Dentro das $ReSint_{desl}$ temos as topicalizações, que servem para acentuar diversos elementos no enunciado, sendo que as $ReSint_{pont}$ têm aqui o mesmo carácter de acentuação, pois como se exemplificou há no TC a substituição de pontos finais por pontos de exclamação, pontos de interrogação e reticências. Os CR dividem-se em número próximo entre CR_v e CR_n , introduzindo o primeiro, a nosso ver, um enunciado de pendor mais idiomático do que o que lhe corresponde no TP e tendo, o segundo, uma preocupação de retomar pessoas e coisas nomeadas já anteriormente, mas sem criar ambiguidades. Segue-se por ordem decrescente o grupo F, Amp, onde se amplia o TC primeiro recorrendo a frases e expressões e depois a palavras, conferindo ao enunciado por vezes uma certa iteração. As Mod, grupo C, são todas de teor explicativo como que retirando qualquer obstáculo ao público/leitor. Por fim o grupo B, Met, composto maioritariamente por casos de sentidos figurados convertidos em sentido, denota o mesmo objectivo descrito no grupo anterior.

Na figura 17 os totais por tipologias são mais facilmente comparáveis destacando-se os grupos E, Ac, e o grupo A, RefSem, de forma expressiva. Os grupos D, ReSint, e G,CR, têm valores semelhantes, seguindo-se depois os grupos F, Amp, e C, Mod, também com um

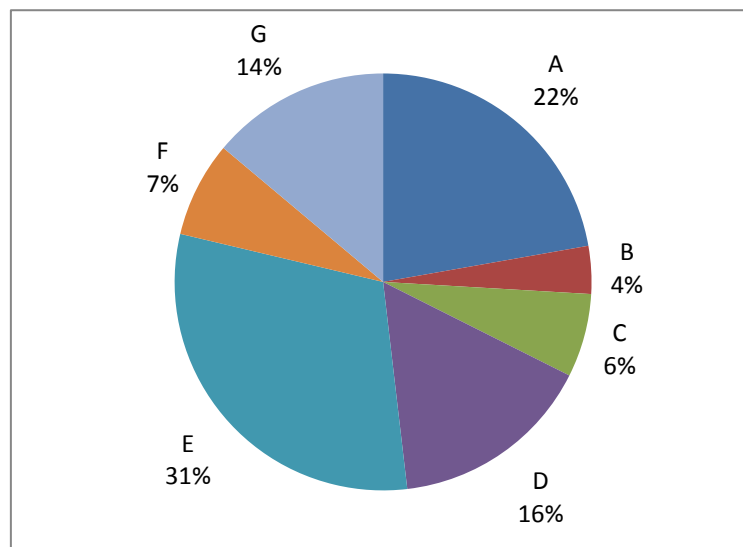
número de ocorrências comparáveis entre si e, por fim, o grupo B, Met, esse com os valores mais baixos.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 17 – Tipologias Chui-Tá

Os mesmos resultados estão na figura 18 distribuídos por valores percentuais, podendo-se ler aí que os dois grupos tipológicos mais representados Ac e RefSem perfazem cerca de 50% de todas as ocorrências, distribuindo-se os 50% restantes pelas demais tipologias.

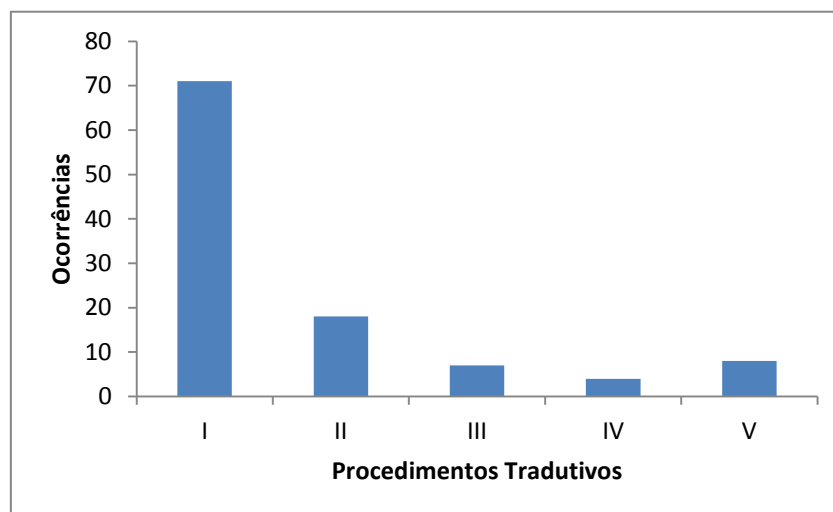


A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 18 – Distribuição das Tipologias Chui-Tá

5.3.4.8.2 Procedimentos Tradutivos

Ao afectarem-se as tipologias aos procedimentos tradutivos chega-se à distribuição e quantificação expressas na figura 19.



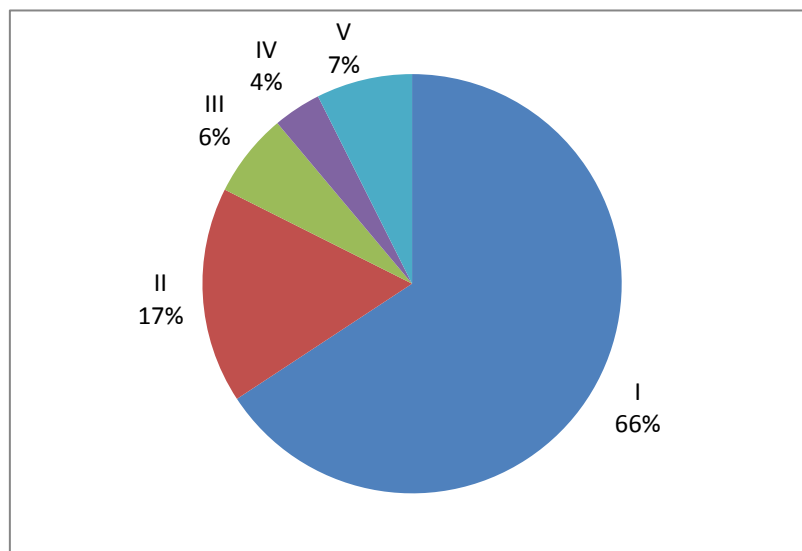
I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA;
V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 19 – Procedimentos Tradutivos Chui-Tá

A Intensificação é o procedimento tradutivo mais representado, pois a este ProcTrad foram afectados os dois grupos tipológicos com mais ocorrências nas réplicas de Chui-Tá, nomeadamente os Ac e os RefSem. A abundância de Ac_{enf}, RefSem, bem como de ReSint e CRv faz com que no TC haja intensificação a vários níveis, nomeadamente a nível retórico, a nível semântico, a nível da supra-segmentalidade e a nível da estrutura do próprio discurso. O valor (vid. CDPT, 1.2 supra) que se atribui neste estudo a este ProcTrad, Intensificação, é um valor de opcionalidade e de idiomatidade, como se referiu também na análise dos elementos anteriores, nomeadamente nas Apóstrofes e em Chen-Té. A intenção (vid. CDPT, 1.2 supra) deste ProcTrad é, segundo a nossa opinião, de raiz pragmática e ainda de raiz ideológica, assunto que se retoma em 5.4.

Ainda sobre os restantes ProcTrad da figura 19, ainda não mencionados, cabe referir que a Exp/Esp ocupa o segundo lugar em número de ocorrências e diz respeito às especificações que o TC introduz. Na Exp/Esp foram contabilizadas as especificações e os comportamentos de retoma nominal, pois ambos pormenorizam o enunciado do TC

relativamente ao TP. Seguem-se os ProcTrad Amp e Mod que reforçam os conteúdos do enunciado com uma intenção de opcionalidade e com um valor pragmático seguidos de Eq com uma representação mais diminuta.



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA; V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 20 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chui-Tá

A Intensificação tem uma percentagem majoritária, sendo a Exp/Esp o ProcTrad que vem em segundo lugar. Os restantes ProcTrad distribuem-se de uma forma mais equitativa.

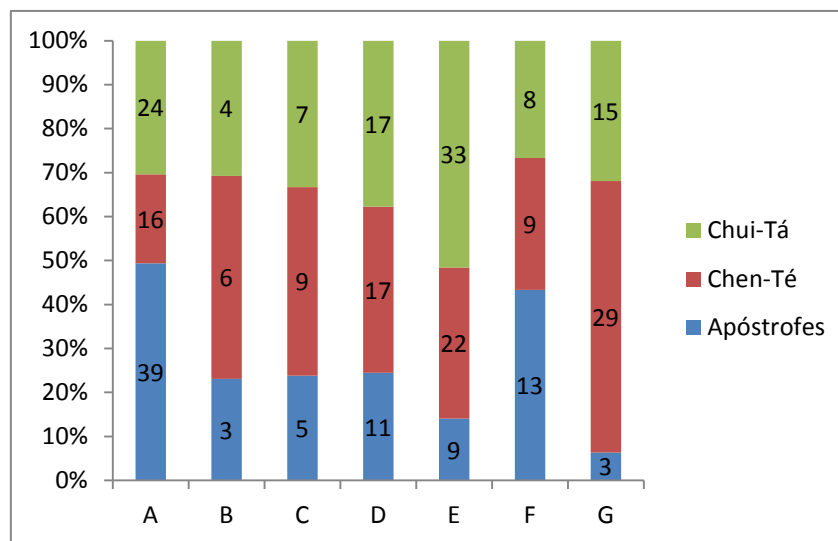
No próximo ponto comparam-se os resultados dos três elementos estudados, designadamente Apóstrofes, Chen-Té e Chui-Tá, tanto a nível tipológico como a nível de procedimentos tradutivos.

5.3.5 Síntese Comparativa

Depois de se ter tratado os dados dos três elementos em análise, Apóstrofes, Chen-Té e Chui-Tá individualmente, retomam-se agora os mesmos dados para os comparar entre si. A sequência da apresentação é a mesma adoptada anteriormente, primeiro os dados tipológicos e depois os dados dos procedimentos tradutivos.

5.3.5.1 Tipologias

Na figura 21 representa-se o total de ocorrências por cada tipologia e ainda se cruza esta informação com os três elementos da obra analisados. A comparação faz-se através de dados totais e percentuais.



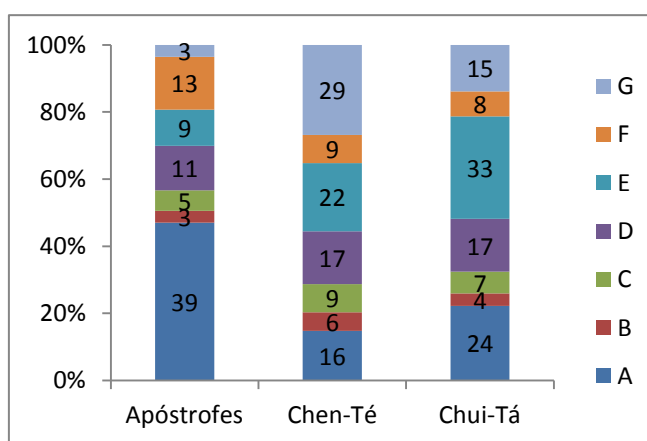
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 21 – Distribuição dos Elemento por Tipologia - Global

Da figura 21, “Distribuição dos Elementos por Tipologia - Global”, ressalta de imediato o facto de todas as tipologias terem sido usadas por todos os elementos da obra o que aponta para uma homogeneidade discursiva e conseqüentemente também uma homogeneidade tradutiva, assunto ao qual se volta nos comentários finais a esta parte do estudo.

Ainda sobre a comparação no uso da cada uma das tipologias pode ler-se que A, Reforço Semântico, está mais representado nas Apóstrofes seguido de Chui-Tá e depois de Chen-Té. Nas Apóstrofes os reforços semânticos, como se mencionou anteriormente, advêm da inclusão de rimas, diminutivos e de usos coloquiais e idiomáticos, numa estratégia de envolvimento imediato com o público/leitor. Em Chui-Tá também são os idiomatismos e a coloquialidade que reforçam semanticamente o enunciado de chegada e em Chen-Té ressaltam os diminutivos entre os elementos de reforço semântico, cujo uso contribui para a caracterização desta figura, pois, como se disse, este uso evidencia os sentimentos a

sobreporem-se à razão. O grupo B, Metáfora, é uma tipologia mais frequente em Chen-Té, mas de qualquer forma pouco usada pelos três elementos. Em C, Modulação, é Chen-Té que recorre mais a esta tipologia seguida de Chui-Tá e depois das Apóstrofes, sendo que os três elementos recorrem principalmente às modulações explicativas havendo também aqui uma uniformidade de usos. Na Reordenação Sintáctica, grupo D, Chen-Té e Chui-Tá registam o mesmo número de ocorrências, sendo que ambos recorrem a alterações de pontuação e introduzem deslocções à esquerda. As Apóstrofes registam um número menor de ocorrências nesta tipologia, mas recaindo estas também maioritariamente na ReSint_{pont.} No grupo E, Acrescento é Chui-Tá que regista o maior número de ocorrências, seguido de Chen-Té e depois das Apóstrofes. Vimos já que nos três elementos o subgrupo Enfatizações está sempre muito representado, o que advém do facto de se acrescentar elementos de realce ao TP, assunto que se retoma mais adiante. As Amplificação, grupo F, estão mais representadas nas Apóstrofes seguidas de Chen-Té e Chui-Tá, estes dois últimos com valores muito próximos; os três elementos ampliam o TC de uma forma ainda homogénea. O grupo G, Comportamento de Retoma, tem em Chen-Té a maior representatividade, sendo aliás esta a tipologia a que este elemento mais recorre. Vimos na análise a esta figura (vid. 5.3.3 supra) que o comportamento de retoma verbal caracteriza esta figura de um modo particular acentuando a sua relação com os outros de uma forma mais acentuada do que o faz o TP. Chui-Tá também usa esta tipologia, mas de uma forma mais reduzida e as Apóstrofes pela sua natureza monológica usam apenas o comportamento de retoma nominal.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 22 – Distribuição das Tipologias por Elemento - Global

A figura 22 separa os três elementos e apresenta as tipologias usadas por cada elemento, podendo-se mais uma vez comparar a frequência de uso de cada tipologia por elemento do drama. Ressalta da comparação o recurso a todas as tipologias pelos três elementos, notando-se ainda uma certa homogeneidade de usos da parte de Chen-Té e Chui-Tá.

Somando-se todos os usos tipológicos de cada elemento analisado, Apóstrofes, Chen-Té e Chui-Tá, chega-se ao resultado da figura 23.

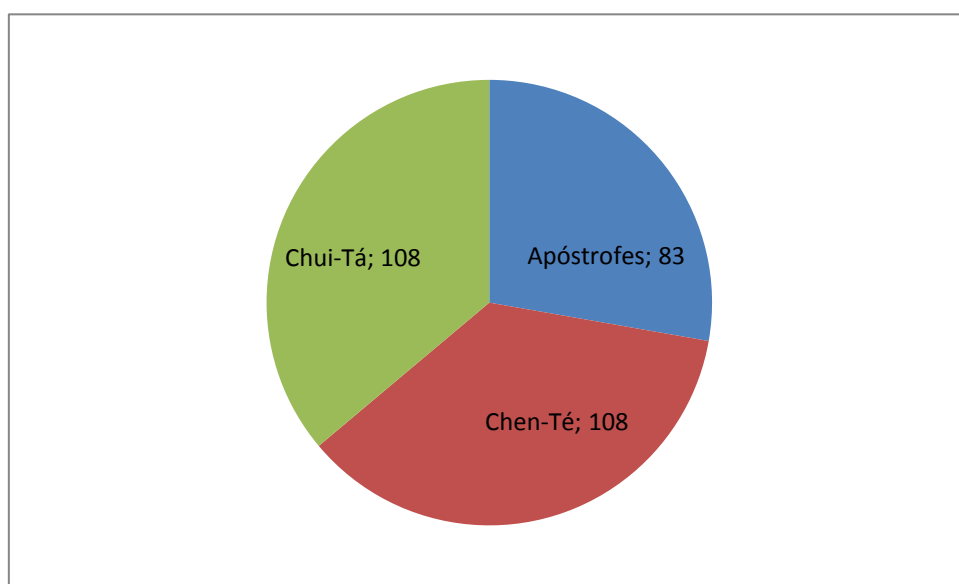
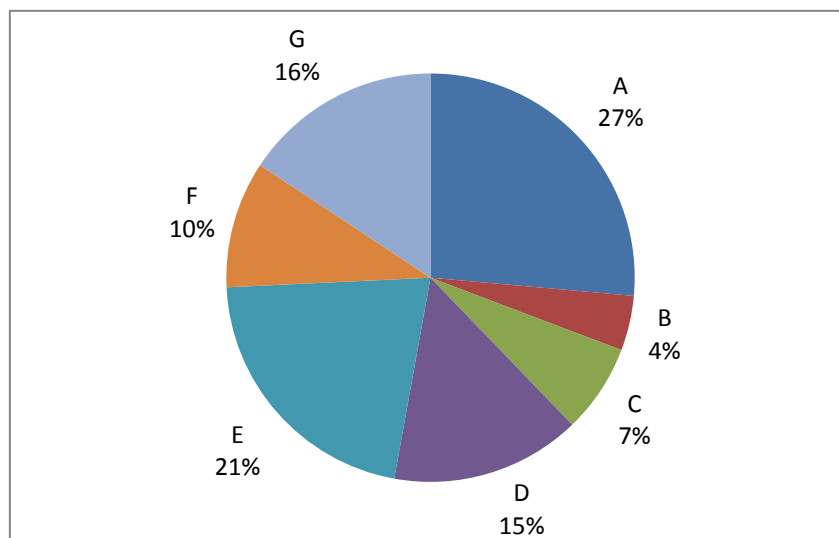


Figura 23 – Total de Tipologias por Elemento - Global

Chen-Té e Chui-Tá registam o mesmo número de ocorrências tipológicas e as Apóstrofes um número menor. A tendência para uma certa homogeneidade na frequência de usos tipológicos de Chen-Té e Chui-Tá está assim também fixada na soma total

No entanto, se se tiver em conta que as Apóstrofes são constituídas por 31 réplicas, o elemento Chen-Té por 175 réplicas e Chui-Tá por 196, o número médio de tipologias usadas por réplica é de 2,6 nas Apóstrofes, 0,6 em Chen-Té e 0,55 em Chui-Tá, concluindo-se que é nas Apóstrofes, que há maior concentração no recurso às tipologias.

De seguida somaram-se os usos tipológicos dos três elementos analisados.



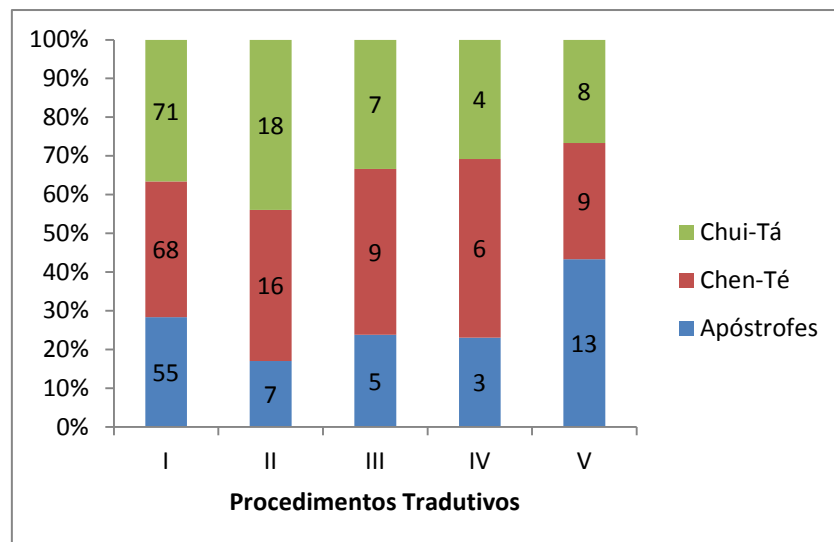
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 24 – Distribuição Total de Tipologias - Global

Na figura 24 somaram-se então as tipologias usadas pelos três elementos da obra e apresentam-se os resultados em dados percentuais. Pode afirmar-se que o TC se caracteriza primeiro por reforços semânticos e por acrescentos e em segundo lugar por comportamentos de retoma e reordenação sintática. Seguem-se as amplificação, as modulações e as metáforas.

De seguida comparam-se os três elementos da obra em termos de procedimentos tradutivos.

5.3.5.2 Procedimentos Tradutivos



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA;
V = AMPLIFICAÇÃO

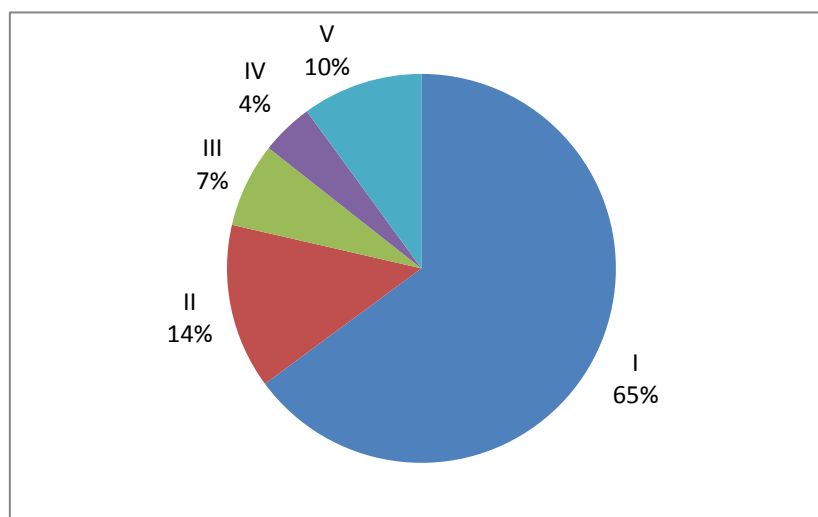
Figura 25 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global

Todos os procedimentos tradutivos foram usados por todos os elementos analisados. A Intensificação foi sem dúvida o ProcTrad mais usado primeiro por Chui-Tá ao recorrer a um grande número de ênfases e de reforços semânticos, depois por Chen-Té ao lançar mão de muitos comportamentos de retoma verbal, ênfases e reordenações sintáticas e seguidamente pelas Apóstrofes ao recorrerem também a reforços semânticos e reordenações sintáticas, entre outros. O grupo II, Explicitação/Especificação está mais representado em Chui-Tá, mas presente também nos dois elementos e corresponde ao recurso a especificações e retomas nominais. O grupo III, Modulação é mais usado por Chen-Té que como vimos anteriormente muda de ponto de vista tornando o TC mais explicativo do que o TP. Ao grupo IV, Equivalência, recorrem os três elementos, mas todos de forma parca. Segue-se o grupo V, Amplificação já aludido anteriormente e que é mais usado nas Apóstrofes seguindo-se uma frequência semelhante em Chen-Té e Chui-Tá.

O total de procedimentos tradutivos por elemento é igual ao total de tipologias por elemento apresentado atrás na figura 23, por esse motivo abstemo-nos de inserir a figura, lembrando somente que Chen-Té e Chui-Tá registam ambos 108 ProcTrad e as Apóstrofes registam 83. Estes números do total de ocorrências registados de cada elemento da obra mostram como o recurso aos procedimentos tradutivos foi um processo transversal, inferindo-

se mais uma vez que há homogeneidade nas réplicas tanto na figura dupla, Chen-Té/Chui-Tá, como nas falas das Apóstrofes ao público feitas por seis figuras diferentes da obra

Na figura 26 lê-se a soma dos diferentes ProcTrad usados pelos três elementos.



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA;
V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 26 – Total de Procedimentos Tradutivos - Global

As percentagens da figura 26 respeitantes à soma dos procedimentos tradutivos usados pelos três elementos traçam um perfil do TC analisado. A Intensificação, procedimento tradutivo mais representado, seguido da Explicitação/Especificação, da Amplificação, da Modulação e, por último, da Equivalência caracterizam o TC.

Esta caracterização está consubstanciada na intensificação de valores semânticos ao introduzir palavras e expressões mais coloquiais, bem como idiomatismos, estes também presentes em muitos comportamentos de retoma verbal. Há também intensificação de valores retóricos com o acrescento de ênfases e a inclusão de rimas em versos brancos do TP, neste caso, levando ainda a uma intensificação de valores estilísticos. A intensificação está igualmente presente na acentuação que se introduz no TC através de alterações supra-segmentais a nível de pontuação e de topicalização.

O TC qualifica-se ainda por ser mais explícito e específico do que o TP, acrescentando especificações e preferindo retomas nominais em vez de pronominais. O TC também se caracteriza pela amplificação, usando mais elementos do que os que lhe correspondem no TP. O TC é ainda mais explicativo do que o TP ao introduzir um número significativo de

modulações explicativas e ao tentar sempre transpor todos os sentidos figurados do TP, optando pela procura de enunciados equivalentes.

Atribuímos às opções mais usadas nesta tradução principalmente à intensificação e à explicitação/especificação semântico-retóricas um valor de opcionalidade e de idiomatidade com uma intenção pragmática e ideológico-política, assunto que se retoma no próximo ponto.

5.4 Comentário final

Neste comentário final salientam-se e relacionam-se alguns aspectos que se consideram mais representativos do que foi exposto ao longo do capítulo.

Para se estudar e compreender as escolhas tradutivas nesta tradução portuguesa do drama de Brecht partiu-se para uma análise tanto a nível tradutivo como a nível paratradutivo. No âmbito tradutivo adoptou-se uma perspectiva descritiva de análise do texto traduzido e no segundo âmbito, o paratradutivo, pesquisou-se todo o contexto social e ideológico para aferir da sua importância na cultura receptora e tendo em mente os elementos da dinâmica transtextual propostos por Baltrusch (2008:24) (vid. 1.2, Fig. 6 supra), tais como campo-editorial, cultura de chegada, ideologia de chegada, estética de recepção, entre outros, e que, de seguida, se salientam.

Da análise da situação política em Portugal durante o Estado Novo pode perceber-se como a maior parte da população vivia em condições económicas precárias e sem acesso a uma escolaridade de qualidade, e, ainda, como os mecanismos da Censura não permitiam que ideologias diferentes das que o próprio regime veiculava fossem publicadas, lidas, faladas e como limitavam, assim, o acesso à cultura tanto nacional como estrangeira, porque se vivia, enfim, de forma isolada e sem liberdade de expressão.

Ao estudarmos a história da censura à representação da peça *Der gute Mensch von Sezuan*, percebemos como sendo Bertolt Brecht conhecido pelas suas posições ideológicas é, de imediato, condenado o seu trabalho sem mesmo se julgar a nova estética épica por este proposta, depreendendo-se que terá sido o medo desse “acto por excelência de vivência colectiva”, que é o teatro, que intimidasse os situacionistas.

Também os factos ligados à tradução portuguesa do drama e à sua publicação mostram como, apesar de tudo, houve resistência da parte dos escritores portugueses e também dos tradutores de obras estrangeiras para português, como foi o caso da tradução deste drama por

Ilse Losa e Alexandre O'Neill. Estes escritores e tradutores estavam plenamente conscientes de que as pessoas em Portugal estavam ávidas de conhecimentos e de acreditar em novas formas de vivência social que não a da repressão em que viviam.

Assim, a tradução desta peça de foro didáctico seria também mais um passo para uma nova consciência social, já que introduzia temas ligados às injustiças sociais, tão presentes na sociedade portuguesa. Exemplo disto é a sua mensagem principal acerca do homem que não tem condições sociais para ser homem, consubstanciada na personagem principal Chen-Té, que vive o dilema de querer ser boa, querer ajudar os outros e sucumbir por causa dessa ajuda. Este dilema teve a sua leitura naquele contexto em que as condições sociais dificultavam a bondade, mas transposto para os nossos dias continua, de algum modo, actual e a persistir como o provam as renovadas encenações das peças de Brecht e o êxito que estas têm junto ao público.

Centrando-nos de seguida na análise comparativa que se desenvolveu, lembrámo-nos que tínhamos como objectivo no início deste trabalho determinar quais os modos discursivos escolhidos no TC para que este se tornasse, em termos gerais, um discurso de nível mais coloquial, com alteração do tom ou variando segundo a atitude e reflectindo também, deste modo, alterações ao nível das intenções e valores trazidos para o TC.

As ocorrências tradutivas que se foram percebendo mostraram uma recorrência clara de tipos de escolhas nas réplicas contrastadas ao longo de toda a obra, o que nos levou à criação de grupos tipológicos para podermos identificar mais claramente essas ocorrências.

Da análise feita percebemos que a coloquialidade ou registo deste texto é construído de forma variada, recorrendo-se ora à morfologia, ora à sintaxe, ora ao léxico, como é patente nas tipologias identificadas que, por sua vez, tomam valores de idiomaticidade e denotam intenções pragmáticas, estilísticas e até ideológico-políticas, como é também visível no tipo de procedimentos tradutivos identificados.

Sobre as tipologias e os procedimentos tradutivos cabe salientar que todas as diferentes tipologias são usadas por todos os elementos da obra, Apóstrofes, Chen-Té e Chui-Tá, (cf. figura 21 e 25, Distribuição dos Elementos por Tipologias - Global e Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global). Para além disso, em termos quantitativos, o recurso às tipologias e aos procedimentos tradutivos pelos três elementos foi homogéneo, como ficou também patente na figura 23, Total de Tipologias por Elemento - Global).

Os procedimentos tradutivos, como vimos, recaem maioritariamente nas intensificações, constituídas por um grande número de reforços semânticos, comportamentos de retoma verbal, acrescentos na forma de ênfases, entre outros, e nas explicitações/especificações, constituídas estas por acrescentos na forma de especificações e por comportamentos de retoma nominal.

O uso destes procedimentos tradutivos no TC mostram uma variação a nível do tom ou variedade segundo a atitude que consubstancia uma intensificação desse tom ou atitude e consequentemente uma maior acentuação interpessoal dos enunciados.

Também o recurso frequente e consistente a estes tipos de procedimentos tradutivos a nível microestrutural, ao longo de toda a obra, tem implicações a nível macroestrutural, dando-nos indicações sobre as normas adoptadas na tradução das mesmas.

Considera-se que as escolhas tradutivas aqui usadas, denotam um valor de idiomatidade, como mencionámos atrás, e representam uma aproximação à língua e cultura de chegada, revelando uma clara tendência da tradução para a aceitabilidade como norma inicial, como a define Toury. O TC torna-se de imediato acessível ao leitor/espectador de chegada ao usar-se uma linguagem de fácil apreensão e de uso comum. Este valor de idiomatidade atribuído à linguagem do TC pressupõe uma intenção ideológico-política, neste caso, de domesticação da forma para veicular o conteúdo, reforçando-o, desta maneira, no TC. Cabe aqui fazer a ligação com os elementos da análise paratradutiva elencados anteriormente neste ponto e que remetem para a consciência que os tradutores/intelectuais portugueses tinham da necessidade de conseguir trazer novas ideologias aos portugueses, ansiosos por informação, e por modos alternativos de pensar a sociedade repressiva em que viviam, como se focou anteriormente. Não é também de esquecer a encenação brasileira deste drama, trazida a Lisboa em 1962, e como esta foi frustrada, proibindo-se a continuação da sua representação, apesar do interesse demonstrado pelo público, que enchia a sala do teatro todas as noites (vid. 4.1 e 4.2 supra).

Ainda sobre a domesticação das formas linguísticas e a sua contribuição para a acentuação dos conteúdos da obra, esta indica também que o idiolecto usado nesta tradução é, no sentido de Hatim e Mason (cf.1.2), um modo motivado de usar a língua.

Os ProcTrad ou escolhas tradutivas motivadas constroem um texto coloquial e estabelecem através dele um diálogo conseguido e, por vezes, até íntimo com o leitor/espectador (cf. Apóstrofes 5.3.2.1). Pode afirmar-se também que este TC para português

europeu reforça a teatralidade ou potencial dramático (vid. 1.3), que se caracterizou como sendo composto por aspectos rítmicos, imagéticos e com recurso a uma linguagem actual. O TT acentua o ritmo através das alterações supra-segmentais e de organização discursiva, intensifica a linguagem imagética nas escolhas que faz a nível das palavras, expressões e idiomatismos e recorre ainda a uma linguagem actual na selecção de algumas expressões, alguns idiomatismos e até algumas expressões enfáticas, que se foram assinalando ao longo da análise.

Todas estas opções estão, a nosso ver, mais próximas de estratégias típicas de uma tradução para representação, apesar de estarmos aqui no âmbito de uma tradução para publicação. Outras opções, como a amplificação e o acrescento por especificação, estão, por seu lado, mais próximas de uma tradução para publicação, onde não há preocupação com uma linguagem mais concisa. Parece não poder lançar-se mão de divisões estanques nesta matéria, optando-se antes por caracterizações menos rígidas na descrição de tipos de tradução neste âmbito da tradução do texto dramático.

Para considerar ainda o efeito deste TT na cultura de chegada e tendo em conta as contribuições das teorias polissistémicas para a compreensão dos efeitos das traduções nas culturas receptoras, pode afirmar-se que a tradução desta obra teve um efeito primário, já que, tanto a ideologia como a nova estética de que era portadora, actuaram de forma inovadora, pois geraram, ampliaram e reestruturaram a cena teatral portuguesa, como fica evidente na exposição que se faz no capítulo quarto sobre a história e recepção desta obra em Portugal. Apesar de se poder considerar a cultura portuguesa à época como “forte”, viviam-se momentos de crise a todos os níveis, como fica patente na descrição que se faz desta época no capítulo terceiro. Concorda-se neste ponto com a posição de Gentzler (1996: 119, vid. 1.1 supra), quando este afirma que as traduções, mesmo em sistemas culturais fortes, podem influenciar o sistema literário e cultural de chegada e consideramos que as intenções e valores incrustados nesta tradução para português europeu concretizam o seu objectivo primordial que, segundo a nossa opinião, foi alcançar uma simbiose imediata com o público/leitor.

Tanto o leitor desta tradução como o seu potencial espectador — lembrando aqui também o trabalho que Ilse Losa, a tradutora, mantinha com grupos de teatro interessados em encenar Brecht (vid. 4.3 supra) — são, desta forma, apresentados ao conteúdo dramático através de uma linguagem que lhes é familiar e podem, assim, também ser participantes activos da própria acção teatral no sentido brechtiano, que pretende que se estabeleça uma dialéctica entre actor, personagem e espectador/leitor

PARTE III As duas traduções *A Alma Boa de Setsuan* no Brasil

A terceira parte deste trabalho consiste no estudo das duas traduções em português brasileiro da peça de Brecht *Der gute Mensch von Sezuan*, ambas intituladas *A Alma Boa de Setsuan*. Seguir a história desta peça no Brasil, as suas traduções, encenações e publicações é seguir também a história do Brasil, a história da língua portuguesa e ainda a história da tradução no Brasil.

Começa-se assim por descrever o contexto histórico, político, social, cultural e do Brasil nas décadas 50 a 80 do século XX para depois se lembrar os caminhos do teatro de Brecht neste país. Segue-se depois a história das traduções, encenações e publicações do drama *A Alma Boa de Setsuan* no Brasil e ainda a vida e obra dos tradutores desta peça, António Bulhões e Geir de Campos. Analisa-se neste ponto principalmente ainda os ensaios sobre tradução de Geir de Campos.

Por fim, realiza-se a análise comparativa das duas tradução em português brasileiro; a primeira tradução de 1959 confronta-se com a versão alemã e com a versão francesa, já que foi a partir desta última que se iniciou a tradução para português brasileiro e a segunda tradução de 1977 contrasta-se com a versão alemã.

Capítulo 6 Contexto da Recepção de Brecht no Brasil

6. Contexto da Recepção de Brecht no Brasil

- 6.1 Aspectos históricos, políticos e económicos
- 6.2 Aspectos culturais
- 6.3 Apontamentos sobre o teatro brasileiro
- 6.4 O teatro de Brecht no Brasil

6. Contexto da Recepção de Brecht no Brasil

No intuito de traçar um retrato mais preciso das duas traduções para português brasileiro da obra de Bertolt Brecht, *A Alma Boa de Setsuan*, respectivamente 1959 e 1977, importa integrar essas mesmas traduções nos contextos histórico, político, económico e cultural do Brasil. Na história do Brasil lembra-se a Revolução de 1930, as duas presidências de Getúlio Vargas, o período democrático e ainda a época da Ditadura Militar. Em termos económicos analisa-se a transição do país de uma sociedade mercantil-senhorial para uma sociedade capitalista-industrial e até pós-industrial (6.1). O capítulo prossegue, reflectindo-se sobre os aspectos culturais da sociedade brasileira para se compreender a evolução da língua portuguesa, a construção da identidade do povo brasileiro, os movimentos culturais, o papel da censura durante os governos ditatoriais e, ainda, o desenvolvimento dos meios culturais em geral (6.2). Repassa-se depois os movimentos teatrais destas décadas e caracteriza-se o público teatral (6.3) e, por fim, analisa-se também a recepção da obra de Brecht no Brasil, principalmente no que diz respeito ao modo como as suas peças teatrais foram adaptadas ao contexto nacional brasileiro (6.4).

6.1 Aspectos históricos, políticos e económicos

No início dos anos 50, o Brasil vivia já há vinte anos sob o governo do Presidente Getúlio Vargas, período que ficou conhecido por getulismo, varguismo ou ainda Era Vargas (1930-1953) e que teve um interregno somente entre os anos de 1945 a 1951.

O poder tinha-lhe sido entregue por uma Junta Militar, que promoveu a Revolução de 1930 e que pôs fim ao período da 1ª República (1891-1930) também conhecida por República Velha.

Recuando na história do Brasil, esta é dividida pelos historiadores nos seguintes três períodos: período colonial, que corresponde ao período após a descoberta do Brasil, em 1500, pelo navegador Pedro Alvarez Cabral, ao serviço do rei português D. Manuel I, época em que o Brasil é explorado e colonizado, atraindo colonos de diversos países europeus e povoado com homens e mulheres africanos, feitos escravos e obrigados a trabalhar neste novo país; o

período imperial que corresponde à chegada do rei de Portugal e de toda a sua família ao Brasil no ano de 1808, fugindo das invasões napoleónicas e transferindo a corte portuguesa para este país, mantendo a autonomia portuguesa a partir do Rio de Janeiro. Em 1821, o rei retorna à Europa e tenta fazer com que o Brasil retroceda à condição de colónia, mas isso já não foi possível provocando antes em 1822, a proclamação da independência do Brasil pelo herdeiro da coroa portuguesa, o futuro D. Pedro I do Brasil e D. Pedro IV em Portugal, filho do próprio D. João VI; o terceiro período da história do Brasil é o período republicano que se inicia com o derrube do imperador D. Pedro II, em 1889, por um grupo de militares do exército brasileiro e conseqüente instauração do regime republicano.

A época republicana, 1889, inicia-se quase três quartos de século após a proclamação da independência política, mas a sociedade brasileira pouco tinha mudado na sua estrutura relativamente à sociedade dos três séculos de vida colonial. A escravidão fora abolida no plano jurídico em 1888, mas a sociedade continuava a assentar no domínio agrícola. Ao lado de uma oligarquia feudal existia também uma classe comerciante urbana, na época colonial formada maioritariamente por portugueses nascidos na Metrópole, desenvolvendo-se também uma burguesia ligada ao comércio de exportação e importação. No plano político não havia evolução, o papel do Estado limitava-se a manter a unidade política nacional, sendo, durante a denominada República Velha (1889-1930), a presidência exercida em alternância por políticos de São Paulo e Minas Gerais, os dois maiores estados ligados à exploração do café.

Sobre as formas históricas de estado e sociedade no Brasil, Pereira (2001) apresenta-as divididas em três fases, afirmando que a terceira fase e respectivos nomes são imprecisos (o seu início é difícil de precisar e a formação social continua capitalista, embora crescentemente pós-industrial):

Quadro 8 – Formas Históricas de Estado e Sociedade no Brasil (Pereira 2001:226)

	1821-1930	1930- ...	Início?
Sociedade	Mercantil-senhorial	Capitalista-industrial	Pós-industrial (?)
Estado (política)	Oligárquico	Autoritário-capitalista	Democrático (1985)
Estado (administração)	Patrimonial	Burocrático	Gerencial (1995)

Voltando à primeira fase, à República Velha, e à sua economia assente na exploração do café, vai ser precisamente a grande expansão do café no último quartel do século XIX, que

vai trazer grandes modificações ao país, como foi, por exemplo, a grande corrente migratória europeia para as regiões em expansão:

Durante a República Velha, o Brasil começou a superar a herança do colonialismo escravocrata, que sobreviveu por quase duas gerações à Independência. A abolição e a República foram as revoluções sociais e políticas que lançaram o Brasil ao século... XIX: começamos a nos industrializar, a nos urbanizar, a aclimatar aqui a modernidade científica, cultural e económica. O Brasil começou a recuperar o tempo perdido, abrindo as suas portas à imigração europeia e japonesa e constituindo aqui as classes “modernas” da burguesia industrial e do proletariado industrial. (Singer 2001:123).

De facto, muitos imigrantes depois de acumularem economias no trabalho agrícola preferem deslocar-se para zonas urbanas e estabelecer-se aí, contribuindo para o crescimento rápido de uma população urbana e para a formação dos grupos de classe média. Simultaneamente dá-se a ascensão da classe militar com a necessidade que houve de definição de fronteiras, como foi o caso da chamada *Guerra do Paraguai*¹²⁸:

O conflito estrutural entre a classe oligárquica, que pretendia conservar o monopólio do poder, e os grupos médios urbanos que desejavam ter acesso ao sistema de poder, marcará a vida política do país durante o período que vai de 1890 a 1930. De um lado estava a aliança dos grupos semifeudais que controlam as regiões mais atrasadas com a nova classe agrícola-exportadora que manipula o Governo central em benefício próprio. De outro lado, estavam as classes médias urbanas em rápida expansão, portadoras de idéias liberais, aspirando a formas modernas de vida. São as circunstâncias criadas por esse conflito que levarão as Fôrças Armadas a participar de forma crescente do processo político. (Furtado 1979³:7).

¹²⁸ *Guerra do Paraguai* (1864-1870) deu-se entre o Paraguai e a Tríplice Aliança; esta última constituída pelo Brasil, Argentina e Uruguai. O Paraguai foi derrotado, ocupado militarmente durante 10 anos e obrigado ao pagamento de uma indemnização de guerra, tendo perdido também 40% do seu território para o Brasil e para a Argentina.

Consideram os historiadores que as forças armadas foram de algum modo manipuladas pela classe média, mas que a República oligárquica resistiu sem concessões até 1930, altura em que a crise mundial veio desorganizar a denominada economia do café.

Em 1929 assiste-se à Grande Depressão nos Estados Unidos, o que prejudica também a economia brasileira e aliado a este factor económico há também descontentamento numa parte da sociedade brasileira, pois assiste-se a muita corrupção, principalmente na classe dirigente: os liberais anseiam por democracia e os militares por ordem e progresso. Dá-se então a Revolução de 1930, preconizada pelas forças armadas.

Mas o golpe militar não tinha uma base real na sociedade brasileira, pois não envolvia toda a população, o que resultou na “aliança política instável de 1930, que levou não ao Estado liberal sonhado... mas ao Estado burocrático e autoritário do primeiro Vargas.” (Pereira 2001:233).

Getúlio Vargas, que viria a presidir por dois períodos distintos, 1930-1945 e 1951-1954, ao governo do Brasil é considerado como um político com uma forte componente militar, como sendo burocrático, autoritário e cujo objectivo principal era centralizar o poder nacional e controlar os coronéis.

O poder tinha-lhe sido entregue aquando da Revolução de 1930 pelos militares, como se nomeou em cima, e em 1934 procede-se a eleições e Getúlio Vargas é eleito num processo democrático. Mas a restauração democrática viu-se ameaçada nos anos seguintes pela ascensão da direita autoritária, da qual o integralismo¹²⁹ era a expressão mais evidente, e pelo comunismo. Aproveitando a instabilidade que se vivia Getúlio Vargas, alegando a salvaguarda dos interesses do país, deu um golpe de estado com o objectivo de se manter no poder. Dissolveu também o congresso e outorgou outra constituição, tendo para tal o apoio dos militares e proclamando deste modo o Estado Novo¹³⁰ (1937-1945).

Esta primeira era de governo Vargas (1930-1945) correspondeu no seu conjunto a um regime de 15 anos, que foram “poderosamente transformadores” apesar dos últimos oito anos terem sido estritamente autoritários, segundo Pereira (2001:233), afirmando ainda:

¹²⁹ Doutrina política de inspiração tradicionalista e ultraconservadora inspirada na doutrina social da igreja católica.

¹³⁰ A mesma designação que o regime ditatorial adoptou em Portugal (1933-1974), como se refere atrás em 3.1.

Estadista frio no uso do poder, mas apaixonado pela missão de mudar o país, Vargas liderou com extraordinária competência política e administrativa a transição. Estabeleceu o poder da União sobre os estados federados e as oligarquias locais, e deu impulso ao processo de industrialização. É chamado de populista, porque percebe que o povo afinal estava surgindo, e para ele tinha um discurso e uma prática social. (p.233-234).

Houve um aprofundamento crítico do nacionalismo, a percepção de que a construção da nacionalidade no século XX requereria um projecto que tivesse também em conta a questão da exclusão social. Daí a ideia de um nacionalismo integrador do espaço nacional, baseado no desenvolvimento, um nacionalismo de fins, que Hélio Jaguaribe (1958:52) entende do seguinte modo:

O nacionalismo não é imposição de nossas peculiaridades, nem simples expressão de características nacionais. É, ao contrário, um meio para atingir um fim: o desenvolvimento. (apud Lafer 2001:174).

Apesar do carácter autoritário desta governação houve a formulação de uma nova política económica, houve a tomada de medidas concretas e inovadoras e também uma sensibilidade aos interesses do proletariado, da burguesia e da classe média.

Afastada a “oligarquia comprometida com a ortodoxia do padrão-ouro” (Singer 2001:123) uma nova elite se instala no poder nas décadas de 30 e 40 composta por tecnocratas e políticos desenvolvimentistas e intervencionistas, que devido à Grande Depressão e à Segunda Guerra Mundial consolidam o mercado interno favorecendo a política denominada de substituição de importações. Este processo leva ao aumento da produção interna e à diminuição das importações. No Brasil, após a crise de 1929, a política de substituição de importações foi implementada com o objectivo de desenvolver o sector manufactureiro e resolver os problemas de dependência de capitais externos.

Dá-se então um grande crescimento económico a partir da vitória da Revolução de 1930, tanto a nível agrícola, diversificando-se os produtos e exportando-se para o exterior,

como também a nível da produção industrial brasileira. Desenvolve-se também a siderurgia e em 1939 e dá-se o aparecimento de petróleo.

Neste período é também de assinalar as transformações demográficas com importantes deslocamentos de população entre regiões do país, das áreas rurais para as urbanas:

A nação estruturada em castas de senhores e escravos, de fins do século passado, foi substituída por outra na qual têm importância crescente - ao lado dos grupos oligárquicos e da massa camponesa politicamente desqualificada - duas classes essencialmente urbanas: o proletariado e os grupos médios. (Furtado 1979³:2-3).

Segundo este autor, a formação de um estado nacional, como centro de decisões principal, capaz de interferir eficazmente nos processos económicos e sociais, tem sido lenta no Brasil, em razão da inexistência, até à época da industrialização, de uma autêntica interdependência económica entre as distintas regiões do país. (ibid.).

Duas medidas políticas a destacar neste primeiro governo Vargas (1930-45) são a nível das políticas de educação e de demografia. Quanto a esta última houve um incentivo à natalidade o que levou efectivamente a um crescimento da população. Na educação o Estado Novo na sua constituição consagra a “profissionalização da escola para as classes pobres”, dividindo-se os alunos conforme o nível económico. Perpetua-se assim a divisão de classes remetendo-se cada aluno para a escola que “convém”¹³¹ ao seu nível social em termos económicos¹³².

Este governo assente num nacionalismo de fins também em termos diplomáticos e nas suas relações comerciais com os outros países, apoia os Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial, ajudando os Aliados e conseguindo assim financiamento dos Estados Unidos para a implantação da siderurgia no Brasil, fundando-se a Companhia Siderúrgica Nacional.

Depois de terminada a Segunda Guerra Mundial, havia insatisfação quanto à continuação de um governo saído de um golpe de estado e foram então marcadas eleições.

¹³¹ Aspas nossas.

¹³² Do mesmo modo em Portugal durante o Estado Novo (1933-1974), os alunos eram encaminhados para dois sistemas de ensino conforme a sua posição social: o liceu para as classes mais ricas e as escolas técnicas e industriais para os alunos das classes médias e médias baixa.

Mas antes da data marcada as forças armadas, temendo que as eleições não se realizassem, depuseram Getúlio Vargas a 29 de Outubro de 1945.

Neste período do pós-guerra há uma vontade de redemocratização do Brasil e, nos anos entre 1945-51, o Brasil vive com um governo saído de eleições democráticas. É eleito Gaspar Dutra, ex-ministro da guerra de Vargas, que vai seguir uma política alinhada com o contexto internacional da Guerra Fria, perseguindo os comunistas e ilegalizando o seu partido, apesar de estes terem tido uma votação expressiva nas eleições. Em termos económicos seguiu uma política liberal que levou ao esgotamento das reservas cambiais acumuladas durante a guerra e adoptou uma severa política de aperto salarial.

Em 1951 Getúlio Vargas forma o seu 2º governo (1951-54) voltando à presidência, mas desta vez eleito directamente pelo povo, isto é, com o apoio do partido trabalhista e do partido social progressista. Teve, no entanto, que enfrentar oposição durante o seu governo, oposição essa que provinha de incompatibilidades criadas nos seus antigos governos que tinham sido muito discricionários. Quando, em 1954, os seus guardas pessoais foram incriminados em assassinatos políticos, as forças armadas exigiram o seu afastamento e Getúlio Vargas acaba por se suicidar antes de se demitir.

Durante este segundo Governo Vargas (1951-54) houve escassa margem de manobra a nível internacional, mas o Brasil conseguiu o processo de substituição de importações, que se mencionou atrás, e em 1953 instituiu o monopólio estatal da exploração do petróleo brasileiro.

Depois da sua morte assumem a presidência primeiro João Café Filho e de seguida Carlos Luz até à tomada de posse do presidente eleito por voto directo Juscelino Kubitschek, 1956-1961.

Vai ser durante o seu governo que o Brasil muda a sua capital para o interior, construindo-se a cidade de Brasília com o intuito de promover o desenvolvimento do interior do Brasil e a integração do país. Há uma relativa estabilidade política e assiste-se também a um grande desenvolvimento económico; constroem-se grandes rodovias, obras hidroeléctricas, fomentam-se as actividades industriais e aumenta-se também a política automobilística. Com este novo padrão de desenvolvimento adoptado as multinacionais investem muito no Brasil.

Esta época ficou conhecida como *Os Anos Dourados*, apesar do crescimento da inflação que começava a sentir-se, mas conseguindo-se manter o regime democrático e, em termos culturais, implementar a consolidação dos meios de comunicação com as emissões de

rádio a chegarem pela primeira vez a todo o Brasil, o lançamento de jornais, muitas revistas e sendo nesta época que nasce o teatro independente (vid. 6.3 infra). Na música, nasce a *Bossa Nova* e, no cinema, o chamado *Cinema Novo*. Há uma vontade de independência cultural e uma euforia pela possibilidade de mudança, período que abrange também a presidência seguinte de João Goulart (1961-1964).

Em termos ideológicos assiste-se a um novo culto da parte da burguesia, o desenvolvimentismo, cujo objectivo era superar o Brasil periférico através da industrialização, da urbanização e da tecnologia. A geração de intelectuais que emerge do Estado Novo defende um pensamento livre e, com a redemocratização, a tónica passa da conquista política e jurídica, que se supunha alcançada com a Constituição de 1946, para a economia e a técnica. O Brasil, enfim livre do Estado Novo, deveria pôr-se a par das grandes potências, emancipando-se também no plano da indústria. Alia-se aos Estados Unidos, como vimos atrás, quer financeiramente quer militarmente, mas sustenta-se para uso interno e eleitoral num esquema nacional-populista:

O “desenvolvimento” nos moldes em que foi executado, agravou os desníveis económicos e políticos. E a urbanização virou máquina de favelamento na periferia, congestionando no centro, poluição em toda a parte. O desenvolvimentismo brasileiro deu, concretamente:

- No plano macro-económico: o triunfo das multinacionais;
- No plano social: a reprodução acelerada da divisão de classes;
- No plano político: o governo autoritário, a tecnocracia;
- No plano cultural: a “mass communication” e a repressão. (Bosi 1985⁵:VIII).

Implícitas nas palavras do autor estão, por um lado, uma política de populismo, que tinha já começado com Getúlio Vargas, como se leu nas palavras de Pereira, citadas atrás, e, por outro lado, também a repressão da população que começava a ganhar uma certa autonomia e a desejar reformas. Esta repressão e o governo autoritário citados nas duas últimas frases em cima referem-se já ao Golpe Militar de 1964, que viria a acabar com estes anos de democracia, como se relata mais à frente.

Ainda sobre o populismo, diz Furtado (1979³):

Por um lado, houve a preocupação de esvaziar de conteúdo ideológico o diálogo com as massas, inibindo-se todo o processo de formação de consciência de classe. Por outro lado, procurou-se fixar o vínculo paternalista, que abriria a porta a todas as formas de corrupção. (p.11).

Este populismo que começa logo a partir da revolução de 1930 é um estilo de governação que é sensível às pressões populares, optando por expressar ele próprio as insatisfações das massas, enquanto ao mesmo tempo manipula essas mesmas massas, sendo considerado pelos historiadores como um estilo de domínio ambíguo. O populismo é explicado pelo atraso com que se introduziu a democracia no Brasil e também pela resistência com que a classe dirigente se opôs à organização das massas. Mas os movimentos de massas vão ganhando autonomia e começam a exigir reformas levando na década de 50 e início de 60 a um reformismo institucional.

Na presidência, ainda democrática, entre 1961 e 1964 estava João Goulart, referenciado atrás, que era conotado como simpatizante da ala socialista e comunista da sociedade brasileira. O medo que as suas políticas reformistas fossem longe demais e também a crise económica que se vivia, levaram a que as Forças Armadas preconizassem o golpe militar e implantassem um novo regime de base militar em 1964 e que duraria até 1985. Nas palavras de Furtado (1979³) lê-se:

Uma *Intelligentsia* autodesignada, constituída por militares e seus auxiliares civis, pretende definir... *objectivos*, aos quais deveria subordinar-se toda a política nacional, privando-se a Nação da faculdade de auto-dirigir-se através de seus órgãos representativos. (p.14).

Este golpe militar foi concretizado por uma aliança dos grupos oligárquicos com as classes médias urbanas e as Forças Armadas, representando a instituição deste novo regime o encerramento do ciclo de lutas pela instauração da democracia formal e pelo ideário liberal.

Durante os anos desta ditadura assiste-se à repressão, à censura e ao estabelecimento do denominado AI-5 (Ato Institucional nº 5), 1968, que tinha como objectivo aumentar o poder dos militares, assunto ao qual se volta mais adiante em 6.2.

Este governo assente então num regime ditatorial deu à política económica um papel prioritário e a estabilidade política criada acaba por fornecer um clima de confiança aos mercados. É assim que a partir da segunda metade do decénio de 1960 se inicia um processo de industrialização do campo e modernização agrícola, levando a um aumento do êxodo rural. Também as mudanças ocorridas na estrutura produtiva nacional pós-1960 implicaram diversificação do parque industrial, abrindo novos empregos urbanos.

Para um crescimento rápido e duradouro manteve-se uma alta taxa de poupança para financiar os investimentos necessários ao crescimento económico e aumentou-se a produção em geral, expandindo-se o mercado de produção. Para além disto, o Brasil abre-se ao exterior e amplia as exportações. Há uma confiança dos investidores tanto nacionais como estrangeiros, gerando-se um clima de confiança resultado do crescimento do produto real e da redução da inflação. A partir de 1970 o Brasil começa a exportar produtos manufacturados e não apenas produtos primários, o que até então só os países avançados conseguiam fazer. Fomenta-se ainda, a partir de 1964, campanhas de anti-natalidade para tentar diminuir também a pobreza das famílias numerosas.

Este modelo de desenvolvimento adoptado no Brasil entre 1968 e 1974, baseado na poupança e no mercado resultou no que ficou conhecido pelo “milagre brasileiro”.

Mas a crise mundial do petróleo nos anos 70 atingiria também o Brasil. A economia brasileira foi afectada em dois aspectos; por um lado, não foi possível manter as elevadas taxas de exportações e a entrada de capitais estrangeiros tornou-se mais difícil e, por outro lado, a partir de 1975 a inflação disparou encarecendo os bens e serviços. Para enfrentar a crise económica o governo tentou reduzir o gasto público, fazendo cortes nas despesas públicas, como na educação, na saúde, nos transportes urbanos, etc. e limitando também a importação de produtos considerados supérfluos.

Os anos que se seguiriam, a década de 80, foi politicamente bem-sucedida; no plano interno dá-se a transição do regime militar para a democracia, mas assistindo-se ao mesmo tempo a uma certa estagnação económica.

O desenvolvimento do Brasil entre 1930 e 1980 é resumido do seguinte modo por Garcia e Palmeira (2001):

Como resultado da industrialização acelerada entre 1930 e 1980, o centro dinâmico da economia e os poderes social, cultural e político vão se localizar nas grandes metrópoles, com a reestruturação do Estado nacional e a ampliação de suas áreas de intervenção, com a criação de universidades e a reorganização do sistema de ensino em bases nacionais, com o surgimento de partidos políticos e movimentos associativos em escala especificamente nacional. (p.41).

E também por Singer (2001):

O desenvolvimento económico do Brasil não é apenas pioneiro, mas é também o de mais êxito, permitindo a recuperação do atraso histórico em meio século. ...entre 1930 e 1980, o país goza de uma das maiores taxas de crescimento do mundo. (p.124).

Apesar do crescimento económico efectivo destas décadas tanto durante a ditadura de Vargas como durante a ditadura militar, o sistema das duas classes sociais perpetua-se; 95% da população pertence à camada pobre da sociedade, as cidades estão superpovoadas e o interior esvaziado.

O Brasil conseguiu deixar de ser um país fragmentado, tornando-se uma nação unida, mas carregando ainda problemas sociais e culturais, dos quais se dá conta no próximo ponto deste trabalho.

Relativamente às duas traduções e encenação da peça de Brecht, aqui em análise, constatamos que a sua primeira encenação em 1958 e a primeira publicação em 1959 aconteceram durante a governação democrática do presidente Kubitschek (1956-61) durante a qual se respira um sentimento de esperança na mudança e na abertura ao novo. Bertolt Brecht, como autor de um novo teatro, desperta o interesse nos autores e encenadores brasileiros.

A primeira encenação é realizada pela *Companhia de Teatro Maria Della Costa* em São Paulo (vid. 4.1 supra, 6.3 e 7.1.2 infra) e um ano mais tarde é publicada a primeira tradução em livro individual pela Editora Antunes no Rio de Janeiro, como se expande adiante em 7.1.3.

A segunda tradução e publicação de *A Alma Boa de Setsuan*, em 1977, acontece durante os últimos anos da ditadura militar, onde apesar da repressão há uma aposta no desenvolvimento editorial, como se relata de seguida em 6.2, e a tradução deste drama é inserida no Volume II da colecção *Teatro de Bertolt Brecht I-VI* (1976-1978) (vid. 7.2 infra).

Continua-se o estudo da contextualização de *A Alma Boa de Setsuan*, encenação e publicações ao analisar-se no ponto seguinte os aspectos culturais destes anos vividos no Brasil.

6.2 Aspectos culturais

Este ponto do estudo visa compreender a evolução cultural do Brasil, analisando-se as várias influências que recebeu, o modo como as integrou no seu contexto nacional e ainda como foi construindo a sua própria identidade. Abordam-se, como se disse anteriormente os temas da língua portuguesa, dos movimentos culturais, da censura e dos meios de comunicação em geral.

Os habitantes do Brasil, o maior país da América Latina, são de diferentes descendências, mas partilham uma língua comum, a língua portuguesa, que é a língua oficial do Brasil. Este país faz assim parte do mundo lusófono, que inclui Portugal e as suas ex-colónias africanas e asiáticas e a sua história é uma história de tradução e de mudanças linguísticas, desde a chegada de Álvares Cabral em 1500 e da reclamação das terras para a coroa portuguesa.

Os habitantes indígenas levavam uma vida nómada e falavam muitas línguas diferentes e também dialectos que foram entretanto classificados por linguistas e antropólogos em 102 grupos de línguas e em três grandes famílias linguísticas: Tupy, Macro-Jê e Aruaque. Esta variedade linguística é também acompanhada por uma variedade cultural e religiosa. Em cada expedição os portugueses deixavam alguns homens com os índios para aprenderem a sua língua e mais tarde servirem como intérpretes.

Os jesuítas, enviados para o Brasil para converter os indígenas, aprenderam a língua indígena e traduziram até textos religiosos para esta língua, tendo sido assim os primeiros tradutores do Brasil e tendo o domínio destas línguas servido também para dominar estes povos. (Gonçalves e Wyler 1998:326ss.).

A autoridade dos jesuítas foi sempre crescendo, defendendo estes os indígenas da escravatura, tendo, por vezes, até um poder superior ao do monarca português, o que fez com que, em 1759, o Marquês de Pombal, ministro da guerra e dos negócios estrangeiros durante o reinado do rei D. José I, expulsasse os jesuítas de Portugal e também do Brasil, proibisse o uso da língua franca Nheegatu¹³³ e fechasse os colégios dos jesuítas.

Em 1800, dois milhões do total da população de três milhões e um quarto do Brasil era constituída por negros e mulatos, africanos trazidos como escravos de África que desenvolveram também a sua língua franca, uma espécie de Yoruba que prevaleceu no Norte e Nordeste do Brasil e Congoese no Sul.

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, fugida das invasões napoleónicas, consolidou-se a língua portuguesa como a maior língua do país.

No fim do século XIX, os portugueses de classes mais altas falavam francês entre si, usando o português só para se dirigir aos criados, sendo o português em Portugal e no Brasil a língua da administração e de tudo que era impresso. Também um pequeno número de pessoas estudava na metrópole, em Coimbra, sendo este grupo constituído por filhos das famílias mais abastadas, pertencentes a uma elite intelectual e que trazia uma cultura universalista e europeizante:

No princípio da formação intelectual do Brasil as preocupações e ideias literárias, quase todas vindas da Europa, eram um privilégio de um punhado de senhores... não passava a literatura de um “sinal de classe”... (Azevedo 1964⁴:314).

Somente em 1823, com a independência do Brasil, foi decidido que o português seria a sua língua oficial e só nessa altura os brasileiros começaram a falar português entre si, mas usando muitas palavras de origem índia; o português do Brasil apresenta assim diferenças do português europeu a nível lexical, mas também ao nível sintáctico e morfológico (vid. 8.3 infra). Igualmente os imigrantes que começaram a chegar ao Brasil das várias partes do mundo contribuíram para desenvolver esta variedade de português.

Renato Ortiz (2001), no artigo “Sociedade e Cultura”, divide o século XX em cinco períodos, divisão essa que corresponde também aos períodos analisados no ponto anterior

¹³³ Pronúncia original para língua tupi também conhecida por língua geral da Amazónia.

sobre aspectos políticos e económicos e que agora se caracterizam em termos culturais. Sobre o período entre 1900-1930, lembra o autor que dados de 1920 apontam para uma taxa de 75% de analfabetos. Este facto contribuiu para que não houvesse um mercado suficiente para a venda de livros e acaba por ser através da imprensa escrita que “as relações entre o intelectual e o seu público começam” (p.188).

É também neste período que nasce o movimento modernista brasileiro, uma corrente inovadora, literária e artística, cujo início ficou ligado à Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922. Este movimento foi influenciado pelas vanguardas europeias que se desenvolveram no período antes da Primeira Grande Guerra e caracteriza-se sobretudo por uma procura de renovação da literatura, pintura e também pela defesa das formas tradicionais da língua portuguesa falada no Brasil. Este movimento iniciado por poetas como Mário de Andrade, autor modernista e musicólogo, e Oswald de Andrade, ensaísta, escritor e dramaturgo, assimilou algumas das ideias europeias, mas ajustou-as à realidade brasileira, como foi o caso da ideia do canibalismo, que mais tarde levou ao Manifesto Antropófago (1928) do próprio Oswald de Andrade. A metáfora do canibalismo é trazida para as reflexões teóricas tradutivas pelos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, poetas do concretismo, como se referiu no ponto 1.1.

Voltando ao movimento modernista, este tem repercussão somente aquando da revolução de 1930 e está sempre restrito aos círculos literários e intelectuais. Segundo Antelo (1987) os muitos autores modernistas oscilavam entre a adesão ao Partido Comunista e a recuperação de um catolicismo ecuménico; viviam um conflito entre a recuperação dos valores culturais populares nacionais, que apoiavam, e o modo como o poder político os usava, que criticavam. Este conflito entre escritores e classes dirigentes é segundo Antelo, “a contradição central do Modernismo.” (p.85).

No período pós-revolução, entre 1930-1964, houve, como vimos anteriormente, um processo de reestruturação do país, que do ponto de vista político uniu o Brasil. Neste período tomaram-se em termos culturais duas medidas importantes: o desenvolvimento de uma política da língua e a criação de um sistema escolar nacional.

Durante a colonização e o Império, o português nunca tinha sido “ameaçado” por outros idiomas, já que as línguas indígenas e africanas estavam confinadas a grupos restritos, sendo apenas com a imigração em massa que surgem outros idiomas agora também escritos

em jornais, publicados em italiano, japonês, alemão, em livros e em peças de teatro, música, etc.

Em 1938, o presidente Getúlio Vargas considerou que o português estava ameaçado e proibiu o uso de palavras estrangeiras, banindo também o ensino da língua materna aos filhos dos emigrantes e impondo o português como meio de educação:

A alfabetização, agora equacionada dentro de uma política sistemática de expansão do ensino primário, deveria ser feita unicamente em português. A escola e o idioma transformam-se assim, como em diversos outros países, em instrumentos fundamentais para construir a “unidade mental”¹³⁴ da nação, diria Marcel Mauss. (Ortiz 2001:191).

Os meios de comunicação vão desempenhar nesta altura um papel importante ajudando ao debate sobre a construção de uma identidade nacional, pois desde a proclamação da república que se assiste à procura de definição dessa identidade. Esse debate estava imbuído de preconceitos raciais e, até então, as culturas populares eram muito desvalorizadas e até perseguidas.

Durante a década de 1930 diversos intelectuais dão o seu contributo, estudando as raízes do Brasil, para perceber o que é a cultura brasileira; Sérgio Buarque de Holanda¹³⁵, seguindo uma prática modernista, faz uma revisão dos “retratos do Brasil” e Gilberto Freyre¹³⁶, seguindo mais a escola norte-americana, estuda as características étnicas, geográficas e psicológicas para definir o “Ser brasileiro”, assumindo ambos a mistura racial como um ideal constitutivo da identidade nacional. (Ortiz 2001:194).

Sérgio de Holanda considera: “De Portugal nos veio a forma atual de nossa cultura: o resto foi matéria plástica que se sujeitou, bem ou mal a essa forma.” (apud Azevedo 1964⁴:209)¹³⁷.

¹³⁴ O mesmo processo acontece durante o regime do Estado Novo em Portugal (cf. 3.2 supra).

¹³⁵ Este autor (1902-1982) foi um historiador consagrado e premiado no Brasil, bem como crítico literário e jornalista.

¹³⁶ Gilberto Freyre (1900-1987) foi ao mesmo tempo sociólogo, antropólogo, historiador, escritor, pintor tendo recebido inúmeros prémios pelo seu trabalho tanto no Brasil como no estrangeiro.

¹³⁷ Fernando Azevedo refere que esta citação pertence a um “ensaio vigoroso” nas palavras do autor, mas não referencia nem título, nem ano, nem data, mas pensámos que se trata do ensaio “Raízes do Brasil”, publicado em 1936 e onde Sérgio de Holanda estuda o modo como a cultura portuguesa foi assimilada no Brasil.

Fernando Azevedo (1964⁴) acrescenta a ideia de que a “argila portuguesa” foi depois moldada pelo mundo americano, com a grande influência que os Estados Unidos exerceram no mundo inteiro e também no Brasil, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial e ainda acrescenta:

A tendência do brasileiro para a dissolução de todas as hierarquias sociais atingiu, modificando-o e enriquecendo-o de ingenuidade e de espontaneidade, o sentimento religioso, com essa aproximação, quase convívio com os deuses que pareciam, como na idade grega, andar sobre a terra, mais humanizados, na intimidade doméstica dos crentes¹³⁸. (p. 211).

A procura de “brasilidade”, termo usado nesta busca de uma identidade brasileira, contribuiu também para que a sociedade urbano-industrial surgida após a Revolução de 1930, como se referiu no ponto anterior, conseguisse integrar alguns sectores excluídos da população brasileira:

...novos espaços foram abertos no seio dessa sociedade de classes, e neles várias manifestações de cunho popular procuraram se inserir. Este é o momento em que carnaval, futebol e samba deixam de ser manifestações restritas a determinados grupos sociais e se integram no contexto da sociedade como um todo. (Ortiz 2001:194).

Mas ao mesmo tempo que se integram estas partes excluídas da sociedade procurando-se aparentemente construir uma sociedade mais justa, o Estado Novo cria em 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), inspirado nos moldes fascistas, com o objectivo de atingir todas as camadas sociais com a sua propaganda governamental transformando-a em “cultura de massas”.

Este organismo tinha ainda como função fazer censura ao teatro, cinema, rádio literatura, imprensa, etc. Como lembram os historiadores, a censura foi sendo exercida ao

¹³⁸ Também em *Der gute Mensch von Sezuan* a figura dos Deuses é uma figura humanizada que vem à terra e se encontra com os homens (vid. 2.2.2.3.2 supra).

longo da história do Brasil; pela Igreja durante o período colonial, pela Coroa e mais tarde pelo Estado.

Quando Getúlio Vargas assumiu o poder, acreditou-se que a extinção da censura fosse acontecer, mas logo em 1933 se proibiram críticas ao governo em termos pejorativos, fizeram-se queima de livros, ditos perniciosos ou subversivos:

...qualquer censura seja do Estado seja da Igreja traz em seu bojo desdobramentos que podem se manifestar como censura editorial, autocensura ou negação da censura, bem como variados artifícios para enganar as restrições que ela impõe. Todas essas manifestações podem interferir direta, indireta, negativa e positivamente nas circunstâncias em que foi produzida uma tradução e, portanto, na avaliação e na história que sobre ela escrevemos. (Wylter 2003:112).

Como ressalta das palavras de Wylter no artigo intitulado “Que censura?” (2003) de onde se extraiu a citação supramencionada, a censura atingiu várias áreas e também a tradução. Os escrúpulos morais e religiosos¹³⁹ parecem ser a principal motivação para as ocorrências de autocensura e de censura nas revisões de responsabilidade das editoras. Lembra ainda que se assistiu a uma época de tradução industrial, nas palavras da autora, pois os escritores censurados viraram-se para a tradução para tentarem fugir à censura às suas obras. A vontade dos autores em não serem incomodados pela censura explica-se pela necessidade de sobreviverem economicamente através do seu trabalho, o que os levou também durante este período, por exemplo, à tradução de muita literatura infantil.

Ainda em termos de censura apenas a Rádio Nacional fugiu a este controle, pois funcionava como uma entidade privada. O governo de Vargas, apesar da sua tendência centralizadora, precisava do capital privado das forças políticas existentes.

Apesar de se assistir a um certo dinamismo da sociedade brasileira no pós-guerra, os seus limites em termos económicos são ainda grandes e a expansão do mercado cultural foi refreada pela impossibilidade de um desenvolvimento económico mais generalizado. Em comparação com a Velha República há agora um mercado de livros, mas ainda pequeno e pouco desenvolvido.

¹³⁹ Cf. 3.3 supra, onde se descreve o mesmo fenómeno ocorrido em Portugal.

Até 1930 viveu-se quase exclusivamente da importação de livros, já que no Brasil havia dificuldades em adquirir máquinas e papel importado, limitando-se as edições quase exclusivamente a livros didáticos. A evolução do mercado livreiro paulista, o maior do país, começa a aumentar a partir de 1934, estagnando durante a década de 1946-56. Nos anos de 1948 a 1953 o número de editoras baixa¹⁴⁰ de 280 para 144 devido ao custo elevado da importação de papel e aos impostos alfandegários, o que fez com que fosse mais barato importar livros do que imprimi-los no Brasil. (Ortiz 2001:197ss.). Ao contrário dos livros, os jornais usufruíam da importação subsidiada de papel, podendo-se expandir com mais facilidade.

Neste período assiste-se também ao nascimento da rádio, do cinema e, com um aumento da população alfabetizada, lançam-se revistas e principalmente jornais, como se mencionou atrás, dos quais se destaca a *Gazeta, O Estado de São Paulo*, que continha um importante *Suplemento Literário* e no Rio de Janeiro, o *Globo* e o *Diário da Noite*.

O *Suplemento Literário e Artístico* tornou-se uma referência para todos os que se interessavam por literatura e movimentos estéticos em geral. Foi publicado entre 1956 e 1976, tendo como directores António Cândido e Décio de Almeida Prado¹⁴¹; era

...constituído por sessões fixas e artigos livres, contos, poemas, ilustrações e entrevistas distribuídas entre dois sectores: literário e artístico... desempenhou um importante papel para as artes visuais no jornalismo impresso, deu espaço para um desenho autónomo na primeira página, sem ligação com as matérias. (Lorenzotti 2007:1).

Durante os primeiros dez anos *O Estado de São Paulo* tomou uma posição anti-getulista, mas mais tarde durante a ditadura militar o jornal posicionou-se a favor da denominada “revolução progressista” dos militares, mas o trabalho dos colaboradores do *Suplemento Literário*, que eram na sua maioria opositores e de esquerda não foi restringido pelo jornal, optando, no entanto, estes jornalistas por “trabalh(ar) com autocensura”. (op.cit: 2).

¹⁴⁰ Cf. 7.3.1 infra, onde se menciona a Editora Hipocampo, editora artesanal e familiar, que visava combater este fenómeno.

¹⁴¹ Crítico literário que se menciona mais adiante ainda neste ponto e também em 7.1.2 infra.

Foi neste *Suplemento Literário* que críticos literários como Sábato Magali, Anatol Rosenfeld e o próprio Décio de Almeida Prado, entre outros, abordam o teatro alemão, nomeadamente o teatro épico de Brecht, publicando artigos teóricos e também críticas aos espectáculos de Brecht levados à cena no Brasil. (vid. 7.1 infra).

Não podemos, porém, esquecer que a literatura está limitada a certos círculos de leitores, como intelectuais, professores ou estudantes, como lembra Sartingen (1994:43) a propósito da leitura de literatura. Somente 4 a 5% da população brasileira tem acesso aos livros, dadas as condições sociais e económicas.

O cinema teve também dificuldades económicas, sendo a rádio, como se mencionou anteriormente, o meio de comunicação com implantação mais firme e tornando-se também o meio mais popular nesta época.

Após o golpe militar em 1964, várias transformações vão ocorrer na sociedade brasileira entre as quais se regista a reorganização do quadro cultural.

O golpe militar tem um duplo sentido; por um lado, assiste-se ao aumento da censura acompanhada de episódios de tortura, consequência do Ato Institucional (AI), mencionado no ponto anterior, e, por outro lado, há o desmantelamento das forças de oposição.

Dentro desta nova política o caso de Paulo Freire é um exemplo paradigmático. Este pedagogo tinha desenvolvido um método muito rápido e eficaz para a alfabetização de adultos¹⁴², que ainda hoje é uma referência mundial, e tinha sido convidado pelo presidente do país João Goulart em 1962 para organizar uma Campanha Nacional de Alfabetização baseada no seu método. Logo em 1964, com o golpe militar, o projecto é interrompido e Paulo Freire é preso e depois exilado, o mesmo acontecendo a muitos intelectuais e políticos brasileiros.

Cabe aqui ainda lembrar a posição da inteligência universitária de São Paulo, a maior e mais importante universidade do Brasil. Segundo Bosi (1985⁵), esta não se empenha no projecto nacional-populista, dos anos de 32 e 34 e combate o Estado Novo. Guarda mais tarde distância do trabalhismo dos anos 50 e tende a identificar qualquer nacionalismo com ditadura de direita; o seu “desenvolvimentismo” vai cingir-se ao plano educacional, ao aperfeiçoamento do ensino superior e à defesa da escola pública. (Bosi 1985⁵: VIss.).

Este autor considera que a universidade se manteve assim distante do poder, criticando a vertente nacionalista e mantendo-se puramente académica:

¹⁴² A técnica didáctica de Paulo Freire consiste em alfabetizar adultos analfabetos em apenas 40 horas.

Daí o seu distanciamento em relação a um projeto amplo, nacional-popular, em um tempo em que a vertente mais ativa da esquerda aceitava teses nacionalistas imediatas: em um tempo em que a inquietude popular, ora manipulada, ora espontaneamente, espoucava nos comícios e em centenas de greves operárias. (ibid.).

Esta efervescência social levou também a uma grande expansão da produção, distribuição e do consumo de bens culturais, se bem que os seus conteúdos nem sempre fossem isentos em termos ideológicos.

De qualquer forma, é neste período que se consolidam os meios de comunicação e o mercado de revistas, livros, banda desenhada e fotonovelas. Também a televisão se expande muito, passando a telenovela a partir de 1964 a ser diária. Ortiz (2001) escreve que a telenovela:

...redefiniu a programação televisiva, eliminando toda uma tradição de teatro e teleteatro que existia anteriormente. Na década de 1970, com a transmissão em cadeia nacional, transformar-se-ia no produto mais importante do sistema televisivo brasileiro¹⁴³. (p. 202).

O autor lembra que a telenovela, bem como o cinema, séries de televisão, publicidade, revistas, entre outros, foram importados para o Brasil, mas que rapidamente “... se abrasilaram no conteúdo e na forma, articulando uma narrativa mais especificamente brasileira ao público consumidor.”¹⁴⁴ (Ortiz 2001:204).

Ao mesmo tempo ao conceito de cultura popular, emergido na década de 30, como se descreveu anteriormente, foram dadas conotações diferentes pelas diversas correntes políticas e intelectuais; para os Centros Populares de Cultura (CPCs), criados durante a presidência de João Goulart (1961-1964) e ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) e cujo objectivo era criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”, a cultura popular tinha um cunho marxista:

¹⁴³ Até hoje o Brasil exporta telenovelas para muitos países do mundo.

¹⁴⁴ O mesmo fenómeno de abasileiramento aconteceu com o teatro estrangeiro no Brasil. (vid. Saringen 1994).

...quando os teatrólogos e os cineastas elaboraram a concepção de um teatro ou de um cinema nacional-popular, eles se inseriram em uma perspectiva que lembra a literatura engajada de Sartre. Por meio da cultura popular procura-se levar às classes populares uma consciência crítica do que seria uma primeira etapa para a superação dos problemas sociais. (Ortiz 2001:203).

Apesar de com o golpe militar em 1964 a sede da UNE (União Nacional dos Estudantes) ter sido incendiada e todos os Centros Populares de Cultura terem sido fechados, os seus membros encontrariam outras vias para continuar o seu trabalho como se escreve no ponto seguinte, onde se relembra os grupos teatrais surgidos neste período de ditadura militar. Também a ideia de um teatro direccionado para despertar o público brasileiro para uma consciência social, que emana da citação anterior, é retomada no ponto 6.4 deste estudo, onde se expõe os caminhos do teatro de Bertolt Brecht no Brasil.

6.3 Apontamentos sobre o teatro brasileiro

Relembra-se neste ponto as companhias de teatro que desenvolveram um trabalho marcante no Brasil, incluindo aqui também o teatro político a partir de 1950. Caracteriza-se ainda o público brasileiro e conta-se as impressões de uma ida ao teatro, reportando-se aqui à investigação de Katrin Saringen (1994).¹⁴⁵

Como lembra a autora, o público brasileiro foi desde sempre mais atraído pelo teatro encenado do que pela leitura de literatura. Este facto explica-se por vários tipos de razões já mencionadas atrás neste capítulo, como sejam o grande número de analfabetos, o escasso número de editoras e a pouca tradução de literatura estrangeira, factores que começam a mudar somente a partir da década de 80.

¹⁴⁵ No livro *Über Brecht hinaus ...* (1994) a autora estuda a recepção de Brecht no Brasil, questionando a forma como a produção cultural recebe influências de culturas estrangeiras, e, mesmo assim, constrói a sua própria cultura, neste caso, uma cultura teatral própria. Analisa as representações das peças do autor e o modo como os seus aspectos dramáticos e teóricos influenciaram o desenvolvimento do teatro brasileiro e coloca perguntas, tais como: Porque escolheram os encenadores e os grupos de teatro o autor Brecht? Que tipos de recodificações (*Umcodierung*) sofrem as peças de Brecht ao serem transpostas? E questiona ainda a influência deste autor no cinema brasileiro (vid. também a nota de rodapé 156 infra).

Em 1937, Getúlio Vargas, dentro do espírito de fomento da “brasilidade”, cria o *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), cujo objectivo primordial era cortar com os modelos europeus, que tinham até então inspirado os autores e encenadores brasileiros e criar um teatro nacional brasileiro. Mais tarde, numa época em que a ditadura afrouxa, o SNT torna-se também um pouco mais independente; nessa altura o pedagogo Paulo Freire, a quem se aludiu em 6.2, é director deste organismo, mas quando tenta levar o teatro pelo país, como forma também de alfabetização, é-lhe de imediato cortada a verba.

A formação foi assim sempre vista no Brasil como forma de poder, o mesmo acontecendo noutros países, nomeadamente em Portugal durante o Estado Novo (vid. 3.2 supra). Exemplo disso são também as culturas populares, que num primeiro momento foram valorizadas pelo regime, mas, logo de seguida, politizadas e integradas no sistema, como forma de serem mais facilmente controladas (vid. 6.2 supra).

Apesar do SNT ter sido criado em 1937, no fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, não existia quase nenhum trabalho político teatral; passavam peças francesas de *boulevard* e comédias com influências europeias.

Com o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas e a breve passagem do Brasil por uma democracia, são dados os primeiros passos a nível teatral. Em 1948 cria-se o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), tendo em mente um teatro mais politizado. Acabou por não se desenvolver como se esperava, tendo-se mantido nos primeiros anos um teatro conservador na escolha dos textos e também muito ligado a uma cultura oficial.

Antes de mencionarmos os três grupos teatrais brasileiros, que criaram o teatro independente brasileiro, relembra-se o *Teatro Popular de Arte* (TAP) criado em 1948 e que encenou em 1958 a obra aqui em estudo *A Alma Boa de Setsuan* (1958) (nessa altura, já com a designação de *Teatro Maria Della Costa*), considerada na história do teatro brasileiro como a primeira encenação profissional do teatro de Brecht no Brasil. (vid. 4.1 supra, 6.4 e 7.1.2 infra).

Esta companhia fundada pela actriz Maria Della Costa e pelo empresário Sandro Polloni (vid. 4.2 supra) no Rio de Janeiro, estreia com a peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues e “anuncia uma companhia que prioriza a linguagem cénica e os espetáculos inquietantes em detrimento do teatro de estrelas que caracteriza seu tempo.” (Teatro Popular Arte 2008). Esta primeira peça é aplaudida pela crítica e não tanto pelo público, mas no mesmo ano alcançam êxito com *Estrada do Tabaco*, peça naturalista, onde se descreve uma

certa miséria. No ano seguinte descontentes por sentirem que não conseguem desenvolver o tipo de teatro que defendem partem em digressão pelo Brasil para depois se instalarem em São Paulo ainda em 1949.

Em 1954 têm o primeiro grande sucesso com *O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh, peça que inaugura o edifício *Teatro Maria Della Costa* (TMDC). Críticos como Décio de Almeida Prado, um intelectual com formação filosófica e literária muito reconhecido no Brasil (vid. 7.1.2), elogiam o trabalho da companhia afirmando que “Sandro Polloni é o primeiro empresário a aceitar o desafio do TBC” (Teatro Popular de Arte 2008), considerando assim que se inicia um teatro com valor cultural relevante.

Esta companhia duraria até 1974 e como grandes êxitos ficariam na memória teatral as peças *A Alma Boa de Setsuan* (1958), já mencionada, *Gimba* (1958) (vid. 4.1 supra) e *Depois da Queda* (1964) de Arthur Miller, entre outras.

Segundo Tania Silva o TPA¹⁴⁶ (mais tarde TMDC) é a primeira companhia teatral moderna estável do Brasil, uma vez que estreia antes do início da carreira profissional do TBC (*Teatro Brasileiro de Comédia*). Segundo a autora, a companhia é o conjunto que

...galvanizou a fórmula, o modelo básico para a profissionalização do teatro brasileiro moderno, através do recurso ao diretor estrangeiro, à alternância de peças ‘de bilheteria’ e ‘culturais’ - este mesmo procedimento que tem sido atribuído ao TBC sob o nome de oscilação pendular de repertório. (Silva 1998: 204).

Para o seu sucesso contribuiu também o facto deste grupo teatral ter acompanhado a evolução do teatro brasileiro, impulsionado por companhias que desenvolveram um trabalho muito politizado, como se relembra de seguida.

A partir de 1955 assiste-se ao nascimento de três grupos de teatro: o *Teatro Arena*, o *Teatro Oficina* e o *Teatro Opinião*, que pretendiam reformar e teorizar o teatro brasileiro e cujos encenadores, muitos italianos (vid. 7.1.2 infra) seguem as correntes neo-realistas. Nasce assim o teatro independente brasileiro neste tempo de democracia sob a presidência de Juscelino Kubitscheks (1956-1961) e João Goulart (1961-1964), ao mesmo tempo, que na

¹⁴⁶ Esta companhia de teatro esteve na base do trabalho de doutoramento intitulado *Peripécias modernas: companhia Maria Della Costa* (1998) elaborado por Tania Brandão da Silva.

música surge a *Bossa Nova* e no cinema o chamado *Cinema Novo*, como se mencionou atrás em 6.1, e é nesta altura que se sente necessidade de uma autonomia cultural e um entusiasmo pela possibilidade de transformações nesta área cultural.

Desoladamente estes tempos de liberdade acabariam logo em 1964 com o golpe militar, já descrito nos pontos anteriores. No entanto, durante a censura, estes grupos encontrariam novas formas de expressão, como se relata mais adiante, começando a encenar autores brasileiros e autores estrangeiros, sobretudo Brecht, como a investigação de Sartingen dá conta, fazendo-o “abrasileiradamente”, com o objectivo de veicular valores próprios do povo brasileiro e também como forma de tornar os conteúdos mais acessíveis aos espectadores, assunto que se retoma no próximo ponto deste estudo.

O *Teatro Arena*, fundado em 1956, cria um novo conceito na relação espectador/actor, através do palco construído em arena e colocado a um nível mais baixo relativamente ao público.

Em 1958, Augusto Boal¹⁴⁷, dirige o teatro, encenando peças americanas realistas e também autores brasileiros. Fica famosa a sua encenação de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, onde pela primeira vez um proletário é o protagonista. Como, com a Acta Institucional de 1968, a censura se tinha agravado, logo em 1971, Augusto Boal é preso e torturado, acabando por sair para o exílio em consequência desses factos. Sobre o teatro e a política escreve Mostaço (1982:47):

...foi o Arena o introdutor do carácter funcional da arte, fazendo da sua prática artística um ininterrupto diálogo entre duas funções sociais; arte e política. (apud Sartingen 1994:54).

Imbuído deste espírito de militância o *Teatro Arena* vai às fábricas, escolas, sindicatos, confrontando os operários com os seus próprios problemas e tentando assim despertar uma consciência social. Sartingen considera que, apesar deste trabalho, o *Teatro Arena* não atingiu inteiramente o seu fim, pois a linguagem usada não era uma linguagem comum para poder ser compreendida por este público. Ao contrário deste, o público de São

¹⁴⁷ Augusto Boal (1931-2009), director de teatro, dramaturgo, ensaísta, autor muito premiado, funda o *Teatro do Oprimido*, onde alia o teatro à acção social inspirado nas teses de Paulo Freire, importante pedagogo brasileiro, já mencionado atrás em 6.2.

Paulo e também do Rio de Janeiro era quase exclusivamente constituído por intelectuais maioritariamente ligadas a sectores políticos de esquerda.

No entanto, o *Teatro Arena* foi uma importante escola para outros grupos de teatro que, seguindo o seu exemplo, formaram uma resistência contra a política cultural vigente.

Em 1961 formou-se também o *Teatro Oficina*, em São Paulo, que foi considerado elitista, pois só chegava a poucos intelectuais; José Martinez Correa, seu director, influenciado pelo *Living-theatre*¹⁴⁸, cria um estilo agressivo, provocador, traz à cena problemas como poder e brutalidade e faz peças para o povo. Usa costumes do tropicalismo e do modernismo: ficariam famosas as encenações das peças *O Rei da Vela* (1968) e *Roda Viva* (1967) onde os actores usavam calão e proferiam até obscenidades. Nesta segunda peça, discute-se a posição do artista diante das grandes máquinas da indústria cultural que manipulam a criação de ídolos e da opinião pública. (Rodrigues 1987:98).

Também este grupo foi alvo da censura, levando ao desaparecimento precoce do grupo teatral, que acaba sem ter atingido grande reconhecimento. A censura provoca ainda uma diminuição de público entre 1963 e 1973.

Nos anos 60, forma-se o *Teatro Opinião*, 1964-1982, no Rio de Janeiro, constituído por antigos membros dos *Centros Populares de Cultura*, entretanto ilegalizados, como se mencionou no ponto anterior, que tinham apresentado peças nos meios operários e que têm também como objectivo chegar ao povo e consciencializá-lo, mas devido às diferenças de expressão também não atingem este estrato populacional.

No entanto, estes grupos de teatro abriram o caminho para os anos 70 e 80, onde devido à repressão, os grupos que se formavam não eram profissionais, mas eram sim constituídos por pessoas com os seus empregos, que se juntavam para fazer teatro e que oficialmente não existiam. Instalavam-se nas periferias dos grandes centros e orientavam-se para esse público, incluindo as populações das favelas, para as quais praticavam preços simbólicos.

Trabalhavam assim de forma independente e escreviam as próprias peças: “Hauptthemen sind historische Ereignisse, die sie ironisch zur Gegenwart transparent werden lassen.” (Sartingen 1994: 57).

¹⁴⁸ Grupo americano criado em Nova Iorque por Beck e Malina, que defende o fim das barreiras entre os actores e o público, chamando os espectadores para participarem activamente na acção dos seus espectáculos. Chegaram a ser convidados pelo *Teatro Oficina* e vieram ao Brasil, de onde foram expulsos por ordem do governo militar, alegando perturbações da ordem pública.

Neste teatro experimental, o espectador é permanentemente integrado na acção, as cenas são muitas vezes improvisadas para escapar à censura e muita música popular brasileira é introduzida para fazer crítica social. Nas palavras de Fernando Peixoto¹⁴⁹ existem, deste modo, não um teatro brasileiro, mas muitos teatros, cada um correspondendo à visão do seu encenador:

Gerade dieses unterschiedliche Erkenntnisinteresse, gepaart mit einem jeweils anderen Lebens- und Wissenshintergrund, soll uns Aufschluß geben über die verschiedenen Rezeptionsformen und interpretativen Ausdeutungen der brasilianischen Regisseure in bezug auf ausländische Theaterliteratur. (Sartingen 1994:57).

Como se pode inferir há um aumento do trabalho teatral clandestino, um teatro de resistência durante a ditadura, pois para uma actuação ser autorizada é obrigada a uma apresentação prévia dos manuscritos aos censores.

Ao caracterizar o público do teatro destas décadas escreve Sartingen (1994):

In den 50er Jahren suchte ein bürgerliches Publikum Abwechslung und Unterhaltung in einem Theater, das vor allem schöngeistige, problemlose Inhalte vermittelte. Dagegen zog das realistisch-agressive Theater der 60er Jahre ein junges, engagiertes Publikum an. Der Zuschauergeschmack der 70er und 80er Jahre ist wieder rückläufig, d. h., zumeist an unkritischer Unterhaltung ausgerichtet. (p.50).

A autora relata as impressões pessoais de idas ao teatro¹⁵⁰, descreve os hábitos e as expectativas do público brasileiro, acrescentando que foca aqui apenas aspectos formais e não ideológicos, esses tratados noutra parte do estudo:

¹⁴⁹ Fernando Peixoto, nascido em 1934, Porto Alegre, é tradutor, director do *Teatro Oficina* até 1968, autor de várias obras sobre Brecht e um dos responsáveis pela re-edição da colecção *Teatro Completo* de Bertolt Brecht, Editora Paz e Terra no Brasil. (vid. 7.2 infra).

¹⁵⁰ Estas impressões foram colhidas durante os anos de investigação da autora, investigação essa que deu origem à publicação do livro citado no ano de 1994.

In Brasilien hat das Unterhaltungstheater die Charakterzüge eines Volksfestes bewahrt. Bewußt wird versucht, durch volksgerechte Sprache und den Einsatz vertrauter Elemente aus Volksbräuchen den Zugang *zum Publikum* herzustellen. Das Publikum ist auf Spiel und Vergnügen eingestellt, Belehrung oder Aufklärung werden sekundär. (Sartingen 1994:47).

Lembra que no Brasil o cinema, o concerto e o teatro são denominados “espectáculo”, e este é entendido como uma festa, que é muitas vezes interrompida pelos actores com pausas para conversar, comer e beber e onde se assiste a muita improvisação. Não há um público com uma determinada faixa etária, já que todos são chamados a participar, nomeadamente as crianças, que se vêem no meio da assistência:

Die für uns Europäer so typische, strenge Barriere zwischen Bühne und Publikum wird durchbrochen durch Zwischenrufe aus dem Publikum, spontane Antworten der Schauspieler, *a-parte-* Informationen, überraschende Bühnenwechsel, Aufforderungen zum Mitspielen usw. Es wirkt so, als fände ein regelrechter Austausch statt. (Sartingen 1994:48).

Esta proximidade entre público e actores no Brasil é em parte semelhante ao que Brecht defende no seu teatro, nomeadamente através das apóstrofes ao público, como se menciona em 2.1.2 supra e se analisa em 5.3.2 supra e 8.4.3 e 9.2.1 infra. Talvez fosse este mais um motivo para que o autor fosse tão escolhido pelos encenadores brasileiros. As reacções do público ao teatro de Bertolt Brecht, bem como as formas que as suas peças tomaram no Brasil, é o tema do ponto seguinte deste trabalho.

6.4 O teatro de Brecht no Brasil

...o Brasil seleccionou de todos os aspectos da obra de Brecht principalmente o aspecto teatral e buscou a realização dessa preferência no evento social e imediato que é a encenação pública. (Bader 1987:18).

Esta afirmação de Wolfgang Bader é publicada no livro *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*, livro que surge a partir do Simpósio Nacional “Brecht no Brasil”, 1987, no Rio de Janeiro, comemorando-se os 30 anos da morte de Brecht. (vid. 7.1 infra).

Bertolt Brecht é considerado como um dos autores estrangeiros mais encenados no Brasil desde a década de 50 e, neste ponto do trabalho, interessa perceber o porquê desse interesse em Brecht e no seu teatro e, principalmente, perceber o modo como este foi recepcionado neste país. Como lembra Bader (1987), quando se importa um elemento este pode servir à alienação, quando é tomado como modelo aceitando-se uma supremacia do estrangeiro ou, em vez disso, este elemento estrangeiro poder servir à identidade, que apropria, mas ao mesmo tempo altera esse modelo adaptando-o aos valores culturais próprios:

Cada trabalho em torno de Brecht, aqui no Brasil, é o fruto de um encontro intercultural, contaminado inevitavelmente e das mais variadas formas por características nacionais cuja totalidade seria a essência brasileira de Brecht. (Bader 1987:14).

As primeiras leituras de Bertolt Brecht no Brasil são unanimemente atribuídas aos intelectuais ligados ao movimento modernista. Segundo Raul Antelo no artigo “Os modernistas lêem Brecht” (1987) terão sido Aníbal Machado e José Fernando Carneiro os primeiros a introduzir textos de Brecht no Brasil:

...a primeira tradução de um poema de Brecht, nas páginas da *Revista Acadêmica*, atribui o pequeno texto a um tal Berthold Brecht (*sic*) (Antelo 1987:80).

O poema intitula-se “Informação”, e foi publicado na revista de Murilo Miranda, *Revista Acadêmica*, nº 62, em Novembro de 1942. O pequeno poema terá chegado ao conhecimento do grupo brasileiro através da revista *Commune*¹⁵¹, onde se divulgaram vários poemas de Brecht traduzidos para francês. O poema publicado só foi traduzido no Brasil em 1942, e a explicação para a demora está na censura oficial, “... já a partir de 1934, mas notadamente com a implantação do Estado Novo, é no mínimo imprudente tratar de certos

¹⁵¹ *Commune*, ano 3, nº 25, Set. 1935, pp. 13-18.

temas.” (Antelo 1987:81). O tradutor do poema para português brasileiro foi José Fernando Carneiro, autor de vários livros.

O contacto de Aníbal Machado com a obra de Brecht deu-se também por meio de uma conferência em 1934 no Clube de Cultura Moderna do Rio, transcrita no último número da revista *Movimento*, e apreendida pela polícia. Antelo refere que talvez o documento mais interessante para se compreender como se recebeu a obra do escritor alemão seja um artigo que Machado publicou num periódico oficioso do Partido Comunista Brasileiro, *Para Todos*, número 8, de Setembro de 1956, onde insiste no carácter inovador de Brecht, na renovação do teatro, no carácter didáctico e fundo alegórico e que intitulou “Teatro Poético e Realista”:

...a realidade concreta, sempre presente na criação de Brecht, é intensificada pela estilização artística, sem ser mutilada.

Nesse sentido, seus dons verbais que até nas traduções transparecem, vêm servi-lo admiravelmente, não falando no calor humano e no lirismo que lhe saturam a obra... (apud Antelo 1987:84).

A influência de Brecht em Aníbal Machado está patente nas palavras de Antelo:

De um lado, o político se apropria do popular e, nesse ponto, Aníbal é coerentemente comunista. De outro, o nacional aborda e toma o estrangeiro. É o aspecto consequente de modernidade que permitiu que Brecht visitasse John Gay¹⁵² e Aníbal tentasse digerir Brecht em seus ensaios teatrais, em especial *O júri*¹⁵³. (Antelo 1986-87).

Também os alemães exilados no Brasil contribuíram para a entrada de Brecht, já que alguns pertenciam a grupos teatrais. Como primeiras encenações regista-se em 1945 *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reichs*, 1943), em São Paulo. Em termos históricos há ainda a assinalar em 1954 a encenação da peça *A exceção e a regra* (*Die Ausnahme und die Regel*, 1930), pela *Escola de Arte Dramática* de São Paulo, dirigida por

¹⁵² Referência ao autor John Gay, que escreveu a peça *The beggar's Opera* em 1728 e cujo tema Bertolt Brecht retomou no drama *Die Dreigroschenoper*, 1928. Em ambas se faz crítica ao sistema político e principalmente à corrupção, assunto que se retoma nas próximas páginas ainda neste ponto.

¹⁵³ Farsa inédita de Aníbal Machado sem data.

Alfredo Mesquita. Ambas as peças tiveram registo na imprensa, mas a memória dos espectáculos perdeu-se em grande parte. (Marques 2009:1).

Brecht foi também recepcionado por dramaturgos brasileiros, que nas suas deslocações à Europa assistem às suas peças, principalmente encenadas pelo *Berliner Ensemble* (vid. 2.1.1 supra), que se apresenta em Paris e em Londres como grande atracção internacional na década de 50.

Como se mencionou anteriormente vai ser em 1958 a apresentação da peça *A Alma Boa de Setsuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) (1940), pelo *Teatro Maria Della Costa* em São Paulo, sob a direcção do italiano Flaminio Bollini Cerri, que vai ficar como marco do início do teatro de Brecht no Brasil. (vid. 7.1.2 infra).

O público recebeu a peça com entusiasmo e a crítica julgou-a segundo critérios que foi procurar ao próprio Brecht:

A comparação entre as teorias de Brecht e suas realizações nos palcos brasileiros forneceu o critério de qualidade da montagem; procurava-se o Brecht ortodoxamente brechtiano.¹⁵⁴ (Bader 1987:16).

Aquando da representação da peça (1958) um crítico¹⁵⁵ colocou esta questão: “Brecht queria influenciar e ser influenciado, directamente, por seu público. Seu público, porém, não é, ou não é ainda, o nosso público.” (ibid.). Segundo Bader é precisamente esta questão da relação funcional entre Brecht e o seu público brasileiro que vai determinar a recepção de Brecht no Brasil nos anos 60:

Depois de ter procurado o Brecht ortodoxamente brechtiano na imanência dos seus textos mesmos, procura-se agora o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro. Procura-se desde então o Brecht brechtianamente brasileiro. (ibid.).

¹⁵⁴ Bader recorda que esta questão fez levantar uma polémica na imprensa nos anos 60 entre o crítico e tradutor Mário Silva e o então director do Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Willy Keller. Discutia-se se “a autenticidade de uma montagem consiste na fidelidade às intenções teóricas do autor ou na contaminação e, portanto, compreensão da peça por um novo contexto cultural”. (1987:16).

¹⁵⁵ Bader não refere o nome do crítico teatral que fez esta afirmação.

Esta afirmação remete-nos para dois momentos distintos na recepção das peças de Brecht no Brasil; um primeiro momento em que o autor é seguido de forma ortodoxa, fiel (num processo de alienação vid. Bader supra) e um segundo momento em que se procura o Brecht adaptado ao contexto brasileiro (num processo de apropriação vid. Bader supra). A encenação *A Alma Boa de Setsuan*, aqui em estudo, pertence segundo os críticos à primeira fase de recepção do autor, em que se procura seguir fielmente o estilo do autor (vid. 7.1.2 infra), no entanto, da análise que se faz no capítulo 8, pode-se afirmar que também nesta tradução/recepção há abasileiramento, assunto que se retoma mais adiante, ainda neste ponto.

O “brechtianamente brasileiro” da citação anterior ou “abasileiramento”, também estudado por Saringen (1994)¹⁵⁶ corresponde então a um processo de apropriação dos valores do autor e à construção de uma identidade cultural própria. Como lembra Bader (1987):

...uma leitura contextualizada, uma leitura que se alimenta cada vez mais das capacidades criativas do contexto *daqui* do que das potencialidades dos modelos de *lá*. É uma tendência de descolonização, até de dessacralização... (p.20).

É assim que, nos anos 60, o teatro de Brecht é encenado pelos três principais centros de produção do teatro político brasileiro, já mencionados anteriormente: o *Teatro Arena* e o *Teatro Oficina*, ambos de São Paulo, e o *Teatro Opinião*, do Rio de Janeiro, entre outros. As encenações depois de 1958 vão conhecer altos e baixos em consequência dos aspectos políticos vividos no Brasil.

No gráfico, figura 27, pode ler-se o número de encenações de Brecht no Brasil entre os anos de 1958 e 1986. Nota-se que os anos 64, 68 e 78 são momentos marcantes; em 1964 há uma quebra que se fica a dever ao golpe militar de 1964 e à censura instituída que, apesar de não proibir todas as encenações, como foi o caso em Portugal, não deixa as companhias escolherem livremente as peças e limita também os subsídios.

¹⁵⁶ O estudo que desenvolveu de várias encenações de peças de Brecht no Brasil leva Saringen à fixação de tipos de adaptações ou **Brasilianisierungen** do teatro de Brecht, tais como: **Normalização**, apresentar de forma comum, à norma de chegada; **Folclorização**, usar elementos da tradição cultural local; **Tropicalização**, incluir elementos tropicais; **Transferência** local, usar localidades brasileiras; **Universalização**, mostrar a transmissibilidade universal do conteúdo; **Simplificação**, tornar mais simples para maior acessibilidade; **Recodificação** (*Umcodierung*), parábola política ou ópera moralizante apresentada como peça recreativa; **Atualização**, actualizar um aspecto “dominante” do conteúdo textual. (vid. Saringen 1994:78ss.). A nomenclatura alemã usada pela autora foi traduzida aqui para português.

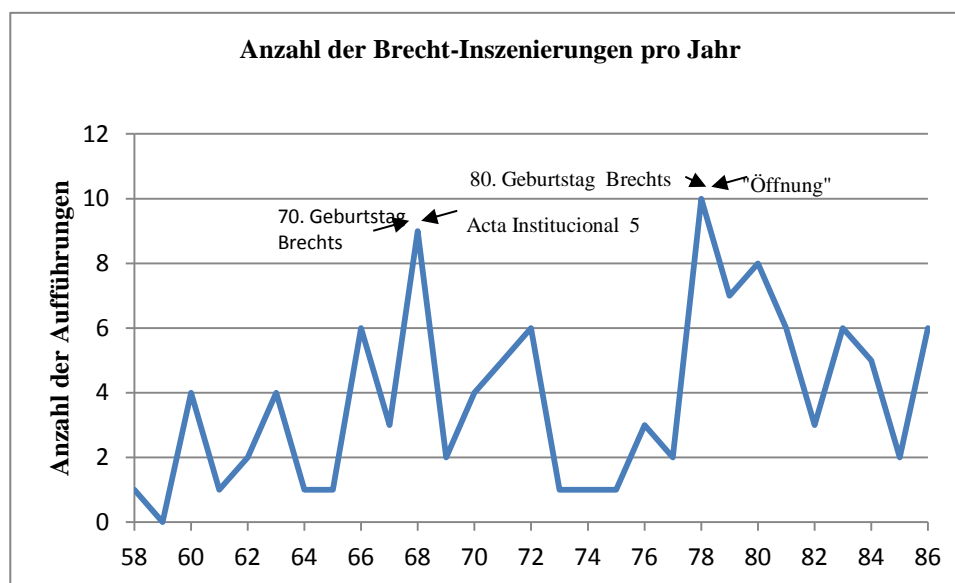


Figura 27 – Encenações de Peças de Brecht no Brasil entre 1958 e 1986 (Sartingen 1994:343)

Em 1968, ao contrário, há um ponto alto, já que se festejam os 70 anos do nascimento de Brecht, assistindo-se a encenações e efemérides e, de seguida, caem as encenações de novo devido ao Ato Institucional de 1968, que leva a um aumento da censura. Em 1978 há uma abertura do regime e acaba a pré-censura, comemorando-se de novo a data do nascimento de Brecht, o que leva a um novo ponto alto na recepção do autor. (Sartingen 1994:67).

Relembrem-se de seguida algumas encenações de peças de Brecht desta época, que ficaram como marcos na história do teatro no Brasil, sendo que a análise da recepção da obra, *A Alma Boa de Setsuan*, pertencente a este grupo, é descrita no próximo capítulo.

Em 1968, o *Teatro Oficina* leva à cena a peça *Galileu Galilei* (*Leben des Galilei*, 1939) em São Paulo. A censura proibiu os actores de se dirigirem ao público, impedindo assim o efeito de estranhamento, que Brecht privilegia para “acordar” o seu público. José Celso Correa, director do grupo, resolve contornar esta proibição, introduzindo dançarinos de samba, feiticeiros de macumba e elementos do culto afro de candomblé¹⁵⁷ como modo de interromper acção, introduzindo assim factores inesperados e estranhos à vida do físico italiano Galileu.

¹⁵⁷ *Tropicalização*, segundo Sartingen (1994), um abasileiramento que corresponde à inclusão de elementos tropicais. (vid. nota de rodapé anterior).

Alguns críticos não gostaram, mas Erwin Rosenthal¹⁵⁸, também crítico, considerou que a encenação servia como alegoria das condições brasileiras desta década de 60, já que também Galileu, o sábio, foi reprimido pelo sistema inquisitorial. Da mesma opinião é Napoleão Lima (1987):

Três séculos e meio depois da deglutição do bispo Sardinha¹⁵⁹, ocorre entre nós uma dupla devoração de mitos: a de Bertolt Brecht, monstro sagrado (*malgré-lui*), e a de *Galileu*, herói e peça/desafio, durante o carnaval antropofágico da encenação/recriação do Grupo Oficina. O sentido da dessacralização é duplo, porque a racionalidade de Brecht é submetida ao irracionalismo da montagem; e a peça *Galileu* (1938-39), tida como “A obra do século”, longa exaustiva difícil e complexa, é um desafio de competência para qualquer elenco, mesmo experimentado. A montagem, bem-sucedida, dá conta do recado e seu resultado... dessacraliza os mitos de Brecht e *Galileu* (herói e peça) e os ressemantiza, para reconstruí-los em novos tempos e termos. (p.90).

É também o *Teatro Oficina* que encena em 1969 a obra *Na Selva das Cidades* (*Im Dickicht der Städte* 1924) e a acção é transposta para a cidade de São Paulo¹⁶⁰, que, como grande metrópole que é, pode ser retratada como uma cidade agressiva, como uma selva.

Peixoto (1987) que, como se referiu atrás, pertence a este grupo teatral considera que de todas as obras encenadas pelo grupo terá sido esta a mais conseguida; o espaço cénico era destruído todos os dias com algum perigo até para os actores, sendo uma proposta política que pretendia chocar e o conseguia. (p.237).

Magaldi¹⁶¹ (1987:224) considerou ser este um “espectáculo de rara poesia” e que a partir dele os directores brasileiros deixaram de se preocupar tanto com a exegese ortodoxa de

¹⁵⁸ Erwin Theodor Rosenthal (1926-) nasceu na Alemanha, mas viveu sempre no Brasil. É germanista, professor na Universidade de São Paulo, membro da Academia Paulista de Letras, da qual já foi presidente. É ainda autor e tradutor muitas vezes premiado e reconhecido mundialmente.

¹⁵⁹ Segundo a lenda o bispo Sardinha, português, terá sido devorado pelos índios ao desembarcar no Brasil num ritual de canibalismo (vid. 1.1 supra).

¹⁶⁰ *Transferência local*, segundo Saringen (1994), um abasileiramento que corresponde a um recurso a localidades brasileiras. (vid. nota de rodapé 156).

¹⁶¹ Sábato Magaldi (1927-) é crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor e historiador brasileiro com vasta obra publicada na área do teatro brasileiro.

Brecht e deram largas à sua imaginação, lembrando o *Sistema Coringa* de António Boal, que tem influência brechtiana.

Neste *Sistema Coringa*, não há apropriação do personagem por só um actor, todos os actores faziam todas as personagens e cada cena era representada por um actor diferente:

Então isto permitia a nosso ver, naquela época, que o ator se emocionasse plenamente, verificasse todo o personagem e ao mesmo tempo o fato de na cena seguinte já não era mais ele, era um outro, produziria um certo efeito de estranhamento. (Boal 1987:252).

Para este efeito de estranhamento contribui também a presença de um coringa, uma pessoa que maneja a cena, explica, rectifica, apresenta alternativas, etc.

Por último, lembra-se ainda a encenação de *A Ópera do Malandro*¹⁶² (1978), escrita por Chico Buarque e inspirada nas obras *Die Dreigroschenopera* (1928) de Brecht e de *The beggar's Opera* de John Gay (1728); esta última, tinha inspirado o próprio Brecht para a escrita desta peça. Antes desta adaptação de Buarque *A Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenopera*) era já bem conhecida do público brasileiro, pois tinha sido levada à cena brasileira por várias vezes e por vários encenadores: em 1960 é encenada por Martim Gonçalves pelo grupo *A Barca* em Salvador da Baía; em 1964 por José Renato, pelo *Teatro Arena*, São Paulo, e, em 1967, há uma nova encenação por José Renato, mas no Rio e Janeiro.

Chico Buarque de Hollanda é um autor muito conhecido e famoso no Brasil, principalmente pela sua música, mas também como poeta, escritor e dramaturgo. Na obra que escreve e encena em 1978, *A Ópera do Malandro*, há um ponto em comum com as obras onde se foi inspirar, já que as três fazem crítica ao sistema das suas épocas, satirizando a alta “malandragem”, termo português brasileiro para a corrupção institucionalizada de “gravata e capital”¹⁶³, como refere o próprio autor.

Na obra de John Gay, *The beggar's opera*, (1728) faz-se uma crítica a Walpole, primeiro ministro da Inglaterra, que é um homem corrupto e censura-se também a época que se vive, que é de grande miséria pelas ruas. Está-se no século XVIII e esta é uma sátira explícita à Inglaterra, com a personagem principal do primeiro-ministro a ser caricaturada. A

¹⁶² *Folclorização* pela presença do “malandro brasileiro”, representante típico do povo brasileiro. (Sartingen 1994:123).

¹⁶³ *Universalização* do tema (vid. nota de rodapé 156).

peça abre com uma introdução onde dialogam o mendigo-autor e o director teatral; o mendigo faz observações sobre a sua ópera, que segundo ele não será ilusionista como as que estão em voga e que usará símiles das baladas que estão nas mais famosas óperas, o que lembra de imediato o efeito de estranhamento do teatro épico que Brecht viria a propor.

A sátira de Brecht *Die Dreigroschenopera* (1928) é mais subtil, pois transfere a acção para Londres do final do século XIX, quando realmente está a criticar a República de Weimar, cuja decadência permitiu a ascensão do nazismo.

Chico Buarque retoma esta crítica social e trá-la para as condições sociais do Brasil; assim como em Brecht, também na *Ópera do Malandro* há deslocamento espacio-temporal. A acção é transposta para a época de Getúlio Vargas nos anos 40 e o tema é sobre um explorador de prostitutas. Realmente está a fazer-se crítica aos anos 70 no Brasil, que continua a viver debaixo do regime ditatorial militar.

Esta peça brasileira é uma espécie de ópera popular que faz crítica social, mas de uma forma alegre e bem-humorada, alcançando um êxito enorme junto do público. (Rodrigues 1987:98).

Neste ponto, Chico Buarque, intuitivamente ou não, aproxima-se de Brecht:

...que insiste sempre que o teatro deve divertir, que deve ter imaginação e humor e que a música deve funcionar como elemento estrutural de comentário da acção. Coincide também com o afã de criar um teatro antiilusionista com caracteres sobretudo caricaturescos... (Rodrigues 1987:98).

O grande êxito desta peça no Brasil fica então a dever-se a um conjunto de factores como a crítica social, a acessibilidade, pois Chico Buarque “abrasileira as obras anteriores, criando um vocabulário, uma estrutura de pensamento, uma gestualidade brasileiras.” (Rodrigues 1987:106).

Este abrasileiramento caracterizado por Saringen através das categorias que criou e que se têm vindo a apresentar, remete, a nosso ver, para as normas de recepção (Rabadán, vid. 1.1 supra), que regulam a actuação do tradutor face ao tipo de audiência. Apesar de Saringen ter investigado as encenações brasileiras das peças de Brecht e no presente estudo se analisarem as publicações traduzidas, mesmo assim, pode afirmar-se que algumas das

categorias propostas por Sartingen são visíveis na análise que se desenvolve mais adiante nos capítulos 8 e 9. A opção frequente dos tradutores, por exemplo, a nível semântico, optando por brasileirismos, palavras e expressões mais coloquiais do que as que lhes correspondem no TP, bem como o recurso a idiomatismos, visam uma aceitabilidade, que corresponde em Sartingen a *Normalização* e *Simplificação*, assunto que se retoma nos capítulos de análise textual tradutiva.

Como conclusão deste ponto sobre os caminhos de Brecht no Brasil transcreve-se as palavras de Bader (1987):

O sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira. Nesses anos Brecht estava intimamente ligado à trajetória política e cultural do país, especialmente no contexto da resistência contra o regime militar: por um lado, foi utilizado para ensinar estratégias militantes, foi evocado para explicar situações históricas semelhantes, foi aplicado no duro trabalho da consciencialização política; por outro lado, algumas encenações foram proibidas, alguns textos foram censurados, até ele mesmo foi procurado (!) pela polícia como aconteceu no evento “Encontro com a civilização”, no Teatro Jovem, no dia 16 de Agosto de 1966, em São Paulo. (p.17).

Depois de se ter lembrado alguns dos momentos mais marcantes da recepção do teatro de Brecht no Brasil evoca-se, de seguida, mais pormenorizadamente, a história da primeira encenação de *A Alma Boa de Setsuan* (1958) no Brasil, a publicação da primeira tradução para português brasileiro (1959), bem como a história da publicação da segunda tradução (1977) desta obra no Brasil.

Capítulo 7 A Alma Boa de Setsuan no Brasil: duas traduções

7. A Alma Boa de Setsuan no Brasil: duas traduções

- 7.1 História da primeira tradução, encenação e publicação, 1958 -1959
 - 7.1.1 A tradução de 1958
 - 7.1.2 A encenação em 1958
 - 7.1.3 A publicação da tradução em 1959
- 7.2 A nova tradução e publicação em 1977
- 7.3 Os tradutores António Bulhões e Geir de Campos
 - 7.3.1 Biografias e Bibliografias
 - 7.3.2 Teoria e Prática Tradutivas: Geir de Campos

7. A Alma Boa de Setsuan no Brasil: duas traduções

7.1 História da primeira tradução, encenação e publicação, 1958-1959

7.1.1 A tradução de 1958

Como vimos no ponto anterior, *A Alma Boa de Setsuan* é sempre indicada pelos estudiosos do teatro brechtiano no Brasil como sendo a primeira encenação profissional de uma peça de Brecht neste país. Sobre a história da tradução desta obra, a sua encenação e posterior publicação, apoiamo-nos principalmente nos relatos de Geir de Campos, que juntamente com António Bulhões assina a tradução desta obra para português brasileiro.

António Bulhões (1925-2009), é um escritor premiado e tradutor, tendo traduzido peças de Brecht a partir do francês e Geir de Campos (1924-1999) foi também escritor, poeta, tradutor e ensaísta, tendo traduzido, além do teatro de Brecht, também poesia do autor. O ponto 7.3 deste trabalho detém-se com maior pormenor nas suas biografias e bibliografias e analisa mais profundamente os ensaios de Geir de Campos sobre a teoria e prática tradutivas, o que levará a melhor compreender as suas duas traduções de *A Alma Boa de Setsuan*.

É precisamente a partir de dois depoimentos de Geir de Campos que se fica a conhecer a história destas traduções. O primeiro depoimento intitulado “A Alma Boa de Setsuan” (1982) é publicado no livro *A Tradução da Grande Obra Literária (depoimentos)* (1982). Como se lê na apresentação do livro, este é lançado numa iniciativa conjunta entre a Associação Brasileira de Tradutores, ABRATES, liderada por Paulo Rónai¹⁶⁴ e a Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas de São Paulo. Esta colaboração tinha como objectivo desenvolver os estudos tradutivos e prestigiar a profissão de tradutor. Esta primeira revista de tradução no Brasil, intitulada *Tradução e Comunicação* e dirigida por Erwin Theodor Rosenthal, tinha já lançado em 1981 e 1982 publicações¹⁶⁵, mas a parceria com a ABRATES vem agora reforçar estas edições, fundando-se uma editora dedicada à tradução. O primeiro volume fruto dessa colaboração é este que nasce a partir do ciclo de conferências

¹⁶⁴ Paulo Rónai (1907-1992), poliglota, traduziu para português do Brasil mais de cem livros, recebeu o Premio Nath Horst, o mais importante prémio a nível mundial, escreveu ensaios sobre tradução e, em 1974, fundou a ABRATES para o reconhecimento da profissão de tradutor a nível universitário.

¹⁶⁵ Em 1982 é lançado o número intitulado *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral* por Geir de Campos.

sobre “A Tradução da Grande Obra Literária”, uma série de depoimentos “das maiores figuras da literatura e da tradução literária”. (Morejón 1982b:VI).

O segundo depoimento “Traduzindo poesia e teatro de Brecht” (1987) é publicado no livro *Brecht no Brasil*, *Experiências e Influências*, organização e introdução de Wolfgang Bader, livro que, como se mencionou atrás, é elaborado a partir dos trabalhos apresentados no Simpósio Nacional “Brecht no Brasil” (1986) no Rio de Janeiro, comemorando-se os 30 anos da morte de Brecht:

...reuniram-se personalidades das diversas áreas culturais, críticos, professores, pesquisadores, directores de teatro, actores, tradutores, musicólogos e especialistas em cinema, cujo denominador comum era a experiência prática e a reflexão teórica em torno de Brecht. (Bader 1987:14).

Nos dois depoimentos acima mencionados, Geir de Campos relata a história da sua tradução conjunta de *A Alma Boa de Setsuan*. Começa por narrar que os fundadores do Teatro Popular de Arte, Sandro Polónio, produtor, e Maria Della Costa, actriz, tinham lido a obra a partir da versão francesa, publicada pela editora *L’Arche*, de Paris, “cuja leitura [os] deixara encantados” e convidam António Bulhões para fazer a tradução a partir dessa mesma versão francesa. Este, por seu lado, como amigo de Geir de Campos convida-o para que, quando chegasse o original encomendado à Editora Suhrkamp “...o texto alemão foi encomendado às pressas, por via aérea”, este fizesse uma revisão se necessário.

Como lembra Geir de Campos, no caso de *A Alma Boa de Setsuan*, ele próprio foi escolhido indirectamente como uma espécie de consultor ou revisor da tradução encomendada a António Bulhões e aqui a escolha do tradutor “deu-se, então, por obra e graça da amizade: de Sandro e Maria com Bulhões e de Bulhões comigo”. (Campos¹⁶⁶ 1982b:32).

...e o trabalho começou a ser feito... e quando Bulhões terminou sua tradução dos dois primeiros quadros da peça (que é em dez quadros e os correspondentes

¹⁶⁶ Recorremos neste capítulo frequentemente a citações de Geir de Campos e fazemo-lo para que, deste modo, o testemunho deste autor/tradutor fique aqui registado através das suas próprias palavras.

*entreatos), já tinha eu como fazer o meu trabalho de aferição do rascunho brasileiro à vista do texto original*¹⁶⁷. (1982b: 35).

Como lembra Geir de Campos esta tradução foi feita a quatro mãos, dispondo o tradutor de uma tradução directa em francês e de uma tradução indirecta em português do Brasil, e o seu trabalho era confrontar esta última feita por António Bulhões, com o original alemão:

...Bulhões ia traduzindo do francês, e eu ia confrontando a tradução indirecta dele com o texto alemão. (1987:219).

...os problemas começavam quando, recomendável pela fluência, o texto não se recomendava quanto à fidelidade ao original de Brecht. E pior, em nosso caso, era não estarmos trabalhando geograficamente juntos, pelo menos nas mesmas horas e nos mesmos locais... Quando nos encontrávamos, era para eu entregar a ele cada uma das partes que ia acabando de rever, possivelmente em redação final, e para ele me passar às mãos os novos trechos que acabara de tirar do francês, para o discutível copy-desk, aliás tão precário. (1982b:35).

Geir de Campos fala-nos daquele

...período, altamente recomendável, de se reservar um tempo, mais longo ou menos, para deixar o texto traduzido “descansando” ... para uma lida posterior isolada, a fim de se ter da tradução uma ideia de como ela poderia funcionar em termos de texto independente – também isso não nos era possível. (op.cit: 36).

E tão logo terminávamos uma cena, ou um ato, já lá estava Sandro cheio de pressa, para apanhar o texto traduzido e mandar passá-lo em mimeógrafo (não havia ainda a cópia Xerox, tão mais rápida e eficiente), para depressinha levar o texto ao teatro,

¹⁶⁷ Itálico do autor em todas as citações de 1982b.

onde Flaminio Bollini, que ia dirigir o espetáculo, já estava à espera dos textos a fim de os ensaiar. (1987:219).

Geir de Campos salienta como é importante para um tradutor conhecer toda a obra e informação sobre o autor, mas como neste caso não foi possível, já que havia grande pressa: os actores já estavam contratados, o local de ensaio alugado, a estréia com data marcada e “*até um diretor estrangeiro, Flaminio Bolinni, que fazia a mise en scène com as credenciais que para isso lhe dera a viúva de Brecht, a atriz Helene Weigel, então ainda viva.*” (1982b:35).

O tradutor acrescenta que não tinham tempo para ouvir as partes já traduzidas nas vozes dos atores, pois tinham que continuar a traduzir. Não tiveram tempo para fazer uma contra-tradução, termo que Geir de Campos prefere para retradução:

Na contra-tradução repassa-se o texto traduzido para o idioma original, a fim de ver se todos os significados foram adequadamente mantidos, a despeito de possíveis e quase inevitáveis desencontros dos significantes. (1982b:36).

Acrescenta:

Mas Bulhões e eu tivemos a sorte de podermos assistir à maior parte dos ensaios da peça, e durante os ensaios os textos eram ainda submetidos a uma que outra mudança, exigida então pelas facilidades de leitura e interpretação pelos vários atores. (1987:220).

Lembra ainda que

...não há texto algum que se possa transplantar ipsis verbis do papel escrito para o palco vivido, pois cada veículo requer uma formulação específica da mensagem como se aprende em teoria da comunicação. (1982b:42).

Evoca Jan Ferencik (1970:147) quando este afirma que o tradutor da obra teatral deve conhecer a concepção cénica para a qual vai preparar a tradução, posição com a qual Geir de Campos está em consonância como se expõe mais à frente em 7.3:

No caso de Der gute Mensch von Sezuan, os tradutores sabiam apenas que seria um espetáculo em grande estilo, com elenco farto, talvez no teatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁶⁸ – o que não era pedir pouco, tanto mais quando seria feita uma tradução aos pedaços, com os atores esperando, para ensaiarem, cada linha que se ia acabando de traduzir.

E a verdade é que só quando terminaram os ensaios, e mais tarde ainda, quando a peça já estava em cartaz, foi que António Bulhões e eu pudemos ter uma redacção final da nossa tradução de A alma-boa de Setsuan – a primeira peça de Brecht montada no Brasil, com enorme sucesso de crítica e de bilheteria. (1982b:43).

A redacção final, publicada em 1959 (vid. 7.1.3 infra), reflecte o processo tradutivo que Campos nos acaba de relatar: interferências de uma tradução indirecta de alemão para português brasileiro via tradução francesa e opções tradutivas pensando numa encenação, como se analisa no capítulo oitavo.

7.1.2 A encenação em 1958

A companhia de *Teatro Maria Della Costa*, fundada em 1948 com o nome de *Teatro Popular de Arte*, (vid. 4.1, 6.3 e 6.4 supra) goza já neste ano de 1958 de um grande reconhecimento da parte do público. Logo na apresentação da sua primeira peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues em 1948, o grupo é aplaudido pela crítica pelo espectáculo que revela preocupações de índole social, como se retratou atrás em 6.3. Sobre a encenação da peça *A Alma Boa de Setsuan* pode ler-se:

¹⁶⁸ A estréia dá-se no Teatro Maria Della Costa (TMDC) em São Paulo.

Em 1958, o TMDC: (Teatro Maria Della Costa) realiza um outro marco do teatro brasileiro, ao encenar profissionalmente, pela primeira vez no Brasil, o autor Bertolt Brecht em *A Alma Boa de Set-Suan*¹⁶⁹. Embora recebendo críticas a algumas de suas opções – como a de recitar as músicas ao invés de cantá-las – a direção de Flaminio¹⁷⁰ revela ao público um novo teatro. Maria Della Costa é vivamente aplaudida pela interpretação da dupla Chen-Tê e Chui-Tá. O espetáculo, a direção e a cenografia de Tulio Costa são premiados duas vezes – com o Saci e com o Prémio Governador do Estado de São Paulo. Eugênio Kusnet e Sadi Cabral são laureados como coadjuvantes. Oswaldo Louzada é notado pela poesia e pela nobre humildade que imprime ao aguadeiro. (Teatro Popular de Arte 2008).

Estas críticas tão favoráveis ficariam inscritas na memória do teatro brechtiano no Brasil, como se referiu atrás em 6.3.

Também relevantes são as opiniões dos críticos de teatro, principalmente a opinião de Décio de Almeida Prado, já mencionado atrás, que se tornou como que um porta-voz da sua época, fazendo parte de um

...grupo de estudiosos e empreendedores que, em São Paulo, ao tempo que se instaurava nesta província o ensino universitário, se puseram à frente dessa campanha, que se diria de renovação, mas que, em verdade, é de implantação da verdadeira arte de representar. (Martins 1964: badana).

Décio de Almeida Prado assina durante vários anos uma coluna sobre o sector teatral no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, um dos maiores órgãos da imprensa, do qual era também director (vid. 6.2 supra). Estudava profundamente as peças, assistia aos espectáculos e escrevia as suas críticas, que foram mais tarde compiladas no livro *Teatro em Progresso, Crítica Teatral (1955-1964)* publicado em 1964. É precisamente neste volume que encontramos a crítica à encenação de *A Alma Boa de Setsuan* estreada no ano de 1958 pelo *Teatro Popular de Arte*.

¹⁶⁹ Os autores ou críticos traduzem o nome da província de Setzuan para português brasileiro com grafias diversas. Nas citações mantêm-se essas diferentes grafias.

¹⁷⁰ Director europeu que segue fielmente o estilo do *Berliner Ensemble* (Sartingen 1994:65).

Nos excertos que apresentamos de seguida, Décio Prado denota alguma desilusão, quando compara a leitura que fez da peça com o que viu no palco, mas, por outro lado, elogia bastante o trabalho da companhia teatral. Sobre a leitura versus encenação lê-se:

Começaremos por uma confissão: tanto a teoria como o texto de Brecht seduziram-nos mais no papel que no palco. De quem a culpa? Do próprio Brecht? Do crítico?

Acostumados à complexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiros e segundos planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples. (1964:104).

Mais adiante sobre o trabalho da companhia opina:

A encenação de Flaminio Bollini parece-nos acertadíssima em tudo, excepto em duas particularidades de certa importância e que marcam, não falhas teóricas do diretor, mas os pontos de resistência do material com que trabalhava.

A primeira refere-se ao tratamento musical, encarado, claro está, sob o aspecto dramático. As letras das canções com que Brecht entremeia e comenta a acção de suas peças são voluntariamente simples, pobres: à música cabe precisamente conferir-lhes a originalidade de que carecem. Não cantá-las, essas canções, recitá-las apenas, embora com acompanhamento musical, é tirar-lhes quase todo o encanto, é torná-las ou banais ou enfáticas¹⁷¹. Sem este prestígio, esse distanciamento da realidade, esta distinção especial emprestada pela música, muitas cenas de “A alma boa de Se-Tsuan” não rendem poeticamente o que deveriam render. Ao contrário quando a música funciona plenamente – veja-se a “história dos 7 elefantes” – o público deixa-se imediatamente envolver pela acção. Em suma: embora seja melhor não cantar do que cantar mal,

¹⁷¹ Trata-se aqui das canções *Das Lied des Wasserverkäufers* (p.51) cantada por Wang e *Das Lied der Wehrlosigkeit der Götter und Guten* (p.65) cantada por Shen Te, (vid. 2.2.2.2.4 supra). Estas canções foram recitadas pelos actores e acompanhadas pelas músicas de Paul Dessau, compositor que trabalhou juntamente com Brecht na encenação das suas peças.

melhor ainda é fazer peças musicadas com atores-cantores e não com simples atores. (1964:104-105).

Mais à frente na crítica, Almeida Prado apresenta a segunda particularidade que diz respeito ao uso da ironia ou sarcasmo que segundo ele está presente em Brecht e que só alguns dos actores, os mais experimentados, conseguiram sugerir.

...sem quebrar a linearidade da interpretação épica, esta ponta indefinível de malícia, que faz o contracanto do didatismo com que Brecht se apresenta, e sem a qual o texto perde a sua leveza de fábula. (p.105).

(...)

Quanto ao mais, a direção de Bolini, o cenário de Túlio Costa e o desempenho dos actores parecem-nos exemplares, ou muito próximos disso. ...

Não é fácil fazer restrições, quaisquer que sejam, a um espetáculo tão corajoso, tão inteligente, tão serio, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós, como o que acaba de estrear no Teatro Maria Della Costa. (1964:104-105).

Temos por um lado os críticos que, como Décio de Almeida Prado, apontam aspectos negativos e positivos à encenação, mas acabando sempre por elogiar este trabalho pioneiro e o esforço de seguir Brecht de forma fiel e temos, por outro lado, o público, que mostra muito interesse na peça e a torna um êxito.

Ao criticar uma certa monotonia, Prado deixa a dúvida se a causa estará ou não no próprio material e não nos actores. De facto, esta é uma peça muito extensa e onde tudo é “dito e redito” e, causando, na nossa opinião, o próprio texto teatral essa repetição.

A outra crítica de Prado, a questão das canções recitadas e não cantadas, que segundo o crítico empobreceriam o efeito de estranhamento, é retomada pelo próprio Geir de Campos quando, em 1977, faz uma nova tradução desta obra, como se relata adiante em 7.2.

De qualquer forma, como lembra também Magaldi (1987), Brecht é encenado aqui “com uma preocupação bastante ortodoxa, quanto ao propagado efeito do estranhamento”. (p.223-224). Acrescenta o autor ainda que os actores interagem com a plateia “incluindo-a no

jogo não-ilusionista” e lembra que a um dos deuses era imprimido um cunho popular brasileiro. (p.224).

É interessante que mesmo nesta fase inicial de recepção de Brecht no Brasil se tenha aberto brechas na fidelidade a Brecht e se tenha incluído já abasileiramentos, aqui através de “folclorização” (vid. nota de rodapé 156 em 6.4 supra).

Ao êxito desta encenação seguiu-se, logo no ano seguinte, outro com a peça *Gimba* e também o convite para acompanhar a comitiva governamental brasileira a Portugal, onde encenam várias peças, incluindo estas duas peças como se relata na primeira parte deste trabalho (vid. 4.1 supra). Como sabemos, as peças de Brecht continuam a ser encenadas por todo o mundo até aos nossos dias. No Brasil, encontramos registo de novas encenações por diferentes grupos teatrais de *A Alma Boa de Setsuan* nos anos de 1966, 1968, 1970, 1972, 1975, 1980, 1982, 1986, 1998, 2001 e 2008. Esta última encenação recebeu em 2008 o “Grande Prémio da Crítica” atribuído pela Associação Paulista de Críticos de Artes.

A esta primeira encenação de Brecht no Brasil, durante os anos em que se viviam momentos de democracia, seguiu-se também a publicação da tradução, de que se dá conta no próximo ponto.

7.1.3 A publicação da tradução em 1959

Geir de Campos conta-nos que depois de muitas vezes ensaiada e levada à cena o drama *A Alma Boa de Setsuan* foi publicado em 1959.

Relata-nos que foi convidado por Sávio Antunes, editor, para traduzir o único romance (inacabado) de Brecht *Os negócios do senhor Júlio César*, mas como nessa altura não podia assumir esse trabalho por ter outros compromissos, lembrou ao editor que tinha uma tradução feita de *A Alma Boa de Setsuan* e o editor interessou-se imediatamente pela sua publicação.

Empenhamo-nos a seguir, António Bulhões e eu, em dar ao nosso texto uma outra redação final, que saiu do prelo em 1959, com o selo editorial de Antunes & Cia. Ltda. (1982b:43).

Geir de Campos não nos diz o que modificaram do texto performativo para o texto dramático que foi publicado e que analisaremos no próximo capítulo deste trabalho. O próprio autor lamenta, que logo que saiu a primeira publicação desta tradução, em 1959, tenha destruído os manuscritos (dactilografados), contendo emendas

...resultantes não só de novos confrontos com o original alemão, como também de correcções ou adaptações por ocasião das várias leituras da peça pelos autores, durante os ensaios. (1982b:34).

A publicação de uma tradução de uma obra de Brecht no Brasil foi nesta época um caso isolado, mas muito significativo. Como se relatou em 6.2, o mercado livreiro no Brasil sofria de muitas dificuldades económicas, tendo-se registado até uma estagnação entre a década de 40 e 50, devido ao elevado custo da importação de papel. Acresce ainda, como se referiu em 6.3, que o público leitor era muito diminuto, devido ao grande número de analfabetos e às poucas editoras existentes.

Esta primeira edição encontra-se há anos fora do mercado¹⁷², sendo que os exemplares existentes são muito procurados por coleccionadores no mercado de livros em segunda mão ou por alfarrabistas, atingindo preços muito elevados.

Desde esta publicação em 1959 passar-se-iam quase vinte anos até que a obra teatral completa de Brecht fosse editada no Brasil, como veremos de seguida.

7.2 A nova tradução e publicação em 1977

Vimos anteriormente que a partir desta década de 50 o teatro de Brecht foi sempre retomado, muito encenado, “deglutido” no Brasil (vid. Saringen 6.3 e 6.4 supra), mas continuava a faltar a publicação das suas obras em português brasileiro. Só em 1976 a Editora Civilização Brasileira começou a editar toda a obra teatral de Brecht e convida Geir de Campos para dirigir a colecção intitulada *Teatro de Bertolt Brecht I-VI*. Os problemas mencionados no ponto anterior e ainda questões com direitos de autor, com a edição e com o campo da tradução, que estava pouco desenvolvido, levaram a que só 20 anos depois do início

¹⁷² Acedemos a uma cópia desta tradução através do “Núcleo de Estudos Vicentinos”, Casa de Sarmiento, Guimarães.

da encenação das peças de Brecht se publicasse a obra traduzida. (vid. Saringen 1994:59). Bader (1987:17-18) resume a situação:

Infelizmente a situação das traduções para português não acompanhou o intenso interesse teatral por Brecht: a publicação das peças traduzidas somente começa no final dos anos 70, as edições não se completam e se esgotam rapidamente; muitas traduções não foram feitas a partir do original alemão, mas a partir do inglês e do francês; peças foram traduzidas várias vezes, chegando a diferentes versões que só circulavam em forma de manuscrito; a maioria dos poemas só foi traduzida recentemente; a pequena prosa e muitos dos ensaios políticos nunca foram traduzidos.

A publicação do *Teatro de Bertolt Brecht I-VI* começa em 1976, apesar do Brasil se encontrar debaixo de um regime militar e debaixo de censura, como se relatou no capítulo anterior. Geir de Campos conduziu então esta primeira edição até ao volume quinto, tendo feito ele próprio traduções de obras ainda não traduzidas, como foi o caso de *Mãe coragem e os seus filhos*, 1976, *Diz-que-sim & Diz-que-não*, 1977, *O círculo de giz caucasiano*, 1977, entre outras.

Sobre a nova tradução de *A Alma Boa de Setsuan* Geir de Campos conta-nos:

Muito mais tarde, quando essa peça foi incluída num dos volumes da colecção *Teatro de Brecht*, da Civilização Brasileira, tive oportunidade de fazer dela uma nova tradução, sem intermediação do texto francês. (1987:220).

Apesar de ter feito esta nova tradução, sozinho e directamente do alemão, Geir de Campos convidou António Bulhões para em conjunto assinarem a nova tradução, o que aconteceu.

Sobre a opção por uma nova tradução diz:

Quanto à segunda edição de Der gute Mensch von Sezuan, posso dizer que refiz em boa parte a tradução anterior, agora sem o compromisso com qualquer montagem e

sem pressa nenhuma. Foram mantidos os textos das canções que se cantavam no primeiro espetáculo, já provados em consonância com as respectivas melodias de Paul Dessau; quanto às outras canções, que na primeira montagem eram apenas “ditas” pelos atores, achei que cabiam algumas revisões, sem compromisso algum com a música de Dessau. (1982b:44).

Geir de Campos adianta ainda sobre o processo tradutivo:

O principal problema com as minhas outras traduções de peças de Brecht é que eu não podia de imediato submetê-las ao teste preciosíssimo das leituras em outras vozes, na mesa ou no palco, e, pelo sim pelo não, tive de optar por uma tradução literária, já que o fim imediatamente visado era a publicação em livros. (1982b:44).

Ao optar por uma tradução literária, Geir de Campos afirma separar o trabalho do tradutor do texto dramático do trabalho do tradutor performativo e dirige as suas palavras a directores ou actores que queiram encenar estas peças, dizendo-lhes que quando pretenderem levar estas peças ao palco, terão de obrigatoriamente fazer as necessárias adaptações.

Esta posição de Geir de Campos está consonante com a posição que se toma neste estudo (vid. 1.3 supra), considerando-se estes dois tipos de tradução, tradução para publicação e tradução para representação, e que estão sob análise na parte prática deste estudo.

Antes de se apresentar os tradutores António Bulhões e Geir de Campos, cabe aqui ainda lembrar que uma década depois do lançamento da primeira colecção do teatro de Brecht, a Editora Paz e Terra comprou os direitos dessa publicação e lançou a partir de 1987 a colecção agora intitulada *Teatro Completo* em 12 volumes, com organização de Wolfgang Bader e de Fernando Peixoto.

As vendas ultrapassaram as expectativas:

O mercado para Brecht está ótimo. Chega a ser uma novidade para nós porque o sucesso obtido não era o que esperávamos. ... Mas está se tornando um sucesso

comercial, (entrevista com Marcos Gasparian, in *O Globo*, 14.2.1988: “Brecht sempre Brecht-90 anos”, apud Saringen 1994:62).

Vimos que Brecht foi muito encenado nos anos da ditadura, apesar de ser um autor censurado, e que nos anos pós-ditadura, como é o caso desta segunda edição, continua a ser muito procurado, agora através do livro e entrando nas instituições de ensino “como objecto privilegiado de estudo”. (Bader 1987:18).

7.3 Os tradutores António Bulhões e Geir de Campos

Apresentam-se neste ponto primeiramente curtas biografias e bibliografias destes dois tradutores, seguindo-se depois uma síntese das teorias e práticas tradutivas defendidas por Geir de Campos em ensaios que escreveu sobre tradução.

7.3.1 Biografias e Bibliografias

António Bulhões (1925-2012) nasceu em 1925 em Petrópolis e a sua vida profissional esteve sempre ligada às letras. Formou-se em Direito e foi advogado durante a sua vida. Ao mesmo tempo trabalhou para vários jornais, redigindo programas de rádio, *scripts* de televisão e contos teatralizados. É autor de vários livros, nomeadamente, *Diário da Cidade Amada: Rio de Janeiro 1922*, publicado em 2003 e com o qual recebeu o Prémio Senador José Ermírio de Moraes.

António Bulhões traduziu inúmeros romances e peças de teatro, nomeadamente de Diderot, Arthur Miller, Howard Fast e Bertolt Brecht. De Brecht, para além da presente obra, traduziu individualmente *Os fuzis da Senhora Carrar*, publicada primeiro pela Editora Civilização Brasileira, 1976, e mais tarde pela Editora Paz e Terra em 1991.

Geir de Campos nasceu em São José do Calçado - Espírito Santo, em 1924, e faleceu em Niterói - Rio de Janeiro em 1999.

Foi piloto da marinha mercante durante a 2ª Guerra Mundial. Formou-se em Direcção Teatral, obteve o grau de mestre em Comunicação com o trabalho intitulado *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral*, 1980 e doutorou-se com a tese *O Acto Criador na Tradução* em 1985.

A partir de 1950 escreve e publica mais de uma dezena de livros de poesia e é, ao mesmo tempo, jornalista, produtor e apresentador de programas radiofónicos de poesia e também professor, primeiro do liceu e depois da universidade.

Em 1951 funda a editora *Edições Hipocampo*, uma editora artesanal e familiar como alternativa ao mercado editorial brasileiro, que como se relatou atrás em 6.2, passou nessa época por grandes dificuldades financeiras, levando a que muitas editoras fechassem. As *Edições Hipocampo* formaram uma editora hoje considerada pelos historiadores como uma das experiências mais bem sucedidas no campo das edições artesanais e cuja criação se insere num dos momentos mais significativos da história das artes gráficas do país.

Ao mesmo tempo que começa a escrever poesia, Campos inicia também a sua vida de tradutor.

Como escritor escreveu, para além de poesia, também contos, teatro, teatro infantil, literatura infanto-juvenil e ensaios, tendo logo em 1956 recebido o Prémio Olavo Bilac pelo livro de poesia *Canto Claro & Poemas Anteriores*.

Também ficou famoso o ensaio “Carta aos livreiros do Brasil”, uma minuciosa análise do sistema editorial brasileiro da época e que é ainda hoje uma referência para os profissionais e estudiosos.

Como tradutor começou por traduzir poesia, principalmente de Rilke e de Walt Whitmann, dedicando-se também à tradução de prosa e de teatro, traduzindo autores como Kafka, Hermann Hesse, Shakespeare e Brecht (poesia e teatro), entre outros.

De Brecht é de assinalar que supervisionou a colecção *Teatro de Brecht*, da *Civilização Brasileira*, como se referiu no ponto anterior, tendo traduzido nove dramas deste autor ao longo da sua vida.

É ainda de mencionar que Geir de Campos pertence à “Geração 45”, grupo de poetas que renovou a poesia brasileira, sendo ainda autor da letra do hino oficial de Brasília.

Foi director da Biblioteca Pública Estadual de Niterói e um dos fundadores do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro e da Associação Brasileira de Tradutores (hoje Sindicato Nacional dos Tradutores) de que foi presidente.

Sobre ele escreveu Aníbal Bragança, professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense e Doutor em Ciências da Comunicação:

Geir Campos não foi apenas um artesão da palavra e um operário do canto. Esteve em todas as frentes de ação pelo fortalecimento do livro, como editor, como bibliotecário, como tradutor, como líder da categoria, como professor e como autor. Autor, diga-se, de uma obra sólida e múltipla, rica e diversificada, que marcou a literatura brasileira da segunda metade deste século. (Bragança 2009:2).

Da sua obra interessa agora focar particularmente os ensaios sobre tradução escritos pelo autor e que se expõe de seguida.

7.3.2 Teoria e Prática Tradutivas: Geir de Campos

Da biografia de Geir de Campos é importante reter que este foi ao mesmo tempo escritor de poesia, de teatro, de contos e de ensaios, entre outros géneros, enquanto foi também tradutor de poesia e de teatro estrangeiro. Nos seus ensaios reflecte ainda sobre a teoria e prática tradutivas como se referiu no ponto 1.3, podendo-se afirmar assim que este autor foi muito multifacetado no seu trabalho e que teve uma visão abrangente sobre as actividades de escrita, que foi vivendo e desenvolvendo ao longo da sua vida.

Neste ponto analisa-se principalmente os seus ensaios sobre tradução, nomeadamente “Tradução e Ruído na Comunicação Teatral” (1982), “O Ato Criador na Tradução (1983) e “Literalidade e Criatividade na Tradução” (1985). Os dois primeiros títulos reportam-se a teses académicas que defendeu, como se relata no ponto anterior, sendo que o primeiro se encontra publicado em livro e os dois seguintes em forma de artigos.

Os três ensaios têm datas muito próximas, todos da década de 80, e enquanto “O Ato Criador na Tradução” e “Literalidade e Criatividade na Tradução” visam uma reflexão sobre a tradução em geral, o artigo “Tradução e Ruído na Comunicação Teatral” reflecte sobre a tradução teatral em particular. Em todos os ensaios estão patentes as suas influências teóricas, citando Campos autores que vão desde o campo filosófico como Wittgenstein, Heidegger e Nietzsche, ao campo literário, como Vítor Hugo, Octávio Paz, Ingarden, ao campo linguístico

como Wandruszka, George Mounin e ao campo tradutivo como Catford, Vinay e Darbelnet, Vasquez-Ayora, Henri Meschonnic¹⁷³, entre outros.

As múltiplas áreas a que o autor recorre são também o reflexo dos ET à época, já que até meados dos anos 80, dois campos do saber reclamavam para si o estudo da tradução; o campo literário e o campo linguístico, recebendo os ET ainda contributos de disciplinas como a antropologia, a filosofia, a sociologia e a psicologia. (vid. 1.1 supra).

Nos ensaios sobre teoria tradutiva Geir de Campos aborda temas como definição de tradução, a questão da tradução fiel versus tradução livre e ainda a questão da criatividade do tradutor.

Sobre a definição de tradução o autor alia mais uma vez definições de âmbito mais linguístico com definições mais culturais percorrendo as duas correntes nos ET, a linguística e a interpretativa ou hermenêutica. No extremo linguístico apresenta a proposta de Catford, em que se define tradução como a substituição de matéria textual numa língua (língua-fonte) por matéria textual em outra língua (língua-meta), sendo o problema central da tradução a busca de matérias textuais que se equivalham. Por outro lado, recorda definições mais hermenêuticas ou culturais como a de Anton Popovic, em que o objectivo da tradução consiste na transferência de certos valores intelectuais e estéticos, de uma língua para a outra. (Campos 1983:131).

Geir de Campos não adianta a sua própria definição de tradução, mas apresenta a definição de Heidegger concordando com esta:

Pela tradução, o trabalho do pensamento vê-se transposto do espírito de uma língua para o de outra, e sofre assim uma transfiguração inevitável; mas essa transfiguração pode vir a ser fecunda, fazendo surgir sob uma nova luz o assunto em foco. (1983:131).

Esta “transfiguração fecunda” (vid. 1.3 supra) ou noção de criatividade é discutida por Geir de Campos em paralelo com a questão da tradução fiel versus livre, sendo esta associação a que mais interessou ao autor/tradutor. Usando a nomenclatura de Vinay e

¹⁷³ Este autor é, ao mesmo tempo, poeta, tradutor, linguista e tradutor bíblico e não deve ser alocado a um único campo, como acontece com outros autores citados em cima; a divisão tem como único objectivo mostrar a multifacetada base teórica que Geir de Campos evoca.

Darbelnet e concordando com estes autores, afirma que a tradução literal, onde há um paralelismo estrutural e metalinguístico, é muitas vezes possível e até desejável, mas se esta não for exequível deve optar-se pela tradução oblíqua. Neste âmbito, introduz o conceito de equivalência, que nesta época é o conceito central nos estudos tradutivos. (vid. 1.1 supra).

Distingue entre equivalência textual (conteúdo) e correspondência formal (forma da mensagem). Na tradução literal a correspondência formal fica assegurada, na oblíqua tende a ser negligenciada:

...na medida em que, perseguindo o conteúdo, e em bases por vezes demasiado subjectivas, o tradutor esquece, de propósito ou por conveniência, certos elementos objetivos do texto a traduzir, deixando-se levar por uma noção de liberdade criativa que tenta passar por cima, nem sempre impunemente, das necessidades que lhe correspondem, estilísticas e mesmo éticas. (Campos 1983:135).

Associada a esta dicotomia, tradução literal, fiel, ou tradução oblíqua, livre, apresenta-se então a questão da criatividade; na tradução está-se entre os dois pólos a criação-zero ou a criação-infinito.

Geir de Campos defende que é possível equilibrar a liberdade de criação do texto traduzido sem perder de vista a forma da mensagem original. Comenta a falsa noção de liberdade de alguns tradutores que “no afã de se mostrarem “livres” parecem esquecer a “necessidade” do cumprimento mínimo assumido com o autor da obra original (cf. conceito de lealdade Nord 1991:30ss).

Considerando que a bem dizer não se traduz de língua para língua, e sim de fala para fala, e que a criatividade é inerente ao ato de fala, parece difícil negar que em toda e qualquer tradução a criatividade está sempre presente.

(...)

toda e qualquer frase, na língua para a qual se traduz, é sempre uma frase nova no repertório dessa língua, e nada de novo se produz sem o correspondente ato criador. Ainda quando essa frase nova tenta ser uma transposição de uma frase antiga na língua da qual se traduz, a criatividade há de estar presente e atuante: não existe, a meu ver, a

que seria a “criação zero”, pois mesmo nos casos que alguns autores admitem como “tradução zero” (casos em que a tradução mais se aproxima da pura e simples transcodificação, com auxílio da memória mais que da inteligência), mesmo em tais casos observa-se um mínimo de participação do tradutor, e essa participação, ocorrendo no plano da fala mais do que na língua, só pode ser criativa ou criadora. (Campos 1985: 11-12).

Percebe-se nesta afirmação o caminho percorrido pelo tradutor Geir de Campos que, apesar de defender a tradução fiel sempre que esta seja possível, acaba por advogar que há sempre criatividade no acto tradutivo.

Como se referiu atrás, também no ensaio “Tradução e Ruído na Comunicação Teatral” (1982a), Geir de Campos reflecte sobre o texto teatral, as suas especificidades e também sobre a tradução teatral.

Sobre o autor teatral adianta:

Embora deva ter sempre presentes na imaginação as condições materiais do palco, por exemplo, há de escrever suas cenas como se as estivesse vendo desenrolar-se em espaço e tempos reais. (Campos 1982a:7).

A questão do autor/tradutor de teatro ter na sua imaginação o palco durante o acto de escrita ou tradução é um tema recorrente neste âmbito (vid. 1.3 supra, autores como Vieites (2005), Ryngaert (1992) e Rodríguez (1995) que defendem a mesma posição).

Geir de Campos cita ainda neste âmbito Tadeus Kowsan, semiótico polaco, que escreve em 1968 uma tipologia de signos teatrais, e que defende que o autor dramático é principalmente criador dos signos da palavra, mas também de signos pertencentes aos demais sistemas, como gestos, cenários, figurinos, podendo a palavra substituir a maioria dos signos dos demais sistemas.

Para além do sistema de signos que impera no teatro, Campos vai realçar o papel do público/leitor, afirmando que em qualquer cadeia de comunicação é o destinatário quem determina a qualificação da mensagem, importante para estabelecer a forma que deverá tomar

a tradução teatral, “se literária, para consumo do leitor comum, ou se propriamente voltada para as finalidades da encenação ou irradiação” (1982a:17).

Esta posição do autor é um grande avanço na época, pois só recentemente esta ideia é defendida nos estudos de tradução de textos dramáticos como forma metodológica de encarar as traduções, como se expôs neste trabalho atrás em 1.3. As teorias funcionalistas na tradução (*Skopostheorie*) nos anos 80 defendem a ideia do objectivo da tradução e do destinatário como primordiais para definir o tipo de tradução a ser elaborada, mas só uns anos mais tarde da sua publicação estas teorias funcionalistas foram reconhecidas e debatidas.

Se a tradução tiver em vista uma encenação, Campos defende que se deve atender ao projecto de montagem concebido pelo director, mas se o objectivo for a publicação então o destinatário é o leitor.

É este caminho que ele próprio põe em prática, na primeira tradução de *A Alma Boa de Setsuan* (1959) (vid. 7.1 supra) e na segunda tradução de *A Alma Boa de Setsuan* (1977) (vid. 7.2 supra) analisadas nos dois próximos capítulos.

Um último tema que Campos aborda e que é pertinente neste estudo é a questão da escolha da palavra tanto em termos semânticos, como imagéticos ou ainda em termos de musicalidade ou ritmo, como é o caso da poesia no texto teatral:

O bom tradutor tem o dever, se não o direito, de buscar, se não o de rebuscar, palavras que reproduzam, na tradução, não só a logopéia (efeitos de significância), como também a fanopéia (efeitos de imagem) e a melopéia (efeitos de musicalidade) do original, transplantando assim, de um idioma para o outro, o máximo possível de elementos psicológicos (excitação da alma), históricos (visão de mundo) e lingüísticos (as melhores palavras em sua melhor ordem). (Campos 1982a:53).

Estes efeitos produzidos pela logopéia, fanopéia e melopéia foram aqui aplicados à poesia, mas acreditamos que estes podem também ser aplicáveis à tradução de prosa e, como tal, consideramos estes efeitos na noção de teatralidade adoptada no presente estudo, que contempla as escolhas semânticas actuais versus clássicas (logopéia), as escolhas imagéticas (fanopéia) e as escolhas rítmicas (melopeia) (vid. noção de teatralidade 1.3 supra).

É esta busca constante a vários níveis que as traduções de Campos patenteiam e que se analisam nos próximos capítulos.

Capítulo 8 Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1959

8. Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1959

8.1 Comentário global à tradução para português brasileiro de 1959

8.2 A tradução francesa *La Bonne âme de Se-Tchouan*, 1956

8.2.1 Apontamentos históricos

8.2.2 Comentário Global

8.3 Algumas notas sobre as diferenças entre o português europeu e o português brasileiro

8.4 Análise Tradutiva

8.4.1 Metodologia de Análise

8.4.2 Identificação de Tipologias e de Deslocamentos em Processos Tradutivos

8.4.3 Apóstrofes

8.4.3.1 Apóstrofes por Via Directa

8.4.3.1.1 Reordenação Sintáctica

8.4.3.1.2 Reforço Semântico

8.4.3.1.3 Redução

8.4.3.1.4 Acrescento

8.4.3.1.5 Modulação

8.4.3.1.6 Metáfora

8.4.3.2 Apóstrofes por Via Indirecta

8.4.3.2.1 Reforço Semântico

8.4.3.2.2 Reordenação Sintáctica

8.4.3.2.3 Modulação

8.4.3.2.4 Redução

8.4.3.2.5 Acrescento

8.4.3.3 Identificação e Registo de Dados

8.4.3.3.1 Tipologias

8.4.3.3.2 Procedimentos Tradutivos

8.4.4 Chen Tê

8.4.4.1 Chen Tê por Via Directa

8.4.4.1.1 Reordenação Sintáctica

8.4.4.1.2 Redução

8.4.4.1.3 Reforço Semântico

8.4.4.1.4 Acrescento

8.4.4.1.5 Comportamento de Retoma

8.4.4.1.6 Modulação

8.4.4.1.7 Metáfora

8.4.4.2 Chen Tê por Via Indirecta

8.4.4.2.1 Reforço Semântico

8.4.4.2.2 Reordenação Sintáctica

8.4.4.2.3 Acrescento

8.4.4.2.4 Redução

8.4.3.2.5 Metáfora

8.4.4.2.5 Modulação

8.4.4.2.6 Comportamento de Retoma

8.4.4.3 Identificação e Registo de Dados

8.4.4.3.1 Tipologias

8.4.4.3.2 Procedimentos Tradutivos

8.4.5 Chui Ta

8.4.5.1 Chui Ta por Via Directa

8.4.5.1.1 Reordenação Sintáctica

8.4.5.1.2 Redução

8.4.5.1.3 Acrescento

8.4.5.1.4 Reforço Semântico

8.4.5.1.5 Comportamento de Retoma

8.4.5.1.6 Metáfora

8.4.5.1.7 Modulação

8.4.5.2 Chui Ta por Via Indirecta

8.4.5.2.1 Reordenação Sintáctica

8.4.5.2.2 Redução

8.4.5.2.3 Reforço Semântico

8.4.5.2.4 Acrescento

8.4.5.2.5 Metáfora

8.4.5.2.6 Modulação

8.4.5.3 Identificação e Registo de Dados

8.4.5.3.1 Tipologias

8.4.5.3.2 Procedimentos Tradutivos

8.4.6 Síntese Comparativa

8.4.6.1 Tipologias

8.4.6.2 Procedimentos Tradutivos

8.5 Comentário Final

8. Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1959

Estuda-se neste capítulo a tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan* por Geir de Campos e António Bulhões publicada em 1959 pela Editora Antunes. Pelo contexto da recepção de Brecht no Brasil e pela história da tradução, encenação e publicação desta obra que se relatou nos capítulos anteriores interessa reter que o Brasil após a revolução de 1930 passa de um país fragmentado a um estado nacional unido, mas muito autoritário. No entanto, no fim dos anos 50 vive-se um período de interregno democrático, sob a presidência de Kubitschek que ficou na memória dos brasileiros como os *Anos Dourados*. Há um desenvolvimento dos meios culturais e nasce também a *Companhia de Teatro Maria Della Costa*, que, como se relatou anteriormente, inicia a profissionalização do teatro no Brasil e se interessa por um teatro mais politizado. Depois de algumas peças em cartaz e de algum reconhecimento da parte do público a companhia decide encenar esta peça de Brecht depois de os seus directores terem lido a tradução francesa. Pedem então a António Bulhões que a partir da tradução francesa verta o drama para português brasileiro, tendo a tradução sido feita a “duas mãos”, já que este convida Geir de Campos a contrastar a sua tradução com o original alemão entretanto encomendado da Alemanha. Como se mencionou a encenação foi um grande êxito e passado um ano há um convite para publicar Brecht, tendo o pedido inicialmente em mente outra obra teatral, mas a editora acabando por interessar-se pela publicação de *Alma Boa de Setsuan*.

Dos relatos de Geir de Campos sabemos que a tradução antes de ser publicada sofreu uma revisão, revisão essa que lamentavelmente se perdeu como o próprio tradutor expõe. De seguida, faz-se um comentário global à tradução para português brasileiro e também um comentário global à tradução francesa para depois se analisar o TT a nível microestrutural.

8.1 Comentário global à tradução para português brasileiro de 1959

No âmbito paratradutivo fez-se já uma análise dos aspectos epitradutivos ao contextualizar a tradução tanto em termos de recepção histórica e cultural como também ao relatar a história desta tradução pelas próprias palavras do seu tradutor Geir de Campos. Em termos peritradutivos e de normas preliminares afirmou-se também que se tratou de uma publicação de um livro isolado da bibliografia de Brecht. Os dois tradutores Geir de Campos e

António Bulhões assinam uma nota no início do livro onde afirmam tratar-se da “primeira peça brechtiana encenada no Brasil por um elenco profissional” e onde nomeiam a companhia, o nome de todos os actores e onde dão conta de que esta tradução foi autorizada “directamente pelos editores e pela viúva de Brecht, graças à valiosa interferência do romancista Jorge Amado, amigo do autor e destes seus tradutores no Brasil”.

Enquadrando ainda a presente tradução em termos das normas apresentadas em 1.1 fica claro que a norma de recepção ou o tipo de audiência expectavel era neste caso conhecida dos tradutores e não pode deixar de ter influenciado muitas das escolhas a nível linguístico-textual, como se dá conta mais adiante. Sobre as normas operativas matriciais pode acentuar-se que o TT se apresenta com a macroestrutura integral, seguindo-se fielmente a divisão do texto brechtiano, tanto nas indicações cénicas como nas réplicas das várias figuras. Abre-se aqui excepção para algumas indicações espaço-temporais em falta que coincidem com omissões na tradução francesa e que os tradutores por lapso ou não deixaram também de fora.

Relativamente à tradução dos nomes, topónimos e antropónimos, estes são mantidos em chinês, mas com algumas naturalizações fónicas e gráficas, como por exemplo *Sezuan* que passa a “Setsuan”, *Shen Te* e *Shui Ta* respectivamente a “Chen Tê” e “Chui Ta”, excepção é *Wang* que se mantém como no original. É de notar que sempre que uma figura nomeia outra, dirigindo-se directamente a ela ou referindo o seu nome em diálogo com outra figura, essa nomeação é escrita em maiúsculas, o que nos parece ser um realce intencional de ajuda ao actor, que deve ter sido inserida no texto a encenar e que foi mantida neste texto para publicação.

Na comparação que se efectua entre TP e TC está-se consciente que algumas diferenças de expressão advêm da manipulação normal entre as línguas; no caso da tradução alemão português (e também alemão francês) temos frequentemente palavras compostas ou derivadas alemãs que necessitam de ser descompactadas. A título exemplificativo temos *die Verletzlichen* TP, p.90, referência que *Shen Te*, numa apóstrofe ao público, faz sobre as pessoas que precisam de auxílio. Esta palavra derivada por parassíntese (*ver-* e *-lich*) é traduzida por “toda essa gente magoada” TC, p.101 e na versão francesa 1956 por *tous ses gens sans défense* p.74. É certo que existe neste caso particular a palavra portuguesa também derivada “desamparados”, mas que não compreende a ideia de “magoar” contida no original, preferindo a tradução a locução acima transcrita. Acresce aqui o facto da língua alemã ser muito produtiva neste âmbito da derivação e composição de palavras, meio que o próprio Brecht usa para a formação de palavras novas, criando ocasionalismos ou compostos

espontâneos, como nos parece ser aqui o caso e que são de difícil tradução, assunto ao qual se retorna mais adiante.

Relativamente à influência da tradução francesa nesta tradução esta está patente em opções semânticas e sintáticas que se evidenciará na análise. Adianta-se a título ilustrativo que em termos semânticos temos por exemplo versos brancos em alemão que são traduzidos para francês com rima e que a versão para português brasileiro também elege. A nível sintático há alterações de pontuação e de deslocação de elementos do enunciado como no exemplo que a seguir se transcreve. *Shen Te* ao referir os seus antigos senhorios que lhe negaram ajuda no passado afirma: *Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt nein sage.* (p.20) e a versão francesa traduz: *Peut-être ont-ils peur aujourd'hui que je leur dise non.* (p.21) e a tradução para português brasileiro segue a anterior: “Talvez estejam com medo de que hoje eu lhes diga “não”.” (p.16). Este é um caso típico desta tradução pb59 ao semelhar a tradução francesa na deslocação de elementos e ao introduzir ainda acentuação supra-segmental não presente nem na versão alemã nem na versão francesa.

Apesar de existir em termos gerais a preocupação de se seguir o TP de forma a que não haja perdas semânticas as opções tradutivas a assinalar são, por um lado, um aumento de marcas de oralidade e, por outro lado, uma redução no número de elementos dos enunciados em certos momentos do drama. Acresce ainda que a partir da análise a nível microestrutural que se desenvolve nos próximos pontos deste capítulo parece poder afirmar-se que as escolhas operativas a nível linguístico-textual seguem uma norma inicial de aceitabilidade, privilegiando-se escolhas semânticas e sintáticas que favorecem essa aproximação à língua e cultura de chegada e que em muitos casos parecem também ter como objectivo inerente a preparação do TT para a encenação. A teatralidade ou potencial dramático conceito onde se englobou aspectos de ritmo, de imagética e da actualidade da linguagem escolhida assumem nesta tradução um papel preponderante.

Antes de se passar à comparação entre TP e TC comenta-se a tradução francesa que, como se expôs, constituiu o ponto de partida para esta tradução de 1959.

8.2 A tradução francesa *La Bonne âme de Se-Tchouan, 1956*

8.2.1 Apontamentos históricos

A tradução francesa *La Bonne âme de Se-Tchouan* faz parte do V volume da colecção *Théâtre Complet*¹⁷⁴, Editora l'Arche publicada em 1956 e tem como tradutores Geneviève Serreau e Jeanne Stern. Esta colecção iniciada em 1955 foi a primeira a publicar de forma sistemática as obras teatrais de Brecht em França. A recepção deste autor neste país tinha já começado nos anos 30, mas sem alcançar grande repercussão. Em Outubro de 1930, o director de teatro e encenador Gaston Baty, conhecedor do teatro alemão e das experiências técnicas do teatro dos anos 20, encena *Die Dreigroschenoper*, mas sem êxito. Mais tarde em 1937 há uma nova encenação por Pabst mas também sem alcançar a aprovação do público. Brecht era por esta altura um desconhecido em França, apesar de ter vindo juntamente com Helene Weigel da Dinamarca, onde se encontrava exilado, para assistir a esta encenação. No mesmo ano Abraham, editor francês, recebe o pedido de Brecht para traduzir e publicar *Furcht und Elend des dritten Reiches*, mas à época as obras de Brecht estavam a ser queimadas noutros países com a entrada das tropas de Hitler, nomeadamente na Áustria e na cidade de Praga, de modo que também a tradução francesa foi destruída pelo editor francês aquando da chegada das tropas alemãs a Paris em 1940.

Ainda sobre a encenação de 1937 referida em cima Hüfner (1968)¹⁷⁵, a quem nos reportamos nesta parte do estudo, adianta que o desinteresse do público e dos críticos, a emigração de Brecht e a Segunda Guerra Mundial fizeram com que esta fosse a última grande encenação em palcos franceses neste período.

Tanto em França como em Inglaterra a grande divulgação da obra de Brecht começa somente aquando da visita do grupo teatral *Berliner Ensemble* depois do fim da guerra já nos anos cinquenta. Nos dois países tanto a recepção como a divulgação das obras de Brecht vão trazer um novo rumo ao teatro. Em França ficará como marco a encenação de Jean Vilar de *Mutter Courage* pelo *Théâtre National Populaire*, em 1952 em Paris. O público não foi

¹⁷⁴ Referimos já esta colecção a propósito da censura às obras de Brecht que chegaram a Portugal por esta via francesa (vid. 3.3.2 infra).

¹⁷⁵ A autora estuda os aspectos estéticos e de concepção do mundo na arte do teatro de Brecht e como estes estão espelhados no novo teatro realista e político francês. Baseia o seu estudo na pesquisa da imprensa quanto a recensões, artigos, entrevistas e ainda nas cinco monografias de Brecht, que foram publicadas entre 1930 e 1963 em França.

muito, mas os críticos de teatro aplaudem e Brecht torna-se o autor preferido do designado *théâtre populaire*, um teatro político, atingindo nos anos 60 um grande êxito em França.

Sobre a obra aqui em análise é relevante lembrar que esta foi encenada no Verão de 1954 no Festival *Lyon-Charbonnières* pelo director Rojer Planchon, que dirigia um pequeno teatro de província quase só com actores amadores e que se interessou pelo teatro de Brecht e pelos métodos do grupo *Berliner Ensemble*. Afirma Planchon:

J'avais tout d'abord lu Brecht, dans la revue K (revue surréaliste), un texte très 'nihiliste' intitulé *L'homme ne peut rien pour l'homme*, tiré en fait de *L'importance d'être d'accord*, pièce didactique. Puis trois scènes de *Grand'Peur et Misère du Troisième Reich*, publiées par Pierre Abraham. Enfin, dans *Botteghe Oscure*, une traduction de *La bonne âme!* Nous avons alors décidé de la monter. (Planchon 1960, LFF¹⁷⁶, apud Hüfner 1968:27-28).

Esta primeira encenação apesar de não ter tido grande sucesso leva Planchon a Paris como convidado da companhia de Berlim a uma entrevista com Brecht. Em 1962 Planchon conta que se apresentou a Brecht com as fotografias do espectáculo *Der gute Mensch von Sezuan* e que ambos conversaram durante cinco horas. Brecht disse-lhe o que lhe agradava e não no seu trabalho.

De cet entretien et de la vision des réalisations du Berliner Ensemble s'est imposée en moi la conviction que là était la vérité et qu'il ne fallait pas hésiter à copier hardiment. (Planchon 1962, AS¹⁷⁷ apud Hüfner 1968:74).

Depois desta conversa Planchon faz uma reencenação da peça em Dezembro de 1958 e esta torna-se um grande sucesso: "Während die ersten Aufführungen von Brecht-Stücken in Frankreich keinen Anklang finden, sind die Vorstellungen jetzt gut besucht..." (Hüfner 1968:125).

¹⁷⁶ *Les Lettres françaises* - Paris, 9/6/1960.

¹⁷⁷ *L'Avant-Scène-Paris*, 272, 1962, S.6.

Das palavras de Planchon atrás cima infere-se que este usou a tradução francesa desta obra publicada na revista *Botteghe Oscure*, 1950, a primeira publicação deste drama e numa impressão sinóptica alemã-italiana-francesa, como se referenciou no capítulo segundo. Esta primeira tradução é assinada somente por Jeanne Stern. Mais tarde, juntamente com Geneviève Serreau, assina a tradução de 1956, aqui em análise, e que se comenta de seguida, tendo sido a partir desta que António Bulhões inicia a tradução deste drama para português brasileiro.

8.2.2 Comentário Global

La Bonne âme de Se-Tchouan, juntamente com *Tambours dans la nuit* e *Le procès de Lucullus*, forma este volume V da colecção *Théâtre Complet*, sendo esta a primeira publicação em livro em França. É também este volume com a tradução francesa que nos serve de base de análise no presente trabalho.

Do peritexto faz parte uma introdução sem título assinada por Geneviève Serreau, onde a tradutora lembra em linhas breves a influência do teatro chinês em Brecht, nomeadamente *l'esprit et les méthodes du «distancement»*. Comenta ainda que esta obra se situa na China e que se trata de uma parábola. Os anos de escrita da obra no exílio são também lembrados, bem como as encenações desta peça em diferentes países, nomeadamente em França.

Esta tradução francesa mantém a macroestrutura do texto alemão e todas as suas estruturas, como prólogo, quadros, intermédios, canções, entre outros. Referiu-se já que a nível microestrutural há a omissão de algumas didascálias que se atribui a um possível lapso. A preferência pela manutenção dos nomes em chinês tem sido uma constante em todas as traduções analisadas e, também aqui, se respeita esta opção de Brecht naturalizando-se tanto graficamente como foneticamente alguns nomes das figuras para francês, nomeadamente *Shen Te* para “Chen-Té”, *Shui Ta* para “Choui-Ta”, *Yang Sun* para “Yang-Soun”, mantendo-se *Wang* inalterado, como foi também o caso das traduções para português europeu e também brasileiro.

Adiantou-se já que a tradução francesa influenciou algumas escolhas desta tradução para português brasileiro de 1959, mesmo tendo esta tradução sido num segundo momento comparada com o original alemão e revista de acordo com este. As influências que se registam na análise que se elabora aqui a nível microestrutural são principalmente a nível de

escolhas semânticas e sintáticas, nomeadamente através de reforços semânticos, de reordenações sintáticas a nível de pontuação e de deslocação de elementos do enunciado. Outra influência por este modo tradutivo indirecto é visível na redução de elementos, mas também no acrescento de elementos, opções que só aparentemente são contraditórias, como se evidencia na análise prática.

Antes de se dar início ao estudo destas duas traduções deixam-se só umas notas breves sobre as diferenças entre o português europeu (pe) e o português brasileiro (pb).

8.3 Algumas notas sobre as diferenças entre o português europeu e o português brasileiro

O português europeu e o português brasileiro são duas variedades nacionais da língua portuguesa que apresentam algumas diferenças tanto nos níveis fonético e lexical, bem como nos níveis morfológico e sintáctico-semântico.

A nível fonético temos as vogais átonas do pb que são muito menos reduzidas que em pe e a nível morfológico e sintáctico pode referir-se também algumas diferenças, nomeadamente a nível da utilização dos clíticos de terceira pessoa. O pb perdeu os clíticos de terceira pessoa e apresenta o objecto directo nulo, por exemplo: (pb) *as frases, ele tinha lido nos livros*¹⁷⁸; (pe) *as frases, tinha-as lido nos livros*. Também em pb os clíticos pronominais são habitualmente colocados em posição proclítica enquanto, nas frases correspondentes em pe, estes são colocados em posição enclítica: (pb) *Me diga uma coisa* e (pe) *diga-me uma coisa* pe. Nota-se também diferenças no uso do gerúndio; onde o pb apresenta construções com gerúndio o pe prefere quase sempre construções com infinitivo; (pb) *estava brincando* e (pe) *estava a brincar*. Também em construções que exprimem distância temporal, o pb utiliza os verbos *fazer* e *ter* quando o pe usa o verbo *haver*. Outras diferenças são que em pb, antes de possessivo pré-nominal, há a ausência de artigo, enquanto em pe este está sempre presente: (pb) *Vou comprar meu vestido* (pe) *vou comprar o meu vestido*. A distribuição do modo verbal em pb e pe também difere em certas construções com predicados como (*ser*) *bom*, (*ser*) *natural* que implicam a utilização do modo indicativo em pb e conjuntivo em pe e em construções com verbos como *supor*, *imaginar*, o pb pode usar o conjuntivo e o pe o indicativo.

¹⁷⁸ Reportamo-nos nesta parte do estudo, inclusivamente nos exemplos usados, ao subcapítulo “Português europeu e português brasileiro: duas variedades nacionais da língua portuguesa”, Maria Helena Mira Mateus (2003⁶), pp. 45-51, referência completa em *Bibliografia*.

Sobre as formas de tratamento, no português brasileiro, a utilização de *você* substitui, na maioria dos dialectos, o *tu* e o *você* (familiar) do português europeu. Enquanto em pe o tratamento deferente usa o nome próprio, o cargo, o título ou o grau de parentesco, no pb utiliza-se *o senhor, a senhora*, e, no interior dos grupos profissionais, o cargo ou o título.

pb Já te disse que *você* não vai

pe Já te disse que *tu* não vais/ Já lhe disse que *você* não vai

pb O *senhor/ a senhora* quer jantar?

pe A Antónia/ o Sr. Dr. / o Sr. Director / o tio/ o meu amigo quer jantar?

Há ainda palavras idênticas com significado diferente e palavras diferentes com o mesmo significado. É igualmente de lembrar que no pb existem muitos vocábulos de origem tupi e de origem africana que não fazem parte da norma do português europeu.

Sobre estas duas variedades resume Mateus (2003⁶):

Apesar das diferenças apresentadas e de elas se situarem nos diversos níveis da gramática, devemos concluir que a deriva das duas variedades utiliza processos gramaticais comuns, não podendo afirmar-se, portanto, que as variedades do português possuem diferentes gramáticas. (p.51).

8.4 Análise Tradutiva

8.4.1 Metodologia de Análise

A metodologia de análise é aqui a mesma seguida na Parte II deste trabalho, onde se analisou a tradução em português europeu. Estudam-se todas as apóstrofes ao público e todas as réplicas da figura principal e dupla Chen Tê e Chui Ta, identificando-se os padrões tradutivos recorrentes. A partir desses padrões recorrentes criam-se tipologias e contabilizam-se todas as ocorrências que recaem nessas tipologias. Num documento aparte, em suporte

digital, encontram-se registados todas as réplicas do texto de partida e dos respectivos textos de chegada, a partir das quais se faz inferências a nível quantitativo.

Na análise tradutiva aqui elaborada apresentam-se também réplicas do TP e dos textos traduzidos com exemplos ilustrativos das várias tipologias e onde se comentam essas mesmas traduções.

Segue-se mais adiante o registo quantitativo que se expõe em quadros e em gráficos de barras e circulares. Também se afectam as tipologias aos procedimentos tradutivos apresentados atrás no capítulo um, procedimentos esses que são também contabilizados e apresentados em dados estatísticos, no fim de cada subcapítulo de análise.

O estudo que se faz a nível tradutivo passa também pelo confronto com a tradução francesa, já que foi a partir desta tradução que se iniciou a tradução para português brasileiro, como se relata no capítulo anterior. Como se constata que existem muitas marcas da tradução indirecta no texto português brasileiro, opta-se por dividir todos os subpontos da análise tradutiva em análise por via directa e análise por via indirecta. Começa-se a análise tradutiva pelas apóstrofes seguindo-se depois a análise da figura principal.

8.4.2 Identificação de Tipologias e de Deslocamentos em Processos Tradutivos

Usou-se já na Parte II, capítulo 5, um conjunto de tipologias e de procedimentos tradutivos, que na sua maioria vão ser retomados também agora na análise da tradução em português brasileiro.

Elencam-se em baixo as tipologias usadas nesta parte do estudo sendo que dos sete grupos, seis foram já usados e explicados anteriormente e somente um grupo e um subgrupo são novos, a saber o grupo F, Redução, e o subgrupo Substituição de Imagem mais Sentido do grupo Metáfora, que se explanam mais adiante.

Os grupos e subgrupos tipológicos são os seguintes:

Grupo A: REFORÇO SEMÂNTICO

Subgrupos: Palavra; Expressão; Idiomatismo

Grupo B: METÁFORA:

Subgrupos: Substituição de Imagem; Substituição de Imagem mais Sentido; Imagem mais Sentido; Imagem Convertida em Sentido

Grupo C: MODULAÇÃO

Subgrupos: Explicativa; Outra

Grupo D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA

Subgrupos: Pontuação; Deslocação à Esquerda

Grupo E: ACRESCENTO

Subgrupos: Especificação; Ênfase

Grupo F: REDUÇÃO

Grupo G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Subgrupos: Verbal; Nominal

O grupo F, Redução, foi criado e aplicado aqui na análise efectuada à tradução pb59. A tipologia Redução consiste na eliminação ou omissão de elementos do TP, que na nossa análise correspondem a palavras simples, expressões, frases ou a combinações de mais do que um destes elementos. As Reduções têm sido estudadas no âmbito tradutivo, nomeadamente por Hüsgen (1999) que apresenta uma subdivisão deste conceito:

Zu den Kürzungen gehören die Unterpunkte 'semantische Straffungen' und 'Auslassungen'. Unter 'semantische Straffungen' fallen die Übersetzungslösungen, die eine Vereinfachung der Bedeutungszusammenhänge darstellen, wo also der Grad der Differenzierung niedriger ist, während unter 'Auslassungen' die Textstellen aufgeführt werden, die der Übersetzer nicht berücksichtigt hat. (1999:332).

As restrições semânticas são aqui restrições simplificadoras do discurso que, para além de o encurtarem, o tornam menos complexo, enquanto as omissões são como a própria palavra implica eliminações de elementos do TP. Segundo a análise do autor, no caso estudado, as restrições semânticas parecem indicar que se tenta por este meio ultrapassar dificuldades tradutivas que advêm de enunciados com um grau alto de complexidade. No

nosso caso, porém, a grande maioria das reduções analisadas não são restrições semânticas, mas sim reduções ao nível da ‘quantidade’ de segmentos discursivos, entendendo-se quantidade no sentido de uma das quatro máximas da conversação referidas por Grice (cf. nota rodapé 105, 5.2 supra). Há encurtamento do discurso, dizendo-se o mesmo, mas utilizando-se menos palavras, sendo que os elementos eliminados permanecem quase sempre implícitos na mensagem do TT. As reduções nesta tradução para português brasileiro de 1959 têm, a nosso ver, como objectivo encurtar os enunciados, tornando-os mais concisos para que estes sejam imediatamente apreendidos pelo público/leitor, como fica patente na análise tradutiva nos próximos pontos.

No grupo Metáfora para além dos subgrupos já tipificados, regista-se ainda uma estratégia tradutiva que consiste em substituir a imagem do TP por uma imagem nova no TC e ainda lhe acrescentar sentido.

Em termos de análise também aqui se afectam as tipologias elencadas aos procedimentos tradutivos (Baltrusch 2007-2008), já aplicados à análise da tradução em português europeu (vid cap.5 supra). Como se mencionou, esta classificação está dividida em duas classes a Mutação e a Modificação. Considera-se que a classe da Mutação e respectivos procedimentos não estão representados nesta tradução, daí trabalhar-se aqui apenas com a classe Modificação e correspondentes procedimentos tradutivos.

Para além dos procedimentos tradutivos Intensificação, Explicitação/Especificação, Modulação e Equivalência patentes na afectação das tipologias, acrescenta-se ainda o procedimento tradutivo Redução ao modelo proposto. Como o próprio autor defende e se explana atrás em 1.2, este modelo é um modelo aberto e que deve ser complementado de acordo com os casos estudados. Considera-se que as reduções estudadas não acarretam mutações na mensagem, daí este procedimento tradutivo ser incluído no grupo Modificações e ser definido do seguinte modo: Redução, empregar menos elementos do que a LP para exprimir a mesma ideia.

8.4.3 Apóstrofes

Como se viu na caracterização da obra, Brecht usa as apóstrofes no seu teatro épico como um dos efeitos de estranhamento. Pretende através desta técnica teatral “despertar” o seu público, focar a sua atenção para certos elementos, espantá-lo ou até questionar as suas convicções.

Analisa-se as trinta e uma apóstrofes do texto alemão e confrontam-se com o texto português brasileiro, bem como com o texto francês, apresentando-se de seguida exemplos desse confronto e ainda registos dos dados em quadro e em forma estatística.

Na apreciação global à tradução afirmamos já que a tradução deste texto dramático evidencia muitas marcas de texto performativo, significando isto que os tradutores ao traduzir tomaram já decisões que geralmente cabem aos directores ou encenadores, como são, por exemplo, as questões das pausas, acentuações, ênfases e até reduções tanto a nível da palavra como a nível frásico. Assim na análise que se faz a nível microestrutural identificam-se tipos de recorrências tanto na tradução por via directa como na tradução por via indirecta. Por ordem decrescente pode afirmar-se que na tradução por via directa as recorrências são questões como reordenações sintácticas, que se traduzem em alterações de pontuação e em deslocamentos à esquerda; reforço semântico, a nível de palavras, expressões e idiomatismos, que intensificam o enunciado; reduções tanto de palavras como de expressões ou até de frases; acrescentos, especificando-se ou adicionando elementos enfáticos; modulações explicativas ou outras e, por fim, metáforas, onde se substitui a imagem, se converte a imagem em sentido ou ainda se substitui a imagem e se acrescenta sentido.

No confronto com a versão francesa e, por ordem decrescente, temos reforço semântico através da escolha de certas palavras e de idiomatismos, reordenação sintáctica através da pontuação e de deslocamentos à esquerda, reduções de palavras e frases, acrescentos, especificando-se e adicionando-se elementos enfáticos e, por último, modulações.

Nos pontos seguintes ilustramos estas recorrências através da comparação de apóstrofes do texto alemão com o texto em português brasileiro, confronto por via directa, e da comparação do texto alemão com o texto francês e com o texto em português brasileiro, confronto por via indirecta.

8.4.3.1 Apóstrofes por Via Directa

Ao contrastar a tradução brasileira com a versão alemã repara-se de imediato nas diferenças de pontuação; pontos finais substituídos por pontos de exclamação, outras vezes substituídos por reticências e até muito frequentemente por dois pontos. Parece-nos que estas diferenças vêm, como focamos antes, da preocupação de redigir ou preparar o texto dramático para uma encenação. Há claro casos em que as diferenças de pontuação vêm de

particularidades das línguas, como é o caso dos inúmeros apostos que a versão portuguesa brasileira apresenta e que por regra estão entre vírgulas.

8.4.3.1.1 Reordenação Sintáctica

Pontuação

A acção da obra inicia-se no Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan,¹⁷⁹ com uma apóstrofe, onde Wang, o aguadeiro, se apresenta ao público e, ao mesmo tempo, começa a narrar a história: há grande miséria em Sé-Chuão e o aguadeiro ouviu dizer que alguns deuses vêm a caminho e ele quer ser o primeiro a saudá-los. Os deuses chegam e o público vivencia essa chegada simultaneamente com Wang. Esta apóstrofe é uma longa fala, da qual se apresenta alguns excertos ilustrativos das categorias analisadas.

[155a] *Es ist Abend. Wand der Wasserverkäufer, stellt sich dem Publikum vor*

WANG: Ich bin Wasserverkäufer hier in der Hauptstadt von Sezuan. Mein Geschäft ist mühselig. Wenn es wenig Wasser gibt, muß ich weit danach laufen. Und gibt es viel, bin ich ohne Verdienst (p.7)

[155pb59] (*Entardecer. WANG, aguadeiro da cidade, apresenta-se ao público*)

WANG — Eu sou o aguadeiro, aqui na capital de Setsuan. Duro ofício;¹⁸⁰ quando a água é pouca, tenho que ir longe buscá-la; e quando é muita, fico sem meu ganha-pão. (p.1)

No TC temos, no primeiro caso assinalado, dois pontos a substituir o ponto final, e, no segundo, o ponto e vírgula em vez do ponto final; em ambos os casos a pausa é mais curta do que no TP. Começa desde logo a delinear-se uma preocupação dos tradutores com o tempo, o ritmo da tradução e a sua dizibilidade no palco. Expôs-se no capítulo sétimo através das palavras de Geir de Campos a história desta tradução e da sua encenação, mas o autor não

¹⁷⁹ Segue-se as designações da tradução tanto dos inícios de quadros como dos nomes atribuídos às figuras da peça.

¹⁸⁰ Os casos de pontuação são também neste ponto do trabalho assinalados com sublinhado para que sejam mais facilmente identificados.

comenta opções tradutivas, assim estas são inferidas pela análise que aqui se desenvolve e também pelas posições, que o autor defende relativamente à tradução em geral e à tradução teatral em particular (vid. 7.3.2).

No Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, Wang continua à espera dos Deuses e a comentar as suas impressões com o público sobre as pessoas que vão passando por ele:

[155a] WANG: (...) Der dort ist auch ganz unmöglich ein Gott, er hat Tinte an den Fingern. Das ist höchstens ein Büroangestellter in einer Zementfabrik. (...) (p.7)

[155pb59] WANG — (...) O outro, lá, também é quase impossível que seja um deus; com os dedos cheios de tinta, há de ser quanto muito, escriturário na fábrica de cimento ... (...) (p.2)

Neste excerto temos a palavra *dort* traduzida por “lá”, mas entre vírgulas, o que faz com que o leitor/espectador “ouça/veja” o actor apontar nessa direcção. Também se substitui uma vírgula por dois pontos, sabendo-se que os dois pontos marcam muitas vezes uma sensível suspensão da voz na melodia de uma frase não concluída (Cunha e Cintra 1997¹³: 650) e, neste caso, segue-se uma enumeração explicativa, como já se exemplificou também na análise à tradução para português europeu.

Assinala-se ainda neste exemplo um ponto final substituído por uma vírgula e, no fim da frase, o TC prefere reticências para substituir o ponto final do TP, como que passando para o leitor o som do pensamento inacabado do actor. Os elementos supra-segmentais considerados no modelo tradutivo de análise tradutiva de Nord (vid 1.2 supra) são um dos oito factores internos a ter em conta no processo tradutivo e assumem assim nesta tradução um papel preponderante.

Ainda no Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, os deuses chegaram entretanto a Setsuan e Wang esforça-se por lhes encontrar alojamento. Os deuses conversam entre si sobre a hipótese de Wang ser uma das boas pessoas que eles vieram procurar à terra, mas um dos deuses comenta que o copo que o aguadeiro usa para vender a sua água tem um fundo falso, sendo pois Wang um impostor. Wang parece aperceber-se desta descoberta dos deuses sobre ele próprio na afirmação seguinte:

[156a] WANG *zum Publikum*: Als ich vorhin den Becher aufhob, sahen sie mich so eigentümlich an. (p.14)

[156pb59] WANG (ao público) — Ainda há pouco, quando apanhei o copo, eles me olharam de um jeito esquisito! (p.9)

No TC o ponto de exclamação substitui o ponto final, questão que se comenta juntamente com as alterações supra-segmentais do próximo diálogo.

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê acaba de comprar uma pequena tabacaria com o dinheiro que recebeu dos deuses e fala ao público das suas intenções de ajudar os outros e na réplica seguinte refere os seus antigos senhorios, que acabam de chegar à sua loja a pedir auxílio e abrigo.

[158a] SHEN TE: Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie meine ersten Wirtsleute. Zum Publikum: Als mein bißchen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt **nein** sage. Sie sind arm. (...) (p.20)

[158pb59] CHEN TÊ — Meus primeiros senhorios, quando cheguei do interior para a cidade. (Ao público) Quando esgotei uns cobrinhos que tinha, puseram-me na rua. Talvez estejam com medo de que hoje eu lhes diga “**não**”. Eles estão pobres. (...) (p.16)

O TC salienta a palavra ‘não’ com aspas. Como lembram Cunha e Cintra (1997¹³:639ss) o ponto de exclamação (cf. penúltimo exemplo), as aspas e ainda as reticências, o ponto de interrogação e os travessões (entre outros) servem para marcar sobretudo a melodia, enquanto a vírgula, o ponto e o ponto e vírgula servem para marcar a pausa.

Estas questões supra-segmentais inserem-se no âmbito da linguagem e ritmo, aspecto que se considera neste estudo como fazendo parte da noção de teatralidade e da sua inerente preocupação com o potencial dramático dos textos traduzidos e que se retoma mais adiante.

Para efeitos de análise quantitativa opta-se por assinalar e contabilizar as diferenças de pontuação das réplicas onde se verificavam já outras tipologias e que estão registadas no

corpus de análise. Há casos, ainda, onde se contabilizam diferenças de pontuação em réplicas só *per se*, quando nos pareceu ser relevante, como no último exemplo apresentado em cima. Assim, em termos de pontuação, não se assinalam todas as diferenças, pois parece que seria excessivo, já que as réplicas analisadas mostram claramente essa tendência da tradução para um padrão típico de pontuação pensada para uma oralidade a ser declamada, *written to be read as if heard* ou *written to be acted* (vid. House 1.2 supra).

Nalgumas poesias por estarem traduzidas de forma bastante livre opta-se também por não assinalar as diferenças de pontuação.

Ainda dentro da Reordenação Sintáctica temos o caso da Deslocação à Esquerda como se ilustra de seguida:

Deslocação à Esquerda

No quadro I, Uma Pequena Tabacaria, a pequena tabacaria ainda não está pronta para abrir ao público, mas já a Senhora Chin, antiga proprietária da loja, vem pedir ajuda a Chen Tê, o que já tinha feito também no dia anterior.

[157a] SHEN TE: (...) Da ist zum Beispiel **die Frau Shin**, die frühere Besitzerin des Ladens. Schon gestern kam sie und bat mich um Reis für ihre Kinder. (...) (p.18)

[157pb59] CHEN TÊ — (...) **A senhora CHIN**, por exemplo, antiga locatária desta loja, ontem já me pediu arroz para as crianças. (...) (p.14)

Deslocam-se os elementos “a senhora Chin” para o início do enunciado tornando-os, deste modo, mais acentuados. Neste excerto constata-se também que o ponto final no fim da primeira frase é substituído por uma vírgula, formando-se no TC só uma frase, enquanto o TP é constituído por duas frases. Podemos ainda constatar uma redução frásica, assunto ao qual se volta mais adiante.

8.4.3.1.2 Reforço Semântico

Depois da questão da reordenação sintáctica ressaltam os reforços semânticos a nível da palavra, da expressão e dos idiomatismos a intensificar o enunciado. Os casos de

intensificação são, por exemplo, o caso das poesias que no TP estão sem rima e no TC com rima, como se passa a ilustrar.

Palavra

Está-se aqui na última réplica do quadro 1, Numa Pequena Tabacaria, e Chen Tê está já desesperada com tantos pedintes abrigados na sua loja, que ainda não começou a vender nada.

[161a] SHEN TE: (...) *Zum Publikum:*

Der Rettung kleiner Nachen

Wird sofort in die Tiefe gezogen:

Zu viele Versinkende

Greifen gierig nach ihm. (p.29)

[161pb59] CHEN TÊ — (...) (*Ao público*)

Vai de uma vez ao fundo

O barco **salvador**

Com náufragos demais

Agarrando-o em **redor!** (p.26)

Para além da intensificação através da rima, assunto ao qual se volta mais adiante na análise por via indirecta (vid. 8.4.3.2.1), há também intensificação na escolha de uma palavra de um nível mais popular do que no TP como no caso seguinte.

No Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, está-se de novo na apresentação das difíceis condições de vida feita por Wang no início da obra:

[155a] WANG: (...) Wenn es wenig Wasser gibt, muß ich weit danach laufen. Und gibt es viel, bin ich ohne **Verdienst.** (p.7)

[155pb59] WANG — (...) quando a água é pouca, tenho que ir longe buscá-la; e quando é muita, fico sem meu **ganha-pão**. (p.1)

“Ganha-pão” é uma expressão mais popular ou coloquial do que a que lhe corresponde no TP, verificando-se uma maior aproximação ao espectador/leitor através desta linguagem, que tem também carga imagética. Esta opção está também presente na tradução portuguesa europeia, réplica [1pe], em 5.3.2.1 supra.

Na próxima réplica exemplifica-se mais um reforço semântico, a nível da palavra, onde se regista uma intensificação do enunciado.

Quadro I, Numa Pequena Tabacaria, volta-se aqui a Chen Tê e à pequena tabacaria que esta acaba de comprar e ao momento, onde refere os seus antigos senhorios, que acabam de chegar à sua loja a pedir auxílio e abrigo.

[158a] SHEN TE: Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie meine ersten Wirtsleute. *Zum Publikum*: Als **mein bißchen Geld** ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt nein sage. Sie sind arm. (p.20)

[158pb59] CHEN TÊ — Meus primeiros senhorios, quando cheguei do interior para a cidade. (Ao público) Quando esgotei **uns cobrinhos que tinha**, puseram-me na rua. Talvez estejam com medo de que hoje eu lhes diga “não”. Êles estão pobres. (p.16)

Mein bißchen Geld, “o meu pouco dinheiro”, (tradução nossa) é traduzido por “cobrinhos que tinha”. A palavra “cobro” é uma palavra antiga que significa “foro antigo que certos rendeiros pagavam ao rei pelo arrendamento das terras”. No TC preferiu-se ainda usar esta palavra na forma diminutiva e transpor o possessivo do TP para uma oração relativa “que tinha”, resultando estas opções numa intensificação do tom do TC. O recurso a intensificações continua no próximo exemplo.

Idiomatismo

Interlúdio, Na frente da Cortina, numa longa fala de Chen Tê, que em traje de noiva, a caminho do casamento, se dirige ao público. Acabou de encontrar a mulher do negociante de

tapetes que lhe pede o pagamento do empréstimo que lhe fez. Chen Tê concorda, mas fica preocupada com a reacção de Sun e põe em dúvida também a sua própria atitude ao ter sucumbido a Sun, apesar de saber que ele a quer explorar.

[166a] SHEN TE (...) Das Böse, was er Shui Ta gesagt hatte, hatte Shen Te nicht **belehren können**. (...) (p.81)

[166pb59] CHEN TÊ (...) — O mal — como diria CHUI TA — não **serviu de lição** para CHEN TÊ. (...) (p.91)

A opção pelo idiomatismo no TC, que não está no TP, pressupõe sempre uma acentuação da linguagem e uma aproximação ao público/leitor, pois os idiomatismos são expressões típicas de uma língua e geralmente pertencendo a um nível de língua familiar e actual.

8.4.3.1.3 Redução

Constatam-se reduções a nível de palavras, depois de frases e a seguir de expressões por ordem decrescente de ocorrência. Trata-se aqui de eliminação de elementos, mas preferimos designá-la como reduções, pois as eliminações pressupõem quase sempre uma mutação do enunciado, o que não é o caso na nossa análise. No TC são eliminados elementos, mas os sentidos desses elementos estão geralmente implícitos no contexto, como se comprova nos exemplos seguintes:

No Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, ainda Wang no início da obra falando na grande pobreza e na necessidade de ajuda por parte dos deuses:

[155a] WANG: (...) Der Himmel soll sehr beunruhigt sein, wegen der vielen Klagen, **die zu ihm aufsteigen**. (...) (p.7)

[155pb59] WANG — (...) Os céus hão de estar bastante inquietos, com tantas lamentações. (...) (p.1)

A oração relativa alemã assinalada não foi traduzida no TC, mas a sua eliminação não cria mudança no enunciado, pois o seu significado está implícito na globalidade da mensagem.

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, está-se na pequena tabacaria, ainda não pronta para abrir ao público, mas já a Senhora Chin antiga proprietária da loja, vem pedir ajuda a Chen Tê, o que já tinha feito também no dia anterior.

[157a] SHEN TE: (...) Da ist zum Beispiel die Frau Shin, die frühere Besitzerin des Ladens. Schon gestern **kam sie und** bat mich um Reis für ihre Kinder. (...) (p.18)

[157pb59] CHEN TÊ — A senhora CHIN, por exemplo, antiga locatária desta loja, ontem já me pediu arroz para as crianças. (...) (p.14)

Os elementos “kam sie und” não foram traduzidos no TC mantendo-se, no entanto, esses significados subentendidos no enunciado de chegada, não se podendo falar em mutação da mensagem.

No excerto seguinte, uma longa fala de Sun ao público, temos a eliminação de quatro frases no TC.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Sun acaba de saber através de Wang que Chen Tê está grávida, o que o deixa furioso com Chui Ta, a quem os amigos de Chen Tê acusam de a ter feito desaparecer. Entretanto começa a ouvir uns barulhos suspeitos.

[176a] SUN *zum Publikum, wie verwandelt*: (...) War das nicht ein Schluchzen? **Wer ist das? Es hat aufgehört. Was ist das für ein Schluchzen im Gelaß? Dieser ausgekochte Hund Shui Ta schluchzt doch nicht!** Wer schluchzt also? (...) (p. 122-123)

[176pb59] SUN (*ao público*) — (...) *Ouve-se um soluçar no interior do depósito, SUN, aquieta-se à escuta.*) Ouvi um soluçar. Quem soluçou então? (...) (p.141)

Este excerto pertence a uma longa fala de Sun (vid. réplica completa em documento digital com a mesma numeração) onde este mostra desconfiança em relação a Chui Ta, se

interroga sobre o choro que ouve e tudo isto de forma repetitiva. No TC há um relevante encurtamento do discurso, mas não se perdendo os conteúdos da mensagem. Pela história desta tradução (vid. 7.1 supra) sabemos que esta se destinava à encenação imediata e acreditamos que os tradutores teriam mais uma vez em mente essa encenação e, por isso, um interesse por um enunciado mais curto, mas onde a declamação/interpretação dos actores repusesse todos esses valores do TP. Está-se aqui no âmbito da linguagem e do seu ritmo tão importantes em termos de teatralidade e vimos que, apesar das reduções nos diálogos a declamar, mesmo assim Décio de Almeida Prado considerou que na peça tudo foi “dito e redito” tornando-se esta até “monótona” nas suas próprias palavras. (vid 7.1.2 supra).

8.4.3.1.4 Acrescento

Ao contrário do processo anteriormente descrito temos nesta tradução em português brasileiro ocorrências no grupo dos acrescentos, sendo estes maioritariamente especificações seguidas de ênfases. As especificações são constituídas em grande parte pelo acrescento de adjectivos e possessivos, enquanto as ênfases são expressas por vocativos, advérbios entre outros.

Especificação e Ênfase

No quadro VIII, Na Fábrica de Fumo de Chui Ta, está-se na fábrica de tabaco que Chui Ta instalou nas barracas do senhor Chu Fu e onde as condições de trabalho são muito más. A senhora Iang, mãe de Sun comenta para o público como o seu filho se regenerou desde que começou a trabalhar lá. Na realidade, Sun mostra-se bom trabalhador na presença de Chui Ta com o intuito de tomar o lugar do capataz.

[171a] FRAU YANG *zum Publikum*: Und **mit einem Blick** sieht natürlich Herr Shui Ta, was ein guter Arbeiter ist, der keine Arbeit scheut. Und er greift ein. (p. 113)

[171pb59] SENHORA IANG¹⁸¹ — **Com um simples olhar**, naturalmente o senhor CHUI TA viu **logo** o empregado que tinha, sem desamor ao trabalho ... e interferiu. (p. 130)

¹⁸¹ Sem indicação cénica.

Nesta réplica temos o acrescento “simples” que é uma especificação e temos ainda o advérbio “logo” que consideramos ter aqui um valor enfático.

No Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, no início da obra Wang espera os Deuses.

[155a] WANG: (...) Wenn ich sie nur erkenne! (...) (p.7)

[155pb59] WANG —(...) **Ah!** Se eu os pudesse reconhecer! (...) (p.1)

Regista-se aqui mais um acrescento enfático que nos parece ser também uma opção próxima do texto performativo, já que se explicita uma exclamação através de uma interjeição introduzindo-se ritmo no discurso. Na próxima réplica apresentamos mais exemplos desta tipologia.

No quadro VIII, Na Fábrica de Fumo de Chui Ta, Sun continua a insinuar-se ao patrão e a afirmar que em apenas uma semana provará como é capaz de fazer melhor serviço que o capataz. A mãe comenta:

[173a] FRAU YANG *zum Publikum*: Das waren kühne Worte, aber an diesem Abend sagte ich zu meinem Sun: »Du bist ein Flieger. Zeig, daß du auch, wo jetzt bist in die Höhe kommen kannst! Flieg mein Falke!« (...) .Wahre Wunderwerke verrichtete mein Sohn in der Fabrik des Herrn Shui Ta! (p.115)

[173pb59] SENHORA IANG¹⁸² — Foram palavras atrevidas, mas nesse dia eu tinha falado a meu filho: “Sun, **afinal** és um aviador, deves mostrar que, mesmo onde agora te encontras, podes galgar as alturas! Voa meu **belo** falcão!” (...) **A verdade é que**, na fábrica do senhor CHUI TA, meu filho fêz maravilhas! (p.132)

Consideramos o advérbio “afinal” como um acrescento enfático e o adjectivo “belo” como um acrescento de especificação, apesar de este último ter aqui também um valor enfático, o que se evidenciará quando afectarmos estas tipologias aos procedimentos

¹⁸² Sem indicação cénica.

tradutivos mais adiante em 8.4.3.3.2. Também a última expressão assinalada é um acrescento relativamente ao TP e tem aqui uma função de especificação.

8.4.3.1.5 Modulação

No caso das modulações estas são maioritariamente explicativas, como passamos a ilustrar.

No quadro VIII, Na Fábrica de Fumo de Chui Ta, novamente a réplica onde a senhora Iang elogia o filho.

[171a] FRAU YANG *zum Publikum*: Und mit einem Blick sieht natürlich Herr Shui Ta, was ein guter Arbeiter ist, der **keine Arbeit scheut**. Und er greift ein. (p. 113)

[171pb59] SENHORA IANG — Com um simples olhar, naturalmente o senhor CHUI TA viu logo o empregado que tinha, **sem desamor ao trabalho** ... e interferiu. (p. 130)

Há uma mudança de ponto de vista entre o enunciado do TP, onde se diz que Sun não tem medo ao trabalho e o texto do TC que afirma que este gosta de trabalhar.

8.4.3.1.6 Metáfora

As imagens criadas pelas metáforas são por vezes substituídas por outras imagens e, outras vezes, convertidas em sentido, como se demonstra de seguida.

Substituição de Imagem

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, está-se de novo na situação em que Sun desconfia que Chui Ta mantém Chen Tê escondida e tem esperança de a encontrar.

[176a] SUN: (...) Das wäre ja **ein gefundenes Fressen!** (p. 123)

[176pb59] SUN — (...) Seria **sopa no mel**: (...) (p.141)

Mantém-se no TC o mesmo sentido do TP, isto é, “algo que vem mesmo a calhar, que vem na altura própria”. Usa-se no TC uma *stock or standard metaphor*, “... an established metaphor which in an informal context is an efficient and concise method of covering a physical and/or mental situation both referentially and pragmatically.” (Newmark 1988b:108).

A metáfora do TP é assim substituída por uma metáfora do conjunto fraseológico standard do TC, mas que tem o mesmo sentido.

Imagem Convertida em Sentido

Quadro I, Numa pequena Tabacaria, Chen Tê tenta que o carpinteiro espere mais um pouco pelo pagamento das prateleiras que o último proprietário da tabacaria ficou a dever.

[160a] SHEN TE:

Zum Publikum:

(...)

Noch im Juni ein wenig Geduld und der Baum

Beugt sich im August unter den Pfirsichen. (...) (p. 22-23)

[160pb59] CHEN TÊ — (*Ao público*)

(...)

Também em junho um pouco de paciência, e a árvore

em agosto **redobrará** de pêssegos ... (...) (p.19-20)

Neste excerto a imagem criada no TP da árvore a curvar-se é convertida em sentido, explicando-se que a árvore “redobrará”, isto é, a árvore irá dar muitos frutos.

Ao acabarmos de apresentar os exemplos das tipologias mais recorrentes neste confronto por via directa podemos constatar que, apesar do TC seguir o TP com proximidade, há, no entanto, a assinalar de uma forma geral as diferenças de pontuação, os reforços semânticos que acentuam o enunciado e as reduções tanto a nível de palavras como a nível

frásico, que tornam o texto mais curto¹⁸³ e assim também mais dizível em termos de declamação. Também os acrescentos acentuam o enunciado enquanto as modulações e as metáforas mostram o cuidado dos tradutores em transpor todos os significados para o TC.

Mostra-se de seguida as recorrências tradutivas que ressaltam do confronto com a tradução francesa.

8.4.3.2 Apóstrofes por Via Indirecta

A análise que fizemos a nível tradutivo passou também pela comparação com a tradução francesa, já que foi a partir desta tradução que se iniciou a tradução para português brasileiro, como relatámos no capítulo anterior. São bastantes as marcas no texto português brasileiro da tradução indirecta.

Em termos de recorrências tradutivas e por ordem decrescente temos em primeiro lugar os reforços semânticos intensificando o enunciado, seguidos pela reordenação sintáctica e depois com igual número de ocorrências surgem as modulações, reduções e acrescentos. Em cada exemplo optamos por apresentar a réplica em alemão, seguida da réplica em francês e da réplica em português brasileiro, 1959, para que o confronto seja assim mais completo.

8.4.3.2.1 Reforço Semântico

Verifica-se que os reforços semânticos recaem no reforço de palavras e de um idiomatismo, opções que intensificam o enunciado. Acontece que muitas poesias do TP não apresentam rima, tendo o texto francês optado pela rima e o texto português brasileiro também, como se exemplifica de seguida.

¹⁸³ A opção desta tradução de 1959 pela redução no número de palavras por réplica fica ainda mais clara, quando mais adiante, na análise da tradução brasileira de 1977, se constata a opção pela estratégia tradutiva oposta, nomeadamente a amplificação, como também foi o caso na tradução para português europeu. (vid. respectivamente capítulos 9 infra e capítulo 5 supra).

Palavra

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê recebe na sua loja os seus antigos senhorios, que a puseram na rua quando esta ficou sem dinheiro. Chen Tê percebe que estes têm medo que ela agora não os ajude, mas comenta para o público que eles são pobres.

[179a] SHEN TE: (...) Sie sind arm.

Sie sind ohne Obdach.

Sie sind ohne Freunde.

Sie brauchen jemand.

Wie könnte man da nein sagen?

(...) (p. 20)

[179f] Chen-Té — (...)

Ils sont pauvres,

Ils n'ont pas **d'abri**

Ils n'ont pas **d'ami**

Ils ont besoin d'être **aidés**,

Comment peut-on leur **refuser**?

(...) (p.21)

[179pb59] CHEN TÊ — (...) Eles estão pobres.

Estão sem **amigo**.

Estão sem **lugar**.

Precisam de **abrigo**

— quem pode **negar**?

(...) (p.16)

A rima emparelhada francesa é traduzida por rima cruzada em português brasileiro, mantendo as duas traduções uma maior melodia relativamente ao TP.

Sobre a rima no texto dramático, Geir de Campos lembra que a literatura dramática e aliás toda a literatura nasceu em forma versificada e cita a este propósito Victor Hugo:

O verso é a forma óptica do pensamento, e por isso convém à perspectiva cénica; feito de certa maneira, ele realça coisas que, a não ser assim, passariam por insignificantes e vulgares. O verso torna mais sólido e fino o tecido do estilo... A ideia engastada no verso assume de repente um poder mais incisivo: é ferro que se faz aço. (Victor Hugo 1972:92 apud Campos 1982a:48).

No Interlúdio, Na Frente da Cortina, temos de novo Chen Tê a caminho do casamento depois de ter encontrado a mulher do negociante de tapetes. Chen Tê medita sobre o seu próprio conceito de bondade.

[183a] *Shen Te, im Hochzeits schmuck auf dem Weg zur Hochzeit, wendet sich an das Publikum.*

SHEN TE (...)

Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber

Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das ist gut. (...) (p.81)

[183f] CHEN-TÉ, *en toilette de mariée, et se rendant à ses noces, s'adresse au public.*
— (...)

Ne laisse périr personne, et non plus **soi-même**.

Comblar chacun de bonheur, et aussi **soi-même**,

C'est ça la bonté. (p.68)

[183pb59] CHEN TÊ (*em vestido de noiva, a caminho das núpcias, volta-se para o público*) — (...)

Não fazer mal a si próprio, nem a **ninguém**,

Encher de alegria a todos e a si **também**

Isto é o Bem! (p.91)

Nesta poesia, para além da opção pela rima na tradução francesa e brasileira, podemos ainda verificar uma reordenação frásica; os dois versos do TP correspondem a três versos no texto francês e por esta via indirecta também na tradução em português brasileiro. A locução destacada, uma exclamação, ao ser isolada num único verso torna-se acentuada. (cf. réplica 426pb77, 9.2.1.1 infra).

Idiomatismo

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, está-se de novo na situação em que Sun desconfia que Chui Ta mantém Chen Tê escondida e tem esperança de a encontrar.

[188a] Sun *zum Publikum*, wie verwandelt: (...) Das wäre ein gefundenes Fressen! Ich muß sie unbedingt **aufreiben**, wenn sie schwanger ist! (p.123)

[188f] Soun, *au public*.— (...) Quelle aubaine ce serait! Si vraiment elle est enceinte, il faut absolument que **je mette la main dessus**. (p.98)

[188pb59] Sun (ao público) — (...) Seria sopa no mel: se estiver mesmo grávida, preciso **pôr a mão em cima dela!** (p.141)

O verbo do TP é traduzido para francês por um idiomatismo e por essa via indirecta também para português.

8.4.3.2.2 Reordenação Sintáctica

Neste grupo temos exemplos de alterações de pontuação e de deslocação à esquerda, como se ilustra de seguida.

Pontuação

No quadro IV, Numa Praça em frente à Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê vem a descer a viela com uma panela de arroz na mão e depois de ter passado a noite com Iang Sun. O barbeiro Chu Fu vê Chen Tê chegar e olha para ela de forma diferente do que até àquele dia.

[180a] HERR SHU FU *der wieder in die Tür getreten ist, zum Publikum: Ich bin betroffen, wie schön heute Fräulein Shen Te aussieht, die Besitzerin des Tabakladens von Visavis, die mir bisher gar nicht aufgefallen ist.* (p.58)

[180f] M. Chou-Fou, *apparaissant à nouveau sur le seuil, au public. — Je n'en reviens pas, comme elle este belle aujourd'hui, Mlle Chen-Té! C'est la buraliste d'en face et je ne l'avais encore jamais remarquée.* (...) (p.50)

[180pb59] CHU FU *(de novo à porta, falando ao público) — Estou surpreso, como é bonita essa senhorita CHEN TÊ, a dona da tabacaria aí defronte! E até agora eu não dera por isso?* (p. 61)

Ambas as traduções, francesa e portuguesa, optam por substituir a primeira vírgula alemã por dois pontos e a segunda vírgula pelo ponto de exclamação. Acresce ainda que o texto português prefere acabar o enunciado com um ponto de interrogação, o que corrobora a ideia anteriormente adiantada por nós quanto à preocupação dos tradutores brasileiros em apresentar um texto performativo, em que já muitas decisões foram tomadas quanto à entoação a ser dada ao texto pelos actores. O potencial dramático dos diálogos é tido em conta nesta tradução estando-se aqui no âmbito da linguagem e ritmo.

Deslocação à Esquerda

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê comenta que os seus antigos senhorios a puseram na rua quando o dinheiro dela acabou e que acabam de chegar à sua loja a pedir auxílio e abrigo.

[179a] SHEN TE: Sie fürchten **vielleicht**, daß ich jetzt nein sage. (...) (p.20)

[179f] Chen-Té — **Peut-être ont-ils peur** aujourd'hui que je leur dise non. (...) (p.21)

[179pb59] CHEN TÊ — **Talvez estejam com medo** de que hoje eu lhes diga “não”.
(...) (p.16)

A tradução poderia seguir literalmente o TP “Eles temem talvez, que eu agora diga não.” (tradução nossa), mas tanto a tradução francesa como a portuguesa brasileira optam pela deslocação à esquerda do advérbio “talvez”, acentuando assim este elemento.

8.4.3.2.3 Modulação

No quadro IV, Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê, Wang foi agredido pelo barbeiro Chu Fu, um homem rico, na presença de várias pessoas, mas todas recusam testemunhar quando Chen Tê lhes pede para o fazer, o que leva a que esta os mande embora e profira as próximas palavras.

[181a] SHEN TE:

Shen Te zum Publikum:

(...)

Nichts bewegt sie mehr. Nur

Der Geruch des Essens macht sie **aufschauen**. (p. 62)

[181f] CHEN-TÉ — (...)

CHEN-TÉ, au public:

(...)

Plus rien ne les émeut. Seule

L’odeur de la soupe les **éveille** encore. (p.53)

[181pb59] CHEN TÊ —

CHEN TÊ (ao público) —

(...)

Nada os comove, mais:

Só o cheiro da comida é que os faz **despertar**. (p.67)

Podemos verificar a influência da tradução por via indirecta, já que onde o TP fala em “olhar para cima” (tradução nossa) o texto francês e português preferem o sentido de “despertar”.

8.4.3.2.4 Redução

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê acaba de comprar uma tabacaria com o dinheiro que os deuses lhe deram.

[178a] SHEN TE zum Publikum: Drei Tage ist es her, seit die Götter weggezogen sind. **Sie sagten, sie wollten mir ihr Nachtlager bezahlen.** (p.18)

[178f] CHEN-TÊ, au public. — Voici trois jours que les dieux sont partis, **me laissant l'argent de la chambre.** (...) (p.19)

[178pb59] CHEN TÊ (ao público) — Faz três dias que os deuses partiram, **deixando dinheiro pela hospedagem.** (...) (p.14)

A tradução em português brasileiro segue a tradução francesa e reduz elementos do enunciado, nomeadamente *sie sagten* e *ihr*.

8.4.3.2.5 Acrescento

Nesta tipologia temos ênfases e uma especificação.

Ênfase

No quadro V, Na Tabacaria, o senhor Chu Fu está a planejar jantar com Chen Tê e declarar-se a ela.

[182a] HERR SHU FU *aufstehend, zum Publikum*: (...) Ein kleines Abendessen! Was denkt man sich doch dabei gemeinhin Ordinäres und Plumpes! (...) (p.77)

[182f] CHEN-TÉ, *se lève. Au public*. — (...) Un petit souper, que pensées vulgaires, **que d'**images grossières cela évoque aussitôt pour la moyenne des gens! (...) (p.65)

[182pb59] CHEN TÊ (levantando-se, ao público) — (...) Ah, uma pequena ceia: **que de** ideias vulgares e grosseiras, isso, em geral, nos sugere! (...) (p.85)

A interferência da tradução francesa está aqui patente no uso do “que” na posição pré-nominal, que introduz uma frase exclamativa e indica intensidade.

Apresentamos a seguir um exemplo de acrescento por especificação.

Especificação

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, a apóstrofe, já mencionada anteriormente, em que Chen Tê comenta que os seus antigos senhorios temem que ela não os ajude.

[179a] SHEN TE: (...) Sie fürchten vielleicht, daß ich jetzt nein sage. (...) (p.20)

[179f] ChEN-TÉ — (...) Peut-être ont-ils peur aujourd'hui que je **leur** dise non. (...) (p.21)

[179pb59] CHEN TÊ — (...) Talvez estejam com medo de que hoje eu **lhes** diga “não”. (...) (p.16)

As traduções francesa e português brasileira preferem acrescentar o pronome pessoal especificando o enunciado. Repare-se ainda na influência da tradução francesa na pb59; *jetzt* foi traduzido por *aujourd'hui* e aqui também por “hoje”.

Nesta comparação com a tradução francesa não verificamos nenhum caso de tradução por via indirecta na tipologia metáforas.

De seguida apresentam-se em quadros e em gráficos as ocorrências tipológicas e também a sua afectação aos procedimentos tradutivos registada por via directa e por via indirecta.

8.4.3.3 Identificação e Registo de Dados

As recorrências tradutivas identificadas e exemplificadas na análise tradutiva que fizemos às apóstrofes da tradução em português brasileiro vão agora ser tratadas de forma quantitativa. Para esse efeito, as recorrências são agrupadas em tipologias e registadas em quadros e em gráficos. Afectamos também estas tipologias aos procedimentos tradutivos propostos por Baltrusch (2007-2008) e também já usados anteriormente neste trabalho no capítulo 5.

O tratamento estatístico tem como objectivo facultar uma análise mais aprofundada dos dados aqui em questão.

8.4.3.3.1 Tipologias

Apresenta-se de seguida os dados tipológicos distribuídos por três quadros, por via directa, por via indirecta e por totais, seguindo-se também os dados representados em valores absolutos e em percentagem.

Quadro 9 – Parcial de Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1959

APÓSTROFES		
GRUPO A Reforço Semântico	Palavra	14
	Expressão	1
	Idiomatismo	6
	Total	21
GRUPO B Metáfora	Substituição de Imagem	2
	Imagem Convertida em Sentido	2
	Total	4
GRUPO C Modulação	Explicativa	4
	Outra	2
	Total	6
GRUPO D	Pontuação	40

Reordenação Sintáctica	Deslocação à Esquerda	1
	Total	41
GRUPO E Acrescento	Especificação	8
	Enfatização	5
	Total	13
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	16
	Total	16

No quadro anterior apresenta-se o registo de ocorrências por tipologias, bem como o registo de totais por grupos tipológicas na tradução das apóstrofes por via directa do alemão. Podemos verificar que o grupo E, Reordenação Sintáctica, é o mais representado e que as ocorrências são na Pontuação e na Deslocação à Esquerda, este último apenas com um registo. As alterações na pontuação mostram como dissemos anteriormente um cuidado da parte dos tradutores em preparar o texto dramático para o “entregar” ao actor para este declamar. O segundo grupo mais representado é o grupo A, Reforço Semântico, e dentro deste o subgrupo Palavras. A opção por apresentar os versos brancos do TP em rima no TC é também uma preocupação que tem em mente o espectador; não importa só o que se diz, mas sim como se diz e, aqui, declama-se rimando o que acrescenta melodia ao enunciado. Os Idiomatismos são de assinalar, já que carregam consigo uma acentuação do que é dito. Nesta análise temos o grupo D, Redução, em terceiro lugar no registo de ocorrências, com o subgrupo Palavras com maior número, seguido das Frásicas e depois das Expressões. Este é um grupo que caracteriza esta tradução de um modo muito expressivo. O corte de elementos num enunciado evidencia que o tradutor tem um objectivo predeterminado. Pelo estudo tradutivo e paratradutivo que se fez nos capítulos anteriores conclui-se que essa finalidade é a preparação da encenação da peça. O grupo E, Acrescento, apesar de ser o processo oposto ao das Reduções, acaba por ter um propósito similar, isto é contribuir para focar ou acentuar elementos do enunciado numa encenação. As Especificações aduzem esclarecimentos ao que é dito e salientam esses elementos e as Enfatizações acentuam certos elementos marcando-os no enunciado declamado. Segue-se o grupo C, Modulação, em número de ocorrências, optando-se neste caso por um enunciado também explicativo, já que as mudanças de ponto de vista servem aqui para apresentar o resultado onde no TP se apresenta o meio. O grupo B, Metáfora, apresenta dois subgrupos em que num se substitui a imagem por uma imagem da

cultura do TC e no outro se converte a imagem em sentido também para que se mantenham todos os sentidos no TC.

Quadro 10 – Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1959, via francês

APÓSTROFES		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	10
	Idiomatismo	1
	Total	11
GRUPO C Modulação	Outra	3
	Total	3
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	2
	Deslocação à Esquerda	2
	Total	4
Grupo E Acrescento	Especificação	1
	Enfatização	2
	Total	3
Grupo F Redução	Palavra → Expressão → Frase	3
	Total	3

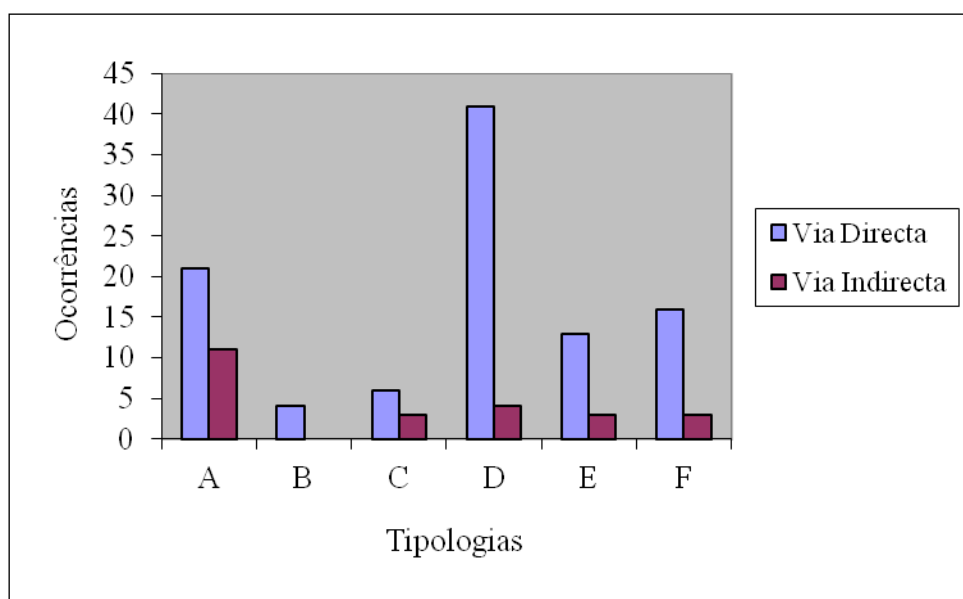
No quadro 10 pode ler-se o número de ocorrências tradutivas por via indirecta do francês. Ressalta aqui o grupo A, Reforço Semântico, com o registo de dez palavras e um idiomatismo. Comprovou-se que é a opção da tradução brasileira pelas rimas, que também se encontram no texto francês, mas não no texto alemão que concorre para este número de ocorrências. Segue-se o grupo E, Reordenação Sintáctica, em que o TC influenciado pelo texto francês opta pela mesma pontuação e pelo mesmo processo de deslocação à esquerda. O grupo D, Redução, patenteia eliminações de palavras e de uma frase seguindo a versão francesa. Com o mesmo número de ocorrências do grupo anterior temos os grupos C e F, respectivamente, Acrescentos e Modulações, onde a proximidade ao texto francês mostra respectivamente três mudanças de ponto de vista relativamente ao TP e ainda o acrescentar de dois elementos enfáticos e uma especificação.

No quadro 11 apresenta-se o registo dos totais por tipologia, tendo-se somado as ocorrências por via directa com as ocorrências por via indirecta.

Quadro 11 – Total de Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1959

APÓSTROFES		
GRUPO A Reforço Semântico	Palavra	24
	Expressão	1
	Idiomatismo	7
	Total	32
GRUPO B Metáfora	Substituição de Imagem	2
	Imagem Convertida em Sentido	2
	Total	4
GRUPO C Modulação	Explicativa	4
	Outra	5
	Total	9
GRUPO D Reordenação Sintáctica	Pontuação	42
	Deslocação à Esquerda	3
	Total	45
GRUPO E Acrescento	Especificação	9
	Enfatização	7
	Total	16
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	19
	Total	19

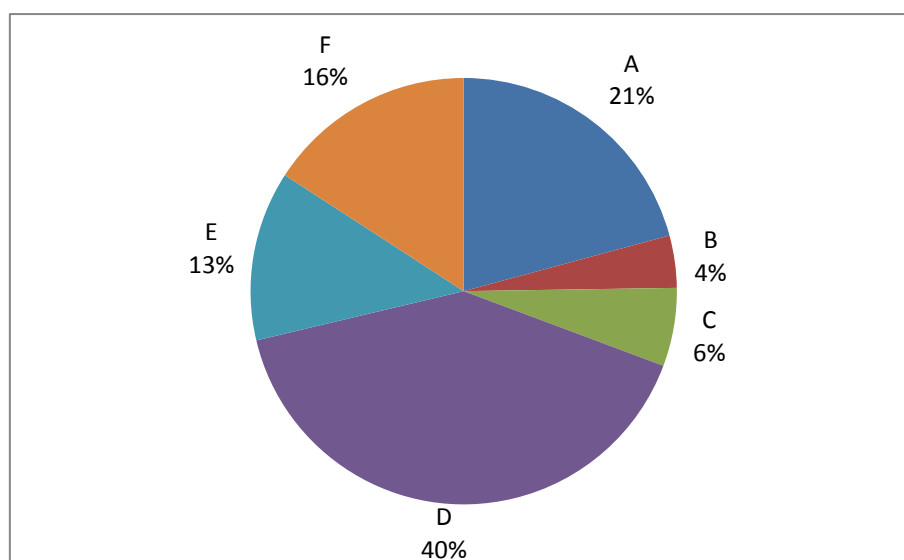
Acrescenta-se também o gráfico de barras, figura 28, que serve para ilustrar a frequência do uso das tipologias por via directa, por via indirecta e por totais, dados que facilitam o confronto.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO

Figura 28 – Tipologias Apóstrofes: via directa e indirecta

Do confronto entre o recurso às tipologias por via directa e indirecta pode afirmar-se que com excepção da tipologia B, Metáfora, todas as outras tipologias estão patentes nas duas vias, registando-se sempre por via directa um maior número de casos.



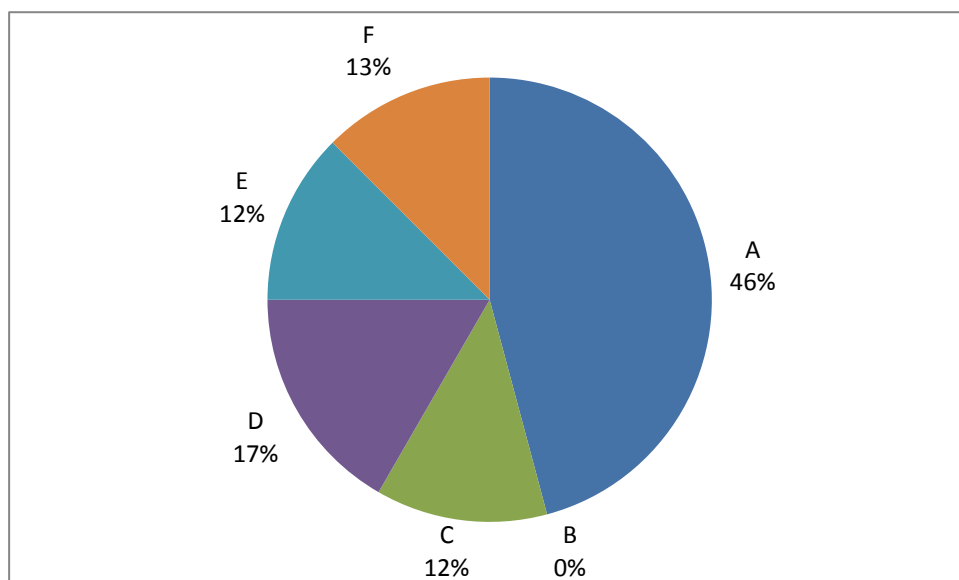
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO

Figura 29 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes: via directa

Os gráficos circulares com dados percentuais, figuras 29 a 31, têm como objectivo mostrar as percentagens de uso dos diferentes grupos tipológicos, por via directa, indirecta e totais.

Na figura 29 sobressai a Reordenação Sintáctica com a maior percentagem, 40%, seguida do Reforço Semântico, 21%, depois da Redução, 16%, seguidas de perto pelo Acrescento, 13%, e por fim a Modulação, 6%, e a Metáfora, 4%, estas duas últimas tipologias sempre menos representadas.

As percentagens da análise por via indirecta, figura 30, mostram o grupo A, Reforço Semântico, com maior percentagem, 46%, seguido do grupo D, Reordenação Sintáctica e os grupos C, E e F todos com percentagens similares¹⁸⁴.

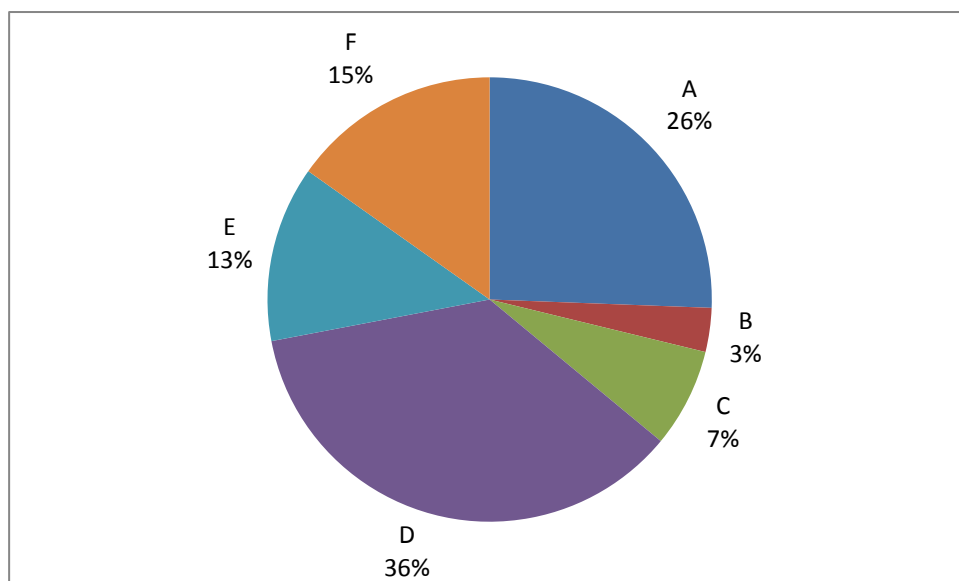


A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO

Figura 30 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes: via indirecta

Na figura 31 apresentam-se os totais das tipologias, onde se somaram as ocorrências por via directa e por via indirecta.

¹⁸⁴ Note-se que os grupos C, E e F apesar de registarem um número igual de ocorrências aparecem com percentagens diferentes o que acontece por questões de arredondamento introduzido pelo programa de *software* usado.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO

Figura 31 – Distribuição Total de Tipologias Apóstrofes: via directa e indirecta

Ao somarem-se o número de tipologias usadas por via directa e por via indirecta chega-se a uma distribuição percentual mais equilibrada, podendo-se inferir que a ReSint e o RefSem são as tipologias mais usadas, seguidas das Red e dos Ac com percentagens próximas e depois as Mod e as Met com menor representatividade.

Como vimos os grupos e subgrupos tipológicos mais representados evidenciam as escolhas tradutivas por parte dos tradutores e levam à constatação das inferências que foram feitas ao longo da análise. As tipologias nos seus grupos e subgrupos são afectadas de seguida aos procedimentos tradutivos.

8.4.3.3.2 Procedimentos tradutivos

Os grupos tipológicos foram alocados aos seguintes procedimentos tradutivos: Intensificação, Explicação/Especificação, Modulação, Equivalência e Redução. De todos estes procedimentos unicamente o último, Redução, não se mostrou patente na análise feita anteriormente na Parte II, na análise da tradução em português europeu, sendo portanto aplicado pela primeira vez aqui nesta análise da tradução em português brasileiro, 1959.

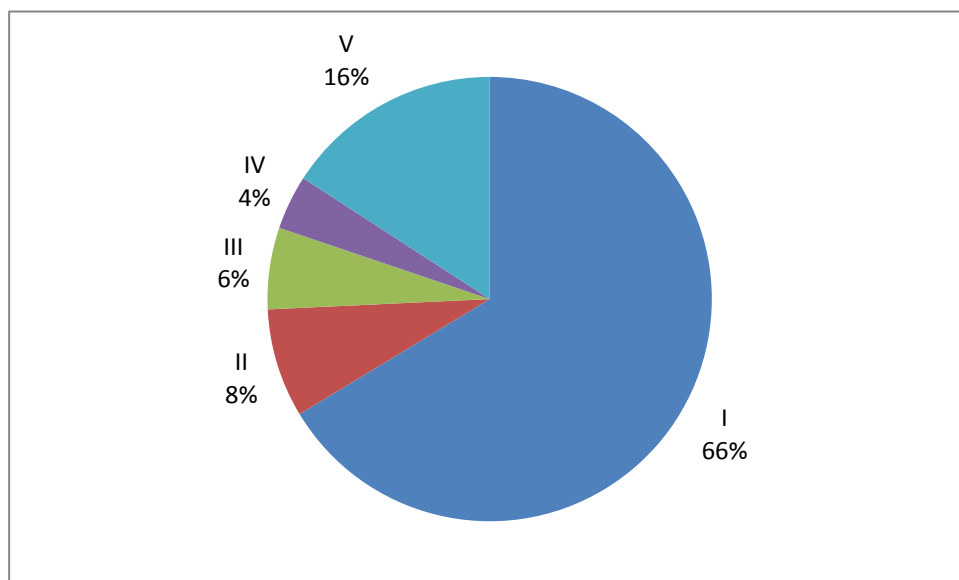
Vamos de seguida explicar a afectação aos diferentes procedimentos:

O grupo A, Reforço Semântico, subgrupos Palavras e Expressões e Idiomatismos é alocado ao ProcTrad Intensificação, pois estas opções conduzem a um aumento de valores semântico-retóricos. O grupo B, Metáfora, é afectado ao procedimento Equivalência, já que tanto a substituição da imagem como a conversão da imagem em sentido visam o equivalente no TC. O grupo C, Modulação, tem o procedimento tradutivo com a mesma designação. As Reduções, grupo D, foram afectadas ao procedimento tradutivo com a mesma designação.

O grupo E, Reordenação Sintáctica, está dividido em Pontuação e Deslocação à Esquerda, sendo ambos alocados ao procedimento tradutivo Intensificação, pois em ambos os casos há acentuação do discurso. O grupo F, Acrescento, está subdividido em Especificações, que é alocado ao procedimento Explicitação/Especificação, enquanto a outra subdivisão deste grupo, as Ênfases, são alocadas à Intensificação, já que se trata aqui da introdução de elementos que visam reforçar valores retóricos da LP.

Apresentamos de seguida vários gráficos que ilustram o resultado da afectação das tipologias aos procedimentos tradutivos.

No gráfico, figura 32, os procedimentos por via directa estão representados em percentagem:



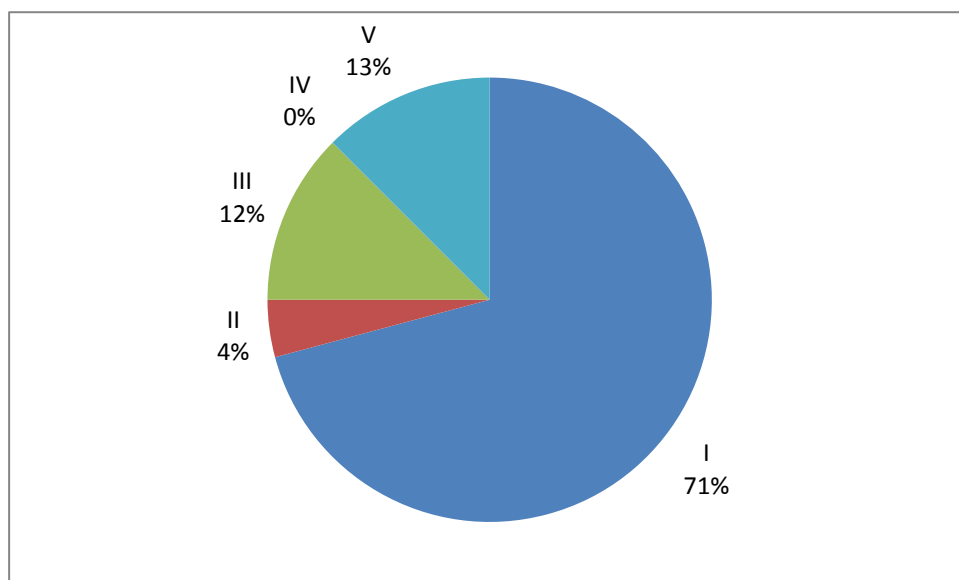
I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 32 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via directa

A Intensificação é o grupo de procedimento tradutivo mais representado e inclui para além do Reforço Semântico, a Reordenação Sintáctica e os Acrescentos Enfáticos, tudo opções que concorrem para um enunciado mais marcado relativamente ao TP. O segundo grupo com mais ocorrências é o grupo Reduções. As Explicitações/Especificações vêm em terceiro lugar enquanto as Modulações e a Equivalência mostram baixa predominância.

O gráfico, figura 33, ilustra os procedimentos tradutivos por via indirecta.

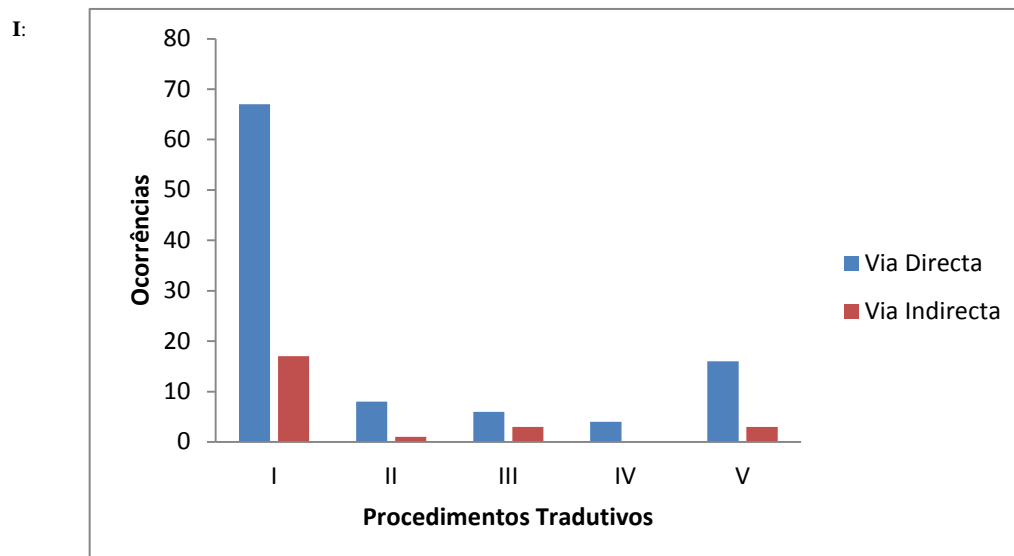
Também aqui o grupo I, Intensificação, é o mais representado, 71%, seguido do grupo V, Redução com 13%, e do grupo III, Modulação, com 12%. O grupo II, Explicitação/Especificação, tem o valor mais baixo e o grupo Equivalência que compreende as metáforas não ocorre por via indirecta.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 33 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via indirecta

No gráfico de barras, figura 34, compara-se o total de procedimentos tradutivos por via directa e por via indirecta:

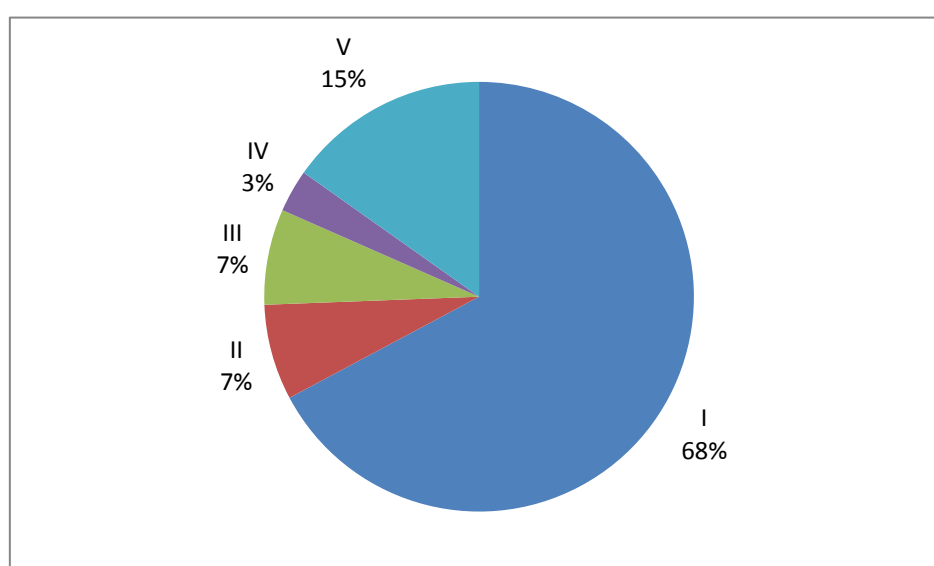


I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 34 – Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via directa e indirecta

Os procedimentos tradutivos por via indirecta estão representadas sempre em menor número relativamente aos procedimentos por via directa e somente o grupo II, Equivalência não está presente como se focou anteriormente.

Somou-se no próximo gráfico os procedimentos por via directa e por via indirecta, apresentando-se assim a totalidade dos procedimentos tradutivos, o que facilita a caracterização das opções tradutivas na sua globalidade.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 35 – Distribuição Total de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes: via directa e indirecta

No gráfico, figura 35, temos uma caracterização das opções tradutivas do texto pb59 na tradução das apóstrofes. Optou-se em primeiro lugar pela Intensificação, 68%, pela Redução, 15%, pelas Modulação e Explicitação/Especificação, 7% e, por último, pela Equivalência, 3%.

As apóstrofes ao público foram assim traduzidas com uma intensificação das escolhas semânticas, sintáticas e enfáticas, com o encurtamento de enunciados, com mudanças de ponto de vista, com maior especificação e ainda com a procura de equivalências imagéticas e referenciais.

Voltar-se-á a comentar a caracterização tradutiva das apóstrofes desta tradução mais adiante, após a análise às réplicas da figura central desta obra, nas conclusões a esta tradução em português brasileiro de 1959.

Em seguida faz-se então a análise às réplicas da figura dupla Chen Tê/Chui Ta.

8.4.4 Chen Tê

Continua-se o estudo da tradução para português brasileiro de 1959 analisando-se as réplicas da figura principal Chen Tê e também comparando-as com a tradução francesa de 1956. Ao comparar todas as réplicas de Chen-Tê com a tradução pb59 e com a tradução francesa foram identificados modos discursivos recorrentes que mais uma vez foram tipificados e afectados a procedimentos tradutivos.

8.4.4.1 Chen Tê por Via Directa

Na comparação por via directa pode afirmar-se que por ordem decrescente sobressaem os seguintes grupos tipológicos: Reordenação Sintáctica, Redução, Reforço Semântico, Acrescento, Comportamento de Retoma, Modulação e por último Metáfora.

8.4.4.1.1 Reordenação Sintáctica

Assim como na análise às apóstrofes também nas réplicas de Chen Tê se regista uma alteração significativa no subgrupo Pontuação com pontos finais do TP a serem substituídos por pontos de exclamação, por reticências e até muito frequentemente por dois pontos.

Pontuação

No Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, os Deuses consideram que já encontraram a boa pessoa que tinham vindo procurar à terra; é Chen Tê que os abrigou, mas esta não está segura de ser a boa pessoa e diz-lhes:

[196a] SHEN TE Halt Erleuchtete, ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen? So will ich es euch denn gestehen: ich verkaufe mich, um leben zu können, aber selbst damit kann ich mich nicht durchbringen, da es so viele gibt, die dies tun müssen. (...) Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit, Nicht begehren meines Nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einem Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem meinen Nutzen ziehen und den Hilfslosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen. (p.16)

[196pb59] CHEN TÊ — Esperai, Santíssimos! Eu não estou tão certa de ser boa. Bem eu queria ser, mas, como hei de pagar meu aluguel? Agora vou contar: eu me vendo para poder viver, e mesmo assim não ganho o suficiente. Muitas, como eu, precisam fazer isso. Estou disposta a tudo, mas quem não está? Sem dúvida eu gostaria de seguir os mandamentos, honrar pai e mãe e pregar a verdade, não invejar a casa do vizinho ... Seria uma alegria para mim, se eu pudesse viver só para um homem, dedicada e fiel! Ainda se eu não precisasse tirar dos outros o pão, explorando os infelizes ... Mas o que é que eu vou fazer? O fato é que, embora eu queira, não consigo sair disto. (p.12)

O ponto de exclamação é um sinal que marca sobretudo a melodia do enunciado e o seu valor é depreendido do contexto, sendo que nos dois pontos de exclamação introduzidos no TC podemos inferir que no primeiro caso se trata de uma súplica e no segundo da expressão de um desejo. As reticências marcam uma suspensão da melodia e nos casos assinalados indicam que as ideias exprimidas não se completam apesar de ficarem subentendidas.

Deslocação à Esquerda

No quadro VII, No Quintal da Loja de Chen Tê, a mulher e o marido pedem mais uma vez favores a Chen Tê e esta continua disposta a ajudar.

[274a] SHEN TE Ich will euch **die Gefälligkeit gern** tun. (p.102)

[274pb59] CHEN TÊ — **É um favor** que vos faço com tôda a boa vontade. (p.116)

O complemento directo do TP é deslocado para a primeira posição no enunciado de chegada, formando em português uma oração subordinante seguida de uma oração subordinada adjectiva relativa “que vos faço com toda a boa vontade”. Em termos de topicalização há, neste, caso uma construção agregativa por inversão que acentua o elemento que inicia a réplica.

8.4.4.1.2 Redução

Seguem-se as reduções com o segundo maior número de ocorrências tipológicas. As reduções são na sua maioria eliminações ou simplificações; eliminam-se elementos da frase como complementos indirectos, advérbios com valor de realce, entre outros ou simplificam-se enunciados preferindo-se muitas vezes locuções em vez de frases completas.

No quadro VII, No Quintal da Loja de Chen Tê, Chen Tê continua a ceder aos pedidos dos outros.

[277a] SHEN TE Gut, ich will die Ballen **für euch** aufheben. Wir stellen sie vorläufig in das Gelaß. (p.103)

[277pb59] CHEN TÊ — Bem, eu guardarei as sacas. Por ora, ficam nos fundos da loja. (p.116)

Nesta redução eliminam-se elementos que estão implícitos no texto e que não impedem a total compreensão do mesmo.

No quadro X, Na Sala do Tribunal, ChenTê já tirou a máscara e insiste com os deuses afirmando que também é uma má pessoa.

[280a] SHEN TE Aber ich muß **euch doch** sagen, daß ich der böse Mensch bin, von dem alle hier **diese Untaten berichtet haben**. (p. 140)

[280pb59] CHEN TÊ — Mas é preciso que diga: eu sou essa alma perversa, de quem aqui tanto **falaram mal!** (p.162)

Nesta réplica eliminam-se os elementos *euch doch* que todavia permanecem implícitos no contexto e no segundo caso assinalado também se reduz o enunciado do TP preferindo-se uma expressão mais concisa.

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê instalada na sua nova loja acolhe todos os necessitados e no próximo exemplo responde a um deles, à Mulher, que comenta como é bom que Chen Tê tenha a loja para os receber a todos.

[208a] SHEN TE *lachend zum Publikum, Tee bringend*: Ja, gut, daß ich **ihn habe!** (p.24)

[208pb59] CHEN TÊ (*rindo para o público e trazendo chá*)— É, sim, que bom! (p.21)

Reduz-se o enunciado preferindo-se a expressão com valor de interjeição, acentuando-se deste modo o que se diz e tornando a réplica mais eficaz em termos de teatralidade.

Introduz-se ainda um exemplo de eliminação que apesar de não ser um exemplo recorrente nesta tradução caracteriza bem o contexto histórico-social da época.

No quadro III, Anoitecer no Parque, Chen Tê conhece Sun e fala com ele sobre a sua vida.

[220a] SHEN TE *fest*: Ich habe einen Laden, aber zuvor **bin ich auf die Straße gegangen**. (p.48)

[220pb59] CHEN TÊ (*firme*) — Agora tenho a loja; antes, fazia ... (p.49)

Prefere-se introduzir reticências no TC e não mencionar o passado de ChenTê. Esta redução tem quanto a nós um valor particular, um valor de censura moral, evitando-se dizer em voz alta o que todos sabem, que Chen Tê foi prostituta. Nos anos 50 havia ainda muitos temas que eram considerados tabu tanto no Brasil como em Portugal como em muitos outros países também.

8.4.4.1.3 Reforço Semântico

Nesta tipologia os Idiomatismos são o subgrupo com mais ocorrências seguido dos subgrupos Palavras e Expressões.

Idiomatismo

Quadro VI, Na Sala Reservada de um Restaurante Barato nos Subúrbios, Chen Tê tenta ainda persuadir Sun a devolver o dinheiro que lhes tinha sido emprestado e que faz agora falta ao casal que cedeu a verba.

[263a] SHEN TE Ich dachte, du hast noch die 200 Silberdollar. Wir können sie morgen zurückgeben und den Tabak behalten, der viel mehr wert ist, und ihn zusammen vor der Zementfabrik **verkaufen**, weil wir die Halbjahresmiete ja nicht bezahlen können. (p.87)

[263pb59] CHEN TÊ — Penso que os duzentos dólares ainda estão em seu poder: amanhã mesmo podemos devolvê-los, apanhar todo o fumo, que vale muito mais, e **ir vender a varejo** na fábrica de cimento, pois já não há com que pagarmos os seis meses de aluguel. (p.98)

O TC prefere o brasileirismo idiomático com o significado “venda de mercadorias em pequenas quantidades” num processo de domesticação.

No quadro IV, Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê está agradecida aos dois velhos por se oferecerem para lhe emprestar dinheiro.

[241a] SHEN TE Ich wünschte, die Götter hätten Ihrer Frau eben zugehört, Herr Deng. Sie **suchen** gute Menschen, die glücklich sind. Und sie müssen wohl glücklich sein, daß Sie mir helfen, weil ich durch Liebe in Ungelegenheiten gekommen bin. (p.59)

[241pb59] CHEN TÊ — Eu só queria que os deuses ouvissem sua senhora falar, senhor Deng! Eles **andam à cata** de almas boas que se sintam felizes: e vocês devem ser muito felizes, para ajudarem a mim, que, por amor, me acho em dificuldades! (p.63)

Mais uma vez se prefere traduzir recorrendo a expressões idiomáticas e coloquiais.

Palavra

As Palavras caracterizam-se por diminutivos e escolhas coloquiais.

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê conversa com a senhora Chin que lhe vem pedir ajuda.

[198a] SHEN TE Gut. Wie haben Ihre **Kinder** die Nacht zugebracht? (p.18)

[198pb59] CHEN TÊ — Muito bem. E seus **filhinhos**, como passaram a noite? (p.15)

Como se tem vindo a afirmar a forma diminutiva acrescenta um tom mais afectivo aos diálogos e, neste caso particular, caracteriza também a própria Chen Tê acentuando o seu carácter bondoso para com os outros.

Segue-se um exemplo de uma expressão coloquial.

Expressão

No quadro III, Anoitecer no Parque, Chen Tê tenta distrair Sun.

[223a] SHEN TE *nach einer Pause*: Ich kann Zither spielen, ein wenig, und **Leute nachmachen**. *Sie macht mit tiefer Stimme einen würdigen Mann nach*: » Nein, so etwas, ich muß meinen Geldbeutel vergessen haben!« Aber dann kriegte ich den Laden. Da habe ich als erstes die Zither weggeschenkt. Jetzt, sagte ich mir, kann ich ein Stockfisch sein, und es macht nichts. (...) (p.48)

[223pb59] CHEN TÊ (*após breve pausa*) — Sei tocar cítara, regularmente, e **arremedar pessoas**. (*Imita com voz grossa um homem respeitável com voz grossa*): “Hom’ssa agora, acho que esqueci a carteira!” Depois, ganhei a loja. Comecei por me desfazer da cítara, dizendo comigo mesma: “De hoje em diante eu posso emudecer feito uma carpa, sem que nada aconteça. (...)” (p.49)

A tradução prefere a expressão coloquial dando um tom mais intimista ao diálogo. Repare-se também ainda na expressão coloquial “home’ssa” aqui com valor de interjeição.

8.4.4.1.4 Acrescento

Na tipologia Acrescentos sobressaem as Ênfatizações seguidas em menor número pelas Especificações. Os Ac_{enf} são constituídos por adjectivos, advérbios, interjeições, entre outros que tomam nesta tradução frequentemente o valor de partículas de realce.

Ênfatização

No Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, Chen Tê dá-se a conhecer aos deuses.

[193a] SHEN TE Seid Ihr die Erleuchteten? Mein Name ist Shen Te. Ich würde mich freuen, wenn Ihr mit meiner Kammer vorlieb nehmen wolltet. (p.15)

[193pb59] CHEN TÊ — Sóis vós os magníficos Deuses? Eu me chamo CHEN TÊ: ficaria **imensamente** feliz se vos dignásseis ocupar o meu pequeno quarto. (p.11)

O advérbio de intensidade não presente no TP é aqui acrescentado enfatizando todo o enunciado.

No quadro III, Anoitecer no Parque, Chen Tê conta a Sun como recebeu a loja da mão dos deuses.

[222a] SHEN TE *leise lachend*: Eines Morgens. (p.49)

[222pb59] CHEN TÊ (*sorrindo*) — Foi numa **bela** manhã ... (p.49)

Enfatiza-se no TC todo o enunciado ao acrescentar-se o adjectivo a qualificar a manhã de que se fala e também ao explicitar-se o verbo.

No quadro IV, Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê está contente, pois recebeu o empréstimo dos velhos e pergunta ao seu amigo aguadeiro:

[242a] SHEN TE (...) Und was sagst du zu meinem neuen Shawl, Wang? (p.59)

[242pb59] CHEN TÊ — (...) E que me dizes do meu xale novo, **hein**, WANG? (p. 64)

Mais uma forma de interjeição para exprimir um sentimento, neste caso, ChenTê espera uma aprovação da parte do seu amigo aguadeiro.

Especificação

No quadro VI, Na Sala Reservada de um Restaurante Barato nos Subúrbios, Chen Tê tenta ainda persuadir Sun a devolver o dinheiro.

[263a] SHEN TE Ich dachte, du hast noch die 200 Silberdollar. Wir können sie morgen zurückgeben und **den Tabak** behalten, der viel mehr wert ist, und ihn zusammen vor der Zementfabrik verkaufen, weil wir die Halbjahresmiete ja nicht bezahlen können. (p.87)

[263pb59] CHEN TÊ — Penso que os duzentos dólares ainda estão em seu poder: amanhã mesmo podemos devolvê-los, apanhar **todo o fumo**, que vale muito mais, e ir vender a varejo na fábrica de cimento, pois já não há com que pagarmos os seis meses de aluguel. (p.98)

Especifica-se o enunciado acrescentando o adjetivo “todo” indicando a totalidade do tabaco.

8.4.4.1.5 Comportamento de Retoma

Nos Comportamentos de Retoma temos a Retoma Verbal e a Retoma Nominal com igual número de ocorrências. No CRn substituem-se os pronomes de TP por formas nominais no TC, tanto em formas de tratamento como em substantivos em geral. Nos CRv há a retoma do verbo usado pelo interlocutor anterior para construir uma resposta, respostas que no TP correspondem a “sim” e “não”.

Nominal

No quadro III, Anoitecer no Parque, Chen Tê teme pelas intenções de Sun.

[211a] SHEN TE Wozu ist der Strick? Das dürfen **Sie** nicht! (p.45)

[211pb59] CHEN TÊ — Para que, essa corda? **O senhor** não tem direito! (p.46)

A tradução prefere a forma nominal em vez do uso de “você” aumentando também assim o nível de formalidade e demonstrando com isso uma certa deferência da parte de Chen Tê.

No quadro VII, No Quintal da Loja de Chen Tê, Wang diz a Chen Tê que se habituou a passar sem a mão direita, mas esta riposta:

[271a] SHEN TE Aber **sie** darf nicht steif werden! Nimm den Wagen da, verkauf alles und geh mit dem Geld zum Arzt. (...) (p.101)

[271pb59] CHEN TÊ — Mas não podes ficar com a **mão** dura! Leva essa carrêta, vende tudo, e com o dinheiro vai ao médico. (...) (p.114)

O TC prefere repetir o substantivo para que não haja ambiguidade relativamente ao que é referido.

Verbal

No quadro V, Na Tabacaria, Chen Tê comunica a Sun que o seu primo é contra o relacionamento entre ambos. Inserimos também as réplicas de Sun para melhor confronto.

SUN Und du bist einverstanden?

[253a] SHEN TE **Ja.** (p.79)

SUN (...) Ohne mich hätten sie dich einfach auf die Schlachtbank geschleift. Sag selber, ob du ohne mich nicht mit ihm weggegangen wärst?

[254a] SHEN TE **Ja.** (p.79)

SUN Einem Mann, den du nicht liebst!

[255a] SHEN TE **Ja.** (p.79)

SUN – E você, está de acordo?

[253pb59] CHEN TÊ — **Estou.** (p.87)

SUN — (...) Sem mim, já iam levá-la para o matadouro: diga se, em minha ausência, você não ia embora com êle!

[254pb59] CHEN TÊ — **Ia.** (p.88)

SUN — Um homem a quem não ama!

[255pb59] CHEN TÊ — **É.** (p.88)

No TC as respostas de Chen Tê apesar de igualmente curtas são formadas a partir do verbo dito por Sun numa construção típica do idioma português e que já se tinha comentado a propósito da tradução para português europeu, que recorre ao mesmo tipo de CRv.

8.4.4.1.6 Modulação

As Modulações dividem-se em Explicativas e Outras, no primeiro subgrupo tornando os enunciados mais clarificadores e no segundo introduzindo simples mudanças de ponto de vista.

Outra

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, a mulher pergunta a Chen Tê se a senhora Chin tem direito a receber ajuda.

[205a] SHEN TE **Sie hat keinen Anspruch**, aber sie hat Hunger: das ist mehr. (p.22)

[205pb59] CHEN TÊ — **Não tenho obrigação nenhuma**; e ela tem fome, o que é pior! (p.19)

Onde no TP se diz que a senhora Chin não tem direito a exigir ajuda no TC o foco passa para Chen Tê, afirmando esta que não está obrigada a ajudá-la, mas que a fome exige uma atitude. O carácter bondoso de Chen Tê volta a estar acentuado.

Explicativa

No quadro IV, Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê revolta-se por ninguém ter coragem para testemunhar o incidente com a mão de Wang.

[246a] SHEN TE *entmutigt*: Ich habe euch nicht beschimpfen wollen. Ich bin nur erschrocken. **Nein**, ich wollte euch beschimpfen. Geht mir aus den Augen! (p.62)

[246pb59] CHEN TÊ (*desalentada*)— Eu não quis ofender ninguém. Estou meio atordoada. **É isso mesmo**: eu quis ofender, sim! Sumam da minha vista! (p.66-67).

O simples “não” passa aqui a expressão afirmativa e ainda idiomática acentuando o TC.

8.4.4.1.7 **Metáfora**

Apesar do número diminuto de ocorrências desta tipologia decidimos mantê-lo como já o fizemos anteriormente na análise da tradução para português europeu, já que fica aqui patente a preocupação dos tradutores de transmitir todos os sentidos figurados, ora substituindo a imagem metafórica por uma imagem equivalente no TC, ora acrescentando-lhe sentido ora ainda convertendo a metáfora em sentido. No caso analisado neste ponto temos apenas ocorrências de substituição de imagem como se exemplifica em baixo.

Substituição de Imagem

No quadro X, Na Sala do Tribunal, Chen Tê numa longa fala admite perante os deuses ser ao mesmo tempo Chen Tê e Chui Ta.

[279a] SHEN TE (...)

Wollte ich gern ein Engel sein den Vorstädten. Zu schenken

War mir eine Wollust. Ein glückliches Gesicht

Und ich **ging wie auf Wolken**. (...) (p.140)

[279pb59] CHEN TÉ — (...)

Contudo, eu queria ser o «Anjo do Subúrbio»: era um prazer

Fazer o bem. Um rosto, num sorriso,

E eu **estava no Paraíso!** (...) (p.162)

Existe também em português a expressão “andar nas nuvens” sendo que “estar no paraíso” corresponde também ao sentimento de felicidade que se quer exprimir e ao mesmo tempo rima com a palavra “sorriso” formando no TC a rima emparelhada e aumentando deste modo a melodia do enunciado.

8.4.4.2 Chen Tê por Via Indirecta

Como se expôs anteriormente esta tradução para português brasileiro foi feita em duas etapas; primeiro traduziu-se da versão francesa e num segundo momento confrontou-se o TT com o original alemão. No presente trabalho comparou-se a tradução pb59 com a tradução francesa e percebeu-se algumas interferências dessa tradução indirecta que se considerou ter interesse analisar mais em profundidade e para esse efeito seguiu-se a mesma metodologia anteriormente adoptada: agrupamento das recorrências discursivas em tipologias e afectação das mesmas aos procedimentos tradutivos.

No confronto com a versão francesa e, por ordem decrescente, predominam as seguintes tipologias: Reforço Semântico, Reordenação Sintáctica, Acrescento, Redução, Metáfora e Modulação (estas duas últimas com o mesmo número) e Comportamento de Retoma.

8.4.4.2.1 Reforço Semântico

Nesta tipologia o que é mais relevante são as rimas introduzidas no texto francês, não presentes no TP e que a tradução para português brasileiro também constrói.

Palavra (Rimas)

No quadro III, Anoitecer no Parque, Chen Tê quer comprar água a Wang, apesar de este dizer que basta abrir a boca e beber a água da chuva que cai no momento.

[297a] SHEN TE Aber ich will dein Wasser, Wang.

Das weiter getragene

Das müde gemacht hat.

Und das schwer verkauft wird, weil es heute regnet.

Und ich brauche es für den Herrn dort drüben.

Er ist ein Flieger. Ein Flieger
Ist kühner als andere Menschen. In der Gesellschaft der Wolken
Den großen Stürmen trotzend
Fliegt er durch die Himmel und bringt
Den Freunden im fernen Land
Die freundliche Post. (p.51-52)

[297f] CHEN-TÉ. — Mais c'est de ton eau que je veux, Wang.

L'eau que de loin tu **ramènes**
L'eau qui t'a coûté tant de **peine**
L'eau qui se vendra mal par la pluie que **voilà**
J'en ai besoin pour le Monsieur que tu **vois là**
Et qui est aviator. L'aviateur
Est le plus hardi des hommes. De pair avec les **nuages**
Il brave les pires **orages**
Sur ses ailes, il traverse le ciel, **apportant**
Aux amis des pays **lointains**
Le courrier fraternel.(p.45)

[297pb59] CHEN TÊ — Mas é da tua água que eu quero, WANG:

Água trazida de longe,
que tanto trabalho **deu**
e difícil de vender
porque esta tarde **choveu**.
Preciso dela, para aquele moço:
é aviador. Um bom **aviador**
e um homem que tem, dos outros,
o **destemor**.

Na companhia das nuvens,
quando ruge a **tempestade**,
rasga o céu no voo, levando
a outros homens, noutras terras
a mensagem da **amizade!** (p.53)

Como também na tradução das poesias das apóstrofes por via indirecta também aqui nas poesias ditas por Chen Tê se opta pela introdução de rimas. Comentou-se já a posição de Geir de Campos, o tradutor-poeta, e o significado que este atribui à poesia no teatro, posto aqui em prática ao aumentar o desenho rítmico através da introdução de rimas no TC.

Idiomatismo

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, o carpinteiro reclama receber, mas os abrigados na tabacaria tentam convencer Chen Tê a não pagar, no entanto, esta não pensa da mesma maneira.

[293a] SHEN TE (...) Er har gearbeitet und will nicht **leer** ausgehen. Und er hat seine Familie. Es ist schlimm, daß ich ihn nicht bezahlen kann! Was werden die Götter sagen? (p.23)

[293f] CHEN-TÉ. — (...) Il a travaillé et il ne veut pas s'en retourner **les mains vides**. Et il a une famille. C'est mal de ma part de ne pouvoir le payer! Que dirons les dieux? (p.24)

[293pb⁵⁹] CHEN TÊ — (...) Êle fez o trabalho e não há de sair **de mãos vazias**. Além do mais, tem família. É pena eu não poder pagar. O que é que os deuses vão dizer? (p.21)

A tradução segue o texto francês e prefere o mesmo idiomatismo num registo mais coloquial.

Expressão

Quadro IV, Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê conversa com a senhora Iang quando ouvem um avião a passar.

[301a] SHEN TE *entschlossen*: **Winken Sie**, Frau Yang! Der Flieger kann uns bestimmt sehen! *Sie winkt mit ihrem Schawl*. Winken Sie auch! (p.63)

[301f] CHEN-TÊ, *résolue*. — **Faites-lui signe**, Mme Yang! Je suis sûre que le pilote nous verra. (Elle agite son châle.) Faites-lui signe, vous aussi! (p.54)

[301pb59] CHEN TÊ (*resolvida*) — **Faça sinais**, senhora Iang! Tenho certeza de que o piloto nos vê. (*Acenando com o xale*) Faça sinais, a senhora também! (p.68)

Em português existe a tradução directa de *winken*, o verbo “acenar”, mas a tradução seguiu a versão francesa numa expressão de pendor idiomático também em uso na LC.

8.4.4.2 Reordenação Sintáctica

Na Reordenação Sintáctica há uma maioria de ocorrências de Deslocação à Esquerda, seguidas de alteração da Pontuação, estas últimas na sua maioria consubstanciadas em substituição de vírgulas por pontos de exclamação ou dois pontos.

Deslocação à Esquerda

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê conversa com a senhora Chin que lhe vem pedir ajuda.

[288a] SHEN TE Gut. Wie haben **Ihre Kinder** die Nacht zugebracht? (p.18)

[288f] CHEN-TÊ. — Très. **Vos enfants** ont passé une bonne nuit? (p.19)

[288pb59] CHEN TÊ — Muito bem. E **seus filhinhos**, como passaram a noite? (p.15)

Elimina-se o pronome interrogativo nas traduções e desloca-se o sujeito da frase para a primeira posição acentuando este elemento. Note-se que na tradução pb59 ainda se acrescenta a conjunção coordenativa “e”, aqui, a facilitar a passagem de um assunto ao outro e ainda preferindo-se a forma diminutiva para “filhos”.

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, a senhora Chin pergunta a Chen Tê quem são as pessoas que chegam a pedir ajuda.

[291a] SHEN TE Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie **meine ersten Wirtsleute** (...) (p.19-20)

[291f] CHEN-TÉ. — **Mes premiers logeurs.** J’arrivais juste à Sé-Tchouan du fond de ma campagne. (...) (p.20-21)

[291pb59] CHEN TÊ — **Meus primeiros senhorios,** quando cheguei do interior para a cidade. (...) (p.16)

Nas traduções francesa e portuguesa apresentam-se as frases do TP em ordem inversa, deslocando-se ainda o nome predicativo do sujeito do TP para a primeira posição num processo de acentuação deste elemento. Nas traduções eliminam-se ainda *sie* e *waren*, elementos que estão no entanto implícitos no enunciado de chegada.

Pontuação

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, Chen Tê mal abre a loja já chega o marceneiro Lin Tó a exigir pagamentos referentes aos anteriores proprietários.

[292a] SHEN TE Wie soll ich das bezahlen, ich habe kein Geld mehr. (p.22)

[292f] CHEN-TÉ. — Et comment les payez? Je n’ai plus un sou! (p.23)

[292pb59] CHEN TÊ — Como é que eu posso pagar isso? Já não tenho mais dinheiro. (p.19)

O TT segue a opção do texto francês de dividir a frase afirmativa alemã em duas frases; forma-se uma interrogativa e uma afirmativa deixando cair a exclamativa da versão francesa. De qualquer forma esta pontuação aponta mais uma vez para a introdução de um ritmo no TT não presente no TP.

8.4.4.2.3 Acrescento

Os Acrescentos são na forma de Especificações e Enfatizações em número quase igual de ocorrências.

Especificação

No quadro VI, Na Sala Reservada de um Restaurante Barato nos Subúrbios, Sun tenta ainda persuadir Chen Tê a dar-lhe mais dinheiro prometendo-lhe falsamente que irão os dois juntos para Pequim.

[302a] SHEN TE: Sprich nicht weiter! Zeig mir nicht die Billette! Ich spüre eine zu große Furcht, ich könnte einfach mit dir gehen. Aber, Sun, ich kann dir die 300 Silberdollar nicht geben, denn was soll aus den beiden Alten werden? (p.88)

[302f] CHEN-TÉ. — Ne dis plus rien! Ne me monte pas les billets! J'ai bien trop peur **de ne pas pouvoir y tenir**, de m'en aller avec toi tout simplement. Mais, Soun, je ne peux pas te donner les trois cents dollars, que deviendraient les deux vieux? (p.73)

[302pb59] CHEN TÊ— Não fale mais! Não me mostre as passagens! Estou com medo **de fraquejar** e ir-me embora com você ... Mas, SUN, não posso dar-lhe mais trezentos dólares; senão, que vai ser do casal de velhos? (p.99)

O texto francês introduz uma especificação relativamente ao TP, especificação que o TC também adopta mas numa forma mais curta. Repare-se ainda como o TC acentua o vocativo Sun escrevendo-o em maiúsculas, processo já referido atrás em 8.1.

Enfatização

No quadro I, Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, Chen Tê pondera aceitar o pedido de Wang para albergar os deuses, tendo para isso de desistir do cliente que ia receber e abdicar assim do dinheiro que lhe faz falta.

[285a] SHEN TE Ich weiß nicht, der Magen knurrt leider auch, wenn der Kaiser Geburtstag hat. Aber gut, ich will sie aufnehmen. (p.13)

[285f] CHEN-TÉ — Hé, c'est vite dit... «Ventre affamé crie misère. Que l'empereur ait ou non son anniversaire!». **Enfin**, c'est d'accord, je les héberge. (p.15)

[285pb59] CHEN TÊ: Fácil dizer ... O estômago reclama, mesmo no dia da festa do imperador. Mas, **enfim**... está bem, vou hospedá-los. (p.8)

Segue-se a tradução francesa e acrescenta-se o advérbio “enfim” introduzindo a ideia de aceitação da situação sem no entanto se concordar completamente. Note-se ainda como se introduz as reticências indicando que não se exprime toda a ideia e também suspendendo a melodia da frase. Igualmente se introduzem reticências na primeira frase seguindo a versão francesa e também aqui denotando uma inflexão de natureza emocional, neste caso de dúvida.

8.4.4.2.4 Redução

Nas Reduções temos principalmente frases a serem reduzidas a formas mais sintéticas.

No quadro IV, Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê gostaria que o xaile que pretende comprar tivesse um defeito para que fosse vendido mais barato.

[298a] SHEN TE **Ja, das ist ein Jammer.** (...) (p.58)

[298f] CHEN-TÉ. — **C'est bien dommage!** (...) (p.50)

[298pb59] CHEN TÊ— **É pena!** (...) (p.62)

Numa tradução literal do texto alemão teríamos: “Sim, isso é uma lástima.” A tradução francesa reduziu para: “É muita pena.” (tradução nossa) e o português brasileiro reduziu

ainda mais, preferindo a expressão idiomática de uso muito comum na língua portuguesa. Repare-se ainda na substituição do ponto final do TP por ponto de exclamação no texto francês e no texto português brasileiro, como que a indicar ao leitor ou actor que se está perante uma exclamação de desapontamento.

8.4.4.2.5 Metáfora

Nas Metáforas temos a substituição da imagem por outra imagem padrão na LC e em alguns casos o acrescentar de sentido.

Substituição de Imagem mais Sentido

No quadro 3, *Ao Cair da Noite, no Parque Público*, Chen Tê tenta distrair Sun da intenção de suicídio contando-lhe peripécias da sua infância.

[296a] SHEN TE (...) Da habe ich als erstes die Zither weggeschenkt. Jetzt, sagte ich mir, **kann ich ein Stockfisch sein**, und es macht nichts. (...) (p.48)

[296f] CHEN-TÉ. — (...) J'ai commencé par envoyer promener ma cythare Je me disait: **je peux me permettre de rester muette comme une carpe**, maintenant, ça n'a plus aucune importance. (...) (p.43)

[296pb59] CHEN TÊ — (...) Comecei por me desfazer da cítara, dizendo comigo mesma: “De hoje em diante **eu posso emudecer feito uma carpa**, sem que nada aconteça.” (...) (p.49)

A versão francesa opta pela imagem da carpa e acrescenta-lhe o sentido contido na palavra alemã que é “monótono, apático”, opção semelhante à estratégia tradutiva da versão para português europeu que se comentou atrás (cf. [51pe], 5.3.3.7). No entanto, a carpa tem conotações na língua francesa que não existem em português. O francês tem várias expressões idiomáticas com este peixe¹⁸⁵ que não encontram correspondência em português, pelo que nos parece uma opção menos feliz da tradução pb59 ao manter a imagem deste peixe.

¹⁸⁵ *Yeux de carpe frite*, olhos de carneiro mal morto; *faire la carpe pâmée*, fingir-se doente; *faire l'oeil de carpe*, requebrar os olhos.

8.4.4.2.6 Modulação

Nas Modulações registam-se mudanças de ponto de vista, mesmo que por vezes estas sejam muito ténues.

Outra

No quadro I, Numa Pequena Tabacaria, a senhora Chin pergunta a Chen Tê quem são as pessoas que chegam a pedir ajuda.

[291a] SHEN TE Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie meine ersten Wirtsleute (...)

(*Freundlich zu den Ankömmlingen: Seid willkommen! Ich will euch Obdach geben.* (...)) (p.19-20)

[291f] CHEN-TÊ. — Mes premiers logeurs. J’arrivais juste à Sé-Tchouan du fond de ma campagne. (...)

Gentiment aux nouveaux venus:

Soyez les bienvenus. **C’est avec plaisir que je vous hébergerai.** (...) (p.20-21)

[291pb59] CHEN TÊ — Meus primeiros senhorios, quando cheguei do interior para a cidade. (...)

(*Dirige-se cordialmente aos recém-chegados*) Sejam benvindos! **É com prazer que os recebo.** (...) (p.16)

No TP a expressão significa “dar asilo a alguém” (por exemplo em caso de catástrofe), mas no texto francês fala-se em “ter prazer em receber alguém”, sendo que o texto pb59 segue também esta opção ocorrendo assim uma mudança de ponto de vista.

No quadro III, Anoitecer no Parque, Chen Tê teme pelas intenções de Sun.

[295a] SHEN TE Wozu ist der Strick? **Das dürfen Sie nicht!** (p.45)

[295f] CHEN-TÉ. — Pourquoi faire cette corde? **Vous n’avez pas le droit!** (p.40)

[295pb59] CHEN TÊ — Para que, essa corda? **O senhor não tem direito!** (p.46)

Do significado original de “não deve fazer isso” passa-se na versão francesa e portuguesa ao sentido por nós expandido de “não tem o direito de fazer isso”, numa ligeira nuance de significação.

8.4.4.2.7 Comportamento de Retoma

Registou-se somente uma ocorrência de retoma nominal por via indirecta que se apresenta de seguida.

Nominal

No quadro I, Prólogo, Numa Rua da Capital de Setsuan, Chen Tê pondera aceitar o pedido de Wang para albergar os deuses, mas para isso tem de desistir de receber um cliente.

[284a] SHEN TE Ich müßte, wenn **er** kommt, mich versteckt halten. Dann ginge er vielleicht wieder weg. Er will mich noch ausführen. (p.12)

[284f] CHEN-TÉ — A moins que je ne me cache quand **mon client** viendra. Comme ça, il repartira peut-être. Il comptait sortir avec moi. (p.15)

[284pb59] CHEN TÊ — Só se eu me esconder, quando **o cliente** vier. Assim talvez desista: êle pretendia sair comigo. (p.8)

O pronome é substituído pelo nome na primeira frase, mantendo-se o pronome nas seguintes, opção que nos parece advir do objectivo da evitação de ambiguidades.

De seguida ilustram-se os resultados totais em termos quantitativos.

8.4.4.3 Identificação e Registo de Dados

Neste ponto do trabalho apresentam-se os resultados das análises por via directa e por via indirecta tanto em termos tipológicos como em termos de procedimentos tradutivos em números totais e em percentagem para que se possa complementar a análise tradutiva.

8.4.4.3.1 Tipologias

Neste ponto registam-se os números totais dos grupos e subgrupos tipológicos

No quadro 12 lê-se que o grupo D, ReSint, é o que regista mais ocorrências e dentro deste é o subgrupo Pontuação o mais representado. As alterações de Pont parecem indicar já uma preparação do texto para uma encenação. Também as Deslocações à Esquerda de determinados elementos do enunciado mostram a intenção de acentuação desses mesmos elementos.

Quadro 12 – Parcial de Tipologias Chen Tê: português brasileiro, 1959

CHEN TÊ		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	8
	Expressão	3
	Idiomatismo	12
	Total	23
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	2
	Total	2
Grupo C Modulação	Explicativa	2
	Outra	5
	Total	7
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	93
	Deslocação à Esquerda	17
	Total	110
Grupo E	Especificação	5

Acrescento	Enfatização	16
	Total	21
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	54
	Total	54
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	6
	Nominal	6
	Total	12

Segue-se o grupo F, Redução, que também na nossa opinião parece apontar para uma preocupação com a encenação do texto a traduzir, assunto ao qual se volta mais adiante em 8.5. Também as opções a nível semântico grupo A, apontam na mesma direcção, isto é, prefere lançar-se mão de idiomatismos, palavras e expressões coloquiais e diminutivos, reforçando o texto de chegada de uma forma que o torna facilmente apreendido pelo público/leitor. Segue-se o grupo E, Acrescento, que se caracteriza por um grande número de Enfatizações seguido por algumas Especificações. O grupo C, Comportamento de Retoma, divide-se por um número igual de Retomas Nominais e Verbais, ambas tornando o TT mais específico do que o TP. Em número de ocorrências temos depois o grupo C, Modulação, onde se muda o ponto de vista, mudando a forma do enunciado optando também por enunciados mais explicativos do que os que lhe correspondem no TP. Por fim, num número diminuto temos as Metáforas, onde se opta por substituir imagens do TP.

No quadro 13 mostram-se os totais das ocorrências tipológicas da análise por via indirecta. Deste registo ressalta o grupo A, Reforço Semântico, com um elevado número no subgrupo Palavras que, como vimos na análise, corresponde a uma opção no TC pela introdução de rimas não presentes no TP.

Há também opção por Palavras e Expressões mais coloquiais e também por Idiomatismos. O segundo grupo mais representado é o grupo D, ReSint, aqui com mais ocorrências no subgrupo Deslocações à Esquerda seguido de alterações de Pontuação. Também por esta via indirecta se registam Acrescentos tanto de Especificações como de Enfatizações.

O grupo Redução também está patente, mas com um número não muito significativo, seguindo-se os grupos Modulação e Metáfora com o mesmo número de ocorrências.

Quadro 13 – Tipologias Chen Tê: português brasileiro, 1959, via francês

CHEN TÊ		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	29
	Expressão	1
	Idiomatismo	3
	Total	33
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	2
	Substituição de Imagem mais Sentido	1
	Total	3
Grupo C Modulação	Outra	3
	Total	3
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	6
	Deslocação à Esquerda	8
	Total	14
Grupo E Acrescento	Especificação	4
	Enfatização	3
	Total	7
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	5
	Total	5
Grupo G Comportamento de Retoma	Nominal	1
	Total	1

Segue-se o quadro 14 onde se somam as ocorrências por via directa e por via indirecta.

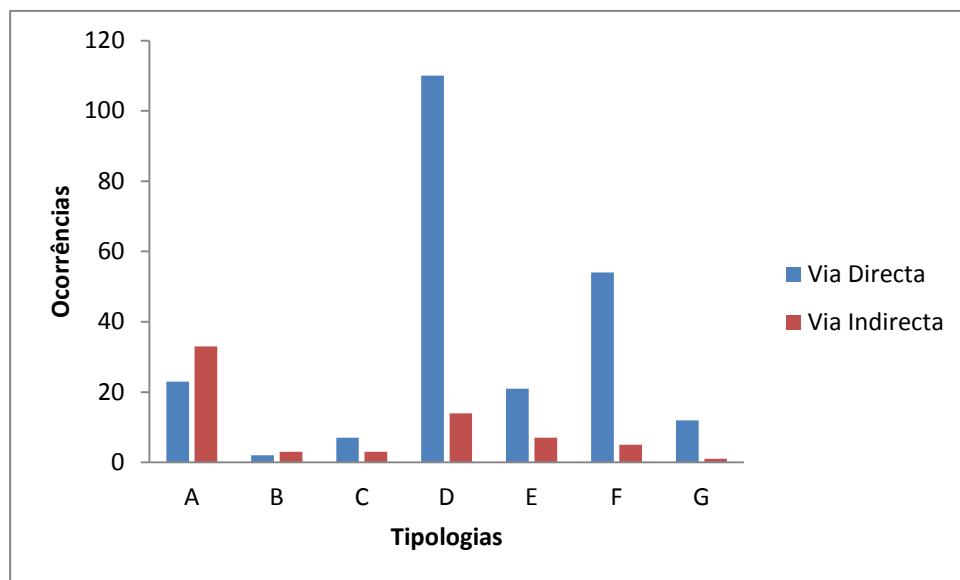
Quadro 14 – Total de Tipologias Chen Tê: português brasileiro, 1959

CHEN TÊ		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	37
	Expressão	4
	Idiomatismo	15
	Total	56
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	4
	Substituição de Imagem mais Sentido	1
	Total	5
Grupo C Modulação	Explicativa	2
	Outra	8
	Total	10
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	99
	Deslocação à Esquerda	25
	Total	124
Grupo E Acrescento	Especificação	9
	Enfatização	19
	Total	28
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	59
	Total	59
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	6
	Nominal	7
	Total	13

O registo total de ocorrências mostra que a ReSint é o grupo mais representado, o que já tinha sido verdade também na análise das apóstrofes que se apresentou no ponto anterior. Seguem-se por ordem decrescente os grupos Red e RefSem com um número aproximado de

ocorrências. O grupo Acrescento tem no seu subgrupo, Enfatizações, a sua maior representação. Sucedem-se os grupos CR e Mod e por último o grupo Met.

Comparam-se de seguida de forma gráfica as ocorrências por via directa e por via indirecta.

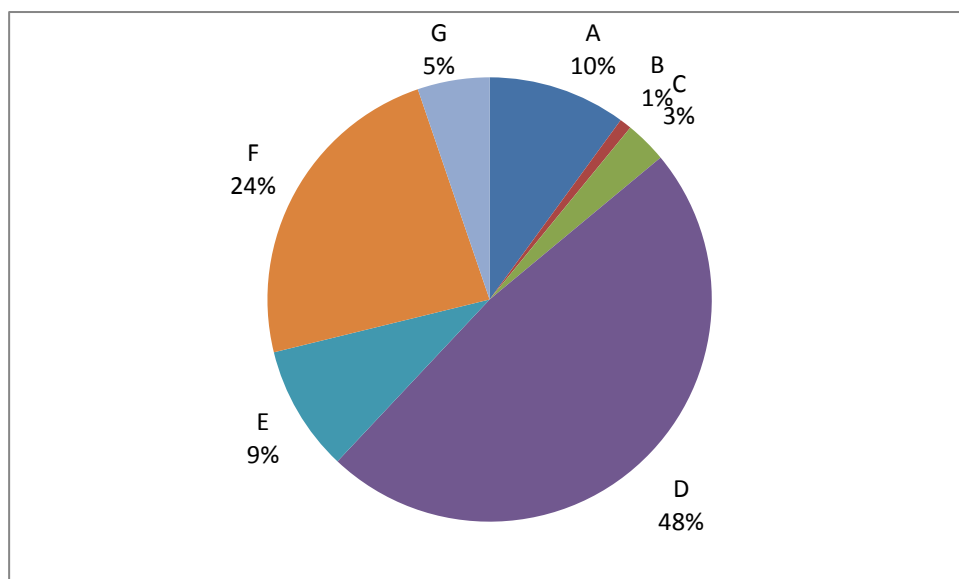


A:REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA ; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 36 – Tipologias Chen Tê: via directa e indirecta

Todas as tipologias foram usadas pelas duas vias analisadas, sendo que na análise por via directa ressalta o grupo D, ReSint, enquanto na análise por via indirecta sobressai o grupo A, RefSem, seguido depois por ReSint.

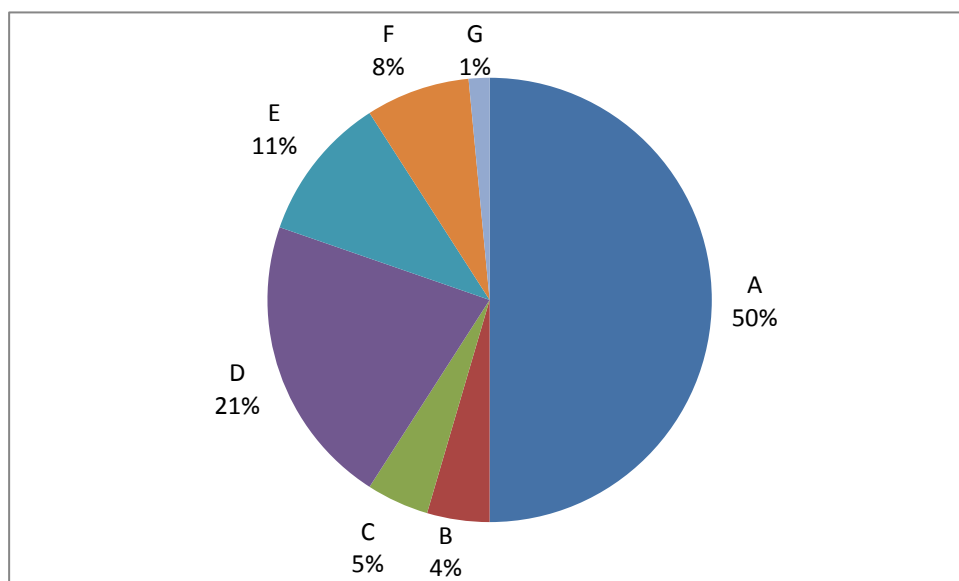
Representam-se de seguida os mesmos resultados, mas em dados percentuais.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 37 – Distribuição das Tipologias Chen Tê: via directa

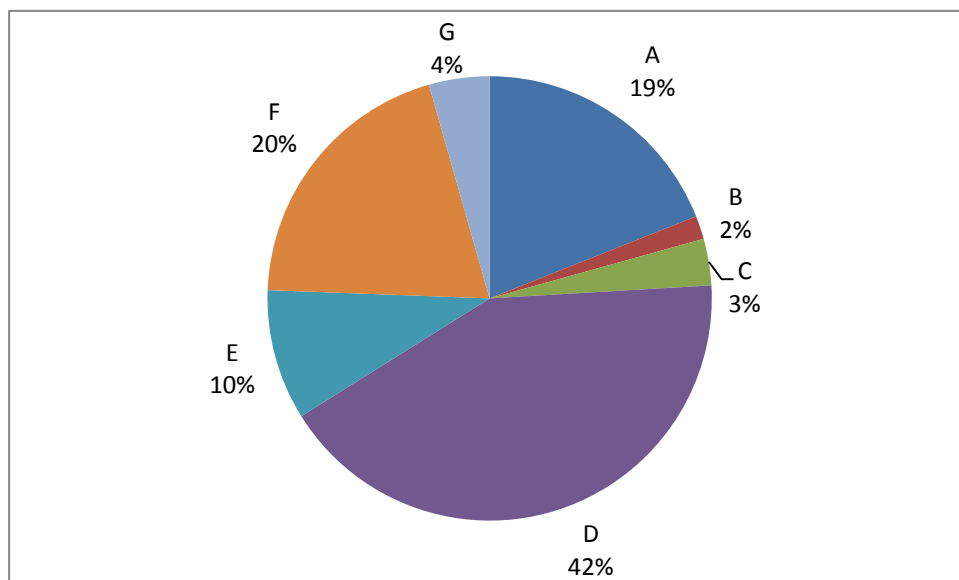
O grupo D, ReSint ocupa cerca de metade (48%) de todas as ocorrências tipológicas seguido do grupo F, Red com 24%. Os grupos A e E, respectivamente RefSem (10%) e E, Ac (9%) têm percentagens próximas. Segue-se o grupo G, CR (5%) o grupo C, Mod (3%) e, por fim, o grupo B, Met, com apenas 1%.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 38 – Distribuição das Tipologias Chen Tê: via indirecta

As percentagens da análise por via indirecta na figura 38 mostram o grupo A, RefSem com metade das ocorrências seguido do grupo D, ReSint (21%). Seguem-se os grupos E, Ac, (11%) e F, Red (8%). Os grupos C, Mod (5%) e B, Met (4%) têm valores próximos sucedendo-se por último o grupo G, CR o menos representado somente com 1%.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 39 – Distribuição Total de Tipologias Chen Tê: via directa e indirecta

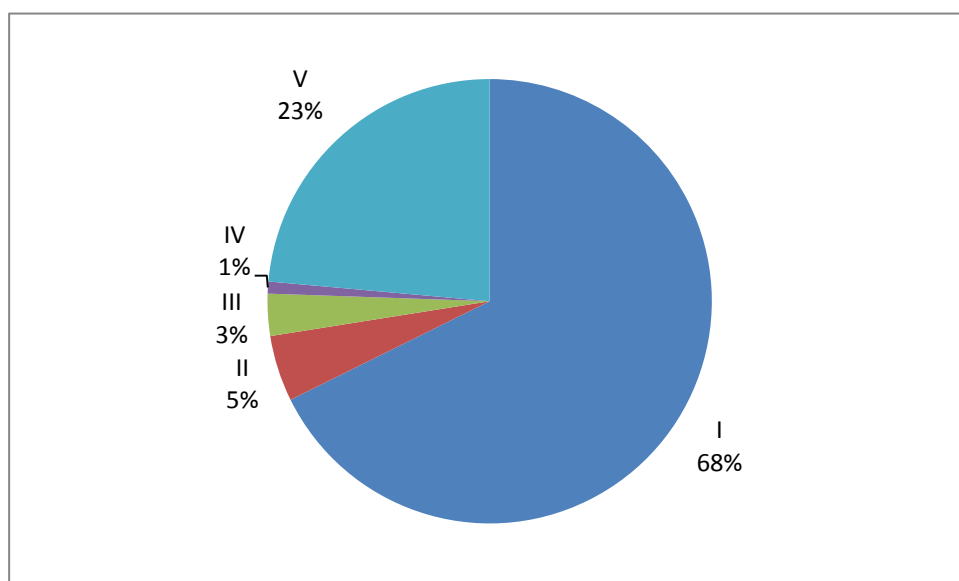
Os totais por tipologia caracterizam as réplicas de Chen Tê de modo mais global, sendo que a ReSint (42%) é preponderante seguindo-se as Red (20%) e o ReSem (19%), estes com valores próximos entre si. Seguem-se os Ac (10%) e, por último, com percentagens mais baixas temos os grupos G, CR (4%), C, Mod (3%) e B, Met (2%).

Analisa-se de seguida a afectação das tipologias aos procedimentos tradutivos.

8.4.4.3.2 Procedimentos Tradutivos

As tipologias identificadas nas réplicas de Chen Tê foram afectadas nos seus grupos e subgrupos aos procedimentos tradutivos, que estão representados nos seguintes grupos: I, Intensificação, II Explicitação/Especificação, III, Modulação, IV, Equivalência e V, Redução.

Nas próximas figuras representam-se os resultados da afectação das tipologias da análise por via directa, por via indirecta e por total ou soma das duas vias mencionadas.

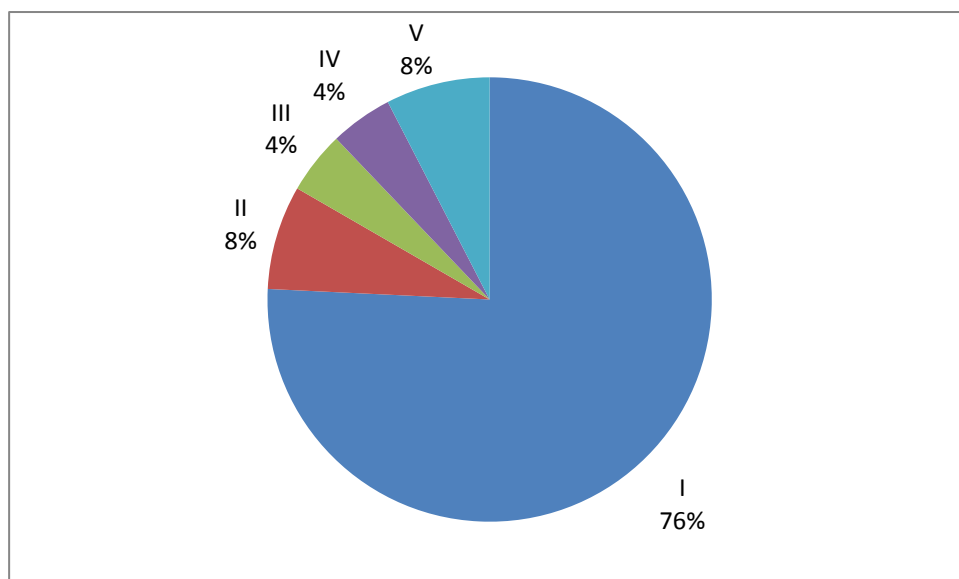


I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 40 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via directa

Por via directa o ProcTrad mais representado é a Intensificação e para este resultado contribuem como se mencionou atrás as alterações de pontuação, as deslocções à esquerda, os reforços semânticos, os acrescentos por ênfase e os comportamentos de retoma verbal. Segue-se em segundo lugar o ProcTrad Redução, que também revelou ser uma estratégia tradutiva recorrente nas réplicas de Chen Tê. O ProcTrad seguinte é a Explicitação/Especificação que corresponde aos acrescentos por especificação e também aos comportamentos de retoma nominal. Por fim temos as Modulações e as Equivalências esta última correspondendo às estratégias seguidas para traduzir os sentidos figurados.

Na figura subsequente pode-se ler as percentagens dos procedimentos adoptados tendo em conta a influência da tradução francesa.

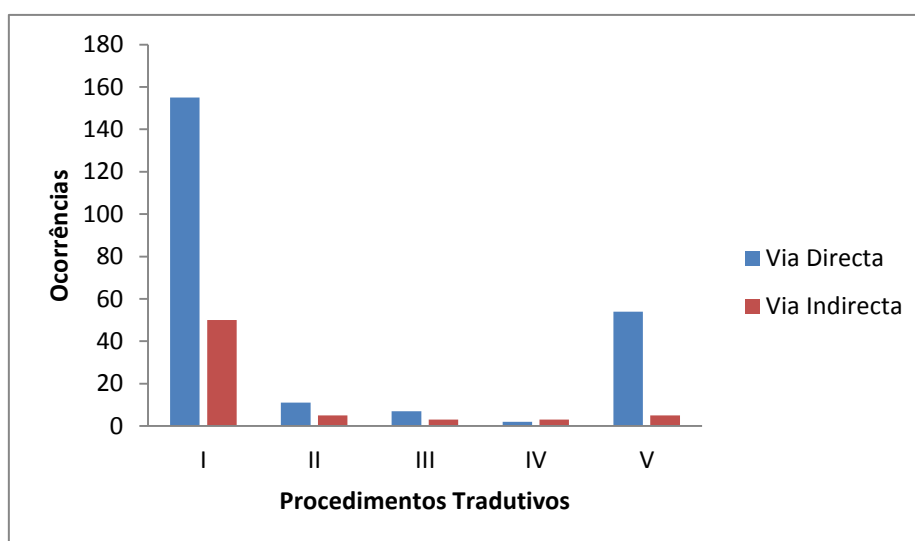


I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 41 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via indirecta

A Intensificação é também aqui o ProcTrad mais representado tendo os reforços semânticos, a reordenação sintáctica e as ênfases contribuído para este aumento dos valores semântico-retóricos do TC. Os ProcTrad seguintes são a Exp/Esp e a Red ambos com 8%, seguidos depois pela Modulação e Equivalência com igual percentagem (4%).

Comparando os valores dos ProcTrad por via directa e por via indirecta, figura 42, constata-se que todos os ProcTrad foram usados pelas duas vias.

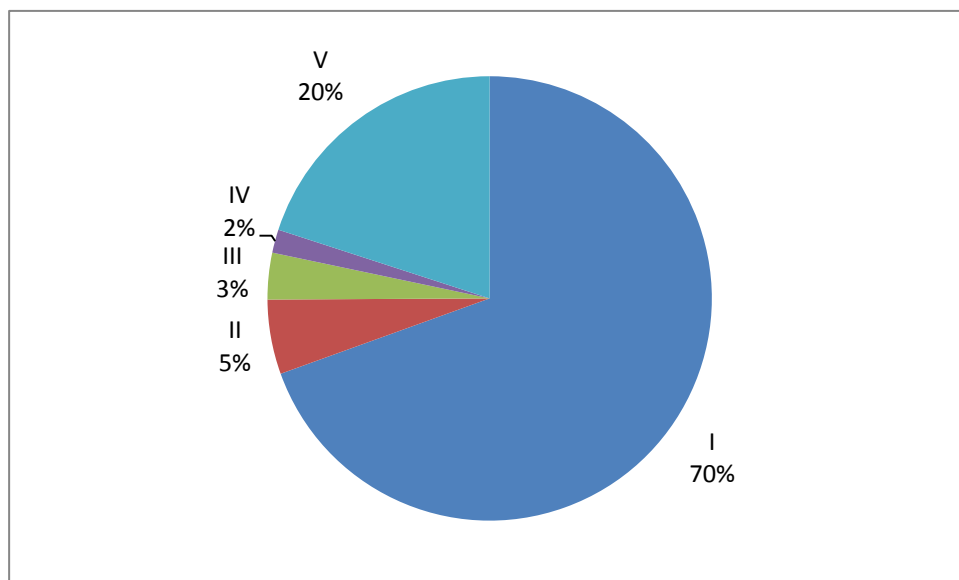


I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 42 – Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via directa e indirecta

A maior influência da tradução francesa fez-se notar no grupo I, Intensificação. Os outros ProcTrad estão também representados, mas de uma forma menos preponderante.

Na figura 43 somaram-se os procedimentos tradutivos usados tanto por via directa como por via indirecta.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO
Figura 43 – Distribuição Total de Procedimentos Tradutivos Chen Tê: via directa e indirecta

O total dos procedimentos tradutivos usados na tradução das réplicas de Chen Tê mostra as estratégias que foram privilegiadas pelos tradutores. Em primeiro lugar houve interesse em intensificar os enunciados, seja através de alterações sintácticas, através de reforços semânticos ou até através de acrescentos enfáticos. Ao mesmo tempo houve interesse em reduzir os enunciados, tornando-os mais concisos e mais dizíveis. A opção foi também por especificar mais do que o TP, por mudar pontos de vista para que não se perdessem sentidos e, ainda, por procurar equivalências a nível imagético e referencial, opções que se retomam mais à frente em 8.5.

8.4.5 Chui Ta

8.4.5.1 Chui Ta por Via Directa

A análise à figura de Chui Ta começa por comparar o texto alemão com a tradução em português brasileiro e numa segunda fase compara também o texto francês para tentar

perceber os modos tradutivos que sofreram influência por esta via indirecta, seguindo-se assim a mesma metodologia usada anteriormente.

A comparação entre os dois textos, alemão e português brasileiro, mostrou recorrências tradutivas que, por ordem decrescente, recaem nos seguintes grupos tipológicos: Reordenação Sintáctica, Acrescento, Redução, Reforço Semântico, Comportamento de Retoma, Metáfora e Modulação.

8.4.5.1.1 Reordenação Sintáctica

As alterações de pontuação são as ocorrências tradutivas mais abundantes em termos de número; os pontos finais são substituídos por vírgulas, dois pontos, ponto e vírgula ou ainda por pontos de exclamação. Também as vírgulas são substituídas por dois pontos ou por ponto e vírgula. Destas opções resultam as alterações em termos de duração das pausas, que no TC ora se tornam mais curtas, ora se tornam mais compridas, assumindo ainda importância em termos de melodia e entoação/acentuação. Neste último caso estão principalmente os enunciados exclamativos do TC ao qual no TP correspondem enunciados afirmativos com ponto final. De seguida exemplifica-se estas afirmações.

Pontuação

No quadro II, Na Tabacaria, Chui Ta discute com o marceneiro que quer receber cem dólares de prata pelo serviço prestado ao dono anterior da tabacaria.

[315a] SHUI TA Eben. Darum biete ich Ihnen auch nur 20 Silberdollar. Weil die Bretter verschnitten sind. (p.35)

[315pb59] CHUI TA — Pois é, e por isso eu lhe ofereço vinte dólares; porque as tábuas já estão cortadas! (p.33)

Acontece por vezes também o ponto de exclamação do TP ser substituído, por exemplo, por reticências, como se constata na próxima réplica, onde ao mesmo tempo este é introduzido mais à frente no enunciado.

No quadro II, Na Tabacaria, Chui Ta acaba de chegar para substituir a prima, mas as pessoas lá abrigadas têm ainda esperança que Chen Tê volte para os continuar a ajudar.

[312a] SHUI TA *ruhig*: Sie werden sie nicht finden. Meine Kusine bedauert natürlich, das Gebot der Gastfreundschaft nicht auf unbegrenzte Zeit befolgen zu können. Aber Sie sind leider zu viele! Dies hier ist ein Tabakladen, und Fräulein Shen Te lebt davon. (p.33)

[312pb59] CHUI TA (*calmo*) — Não vão encontrar ninguém. Naturalmente minha prima sente muito não poder sempre observar as boas normas da hospitalidade. Pena, serem vocês tão numerosos ... Isto afinal, é uma tabacaria; é o ganha-pão da senhorita CHEN TÊ! (p.31)

As reticências do TC remetem para o que fica por dizer, preferindo-se usar o ponto de exclamação para acentuar o final da réplica.

Os elementos deslocados à esquerda no TC têm funções várias no enunciado; nome predicativo do sujeito, complemento directo, complemento indirecto, complemento circunstancial de vária ordem, entre outras funções. A reordenação sintáctica no TC tem como objectivo a acentuação destes elementos da frase e em alguns destes casos ocorre até uma topicalização especial dos elementos deslocados.

Deslocações à esquerda

No quadro V, Na Tabacaria, o rico barbeiro Chu Fu que está interessado em casar com Chen Tê conversa com Chui Ta sobre a possibilidade de ceder uns armazéns seus para que Chen Tê possa ajudar mais gente.

[346a] SHUI TA Herr Shu Fu, sie wird **so hohe Gedanken** mit Bewunderung anhören. (p.75)

[346pb59] CHUI TA — Senhor CHU FU, **tão elevados pensamentos** ela há de ouvir com verdadeira admiração! (p.82)

O complemento directo do TP é deslocado para a esquerda no TC numa construção agregativa por inversão topicalizando-se e concomitantemente acentuando-se este elemento na tradução.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, um polícia vem por denúncia de Sun interrogar Chui Ta sobre o paradeiro da prima.

[378a] SHUI TA Ich kenne ihre **Adresse** nicht. (p.128)

[378pb59] CHUI TA — **O enderêço**, não sei. (p.148)

Também aqui se topicaliza o complemento directo por inversão, numa construção agregativa por segmentação sem retoma pronominal, omitindo-se ainda o predicado que se mantém no entanto subentendido.

No quadro X, Na Sala do Tribunal, Chui Ta perante os deuses resolve revelar a verdade sobre a sua identidade.

[386a] SHUI TA Dann laßt mich euch die furchtbare Wahrheit gestehen, ich bin **euer guter Mensch!** (p.138)

[386pb59] CHUI TA — Deixai que vos revele a tremenda verdade: **vossa alma boa sou eu!** (p.161)

Num momento crucial da intriga o TC acentua a informação mais relevante, neste caso, o nome predicativo do sujeito do TP, colocando-o na primeira posição da frase. Uma solução similar é também opção da tradução pe (cf. 154pe, 5.3.4.3).

8.4.5.1.2 Redução

As reduções no TC são maioritariamente constituídas por supressão de palavras e de expressões. Apresentam-se de seguida exemplos dessas reduções:

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, a senhora Chin sabe já que Chui Ta é Chen Tê e que está à espera de um filho, afirmando que a ajudará no momento do parto.

[363a] SHUI TA *jämerlich*: **Es ist** alles **nur** für das Kind, **Frau Shin**. (p.119)

[363pb59] CHUI TA (*miserável*) — Tudo pela criança. (p.136)

Em vez de uma tradução literal como por exemplo “É tudo apenas pela criança, senhora Chin.” (tradução nossa) o TT prefere a elipse total do verbo, processo estilístico usado “... de preferência naqueles tipos de enunciado que se devem caracterizar pela concisão ou pela rapidez.” (Cunha e Cintra 1997¹³:616). Entre os enunciados referidos apontam-se “os ditos sentenciosos”, que nos parece caracterizar o caso aqui em análise. No TT o predicado está, no entanto, subentendido acrescentando ainda que o vocativo do TP foi aqui também eliminado.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Chui Ta tenta que Sun desista de procurar Chen Tê.

[372a] SHUI TA Ach so. Und wenn die Firma, das heißt ich Ihnen eine entsprechende Stellung einräume, könnte sie damit rechnen, daß Sie jede weite Nachforschung **nach Ihrer früheren Zukünftigen** aufgaben? (p.124)

[372pb59] CHUI TA — Muito bem ... E se a firma, isto é, se eu lhe desse uma situação conveniente, poderia ter certeza de você abandonar toda essa investigação? (p.143)

Os elementos eliminados no TT estão consubstanciados no pronome adjectivo “essa”, tornando todo o enunciado mais conciso.

No quadro VII, No Quintal da Loja de Chen Tê, Chui Tá responde à Cunhada que diz reconhecer os seus sacos de fumo.

[358a] SHUI TA Besser Sie sagen das nicht so laut. Das ist mein Tabak, was Sie daraus ersehen können, daß er in meinem Gelaß stand. Wenn Sie einen Zweifel haben, **können wir aber zur Polizei gehen und Ihren Zweifel beseitigen. Wollen Sie das?** (p.107)

[358pb59] CHUI TA — É melhor não falar alto: esse fumo aí é meu, vocês bem viram que estava no meu depósito. Mas se tem alguma dúvida, **podemos ir esclarecê-la na polícia. Quer?** (p.122)

Mais uma vez reduz-se elementos, “podemos ir à polícia” é reduzido para “na polícia” e “esclarecer a sua dúvida” fica “esclarecê-la”, mantendo-se os sentidos no TC.

8.4.5.1.3 Acrescento

Os Acrescentos são constituídos maioritariamente por Enfatizações e em número menor por Especificações. Assim como em análises posteriores também aqui as Enfatizações são acrescentos de advérbios, partículas de realce, interjeições, apostos, entre outros.

Enfatização

No quadro V, Na Tabacaria, Sun acaba de sair depois de deixar claro que só está interessado no dinheiro de Chen Tê. Chui-Ta começa por falar para si próprio e depois dirige-se à senhora Chin desabafando:

[343a] SHUI TA (...) Shin, Sie sind am Rinnstein aufgewachsen, und so bin ich es. Sind wir leichtfertig? Nein. (...) Die Zeiten sind furchtbar, diese Stadt ist eine Hölle, aber wir krallen uns an der glatten Mauer hoch. Freilich, sagen Sie selbst, kann man leben, immer auf der Hut? Was ist das für eine Welt? (...) (p.73-74)

[343pb59] CHUI TA — (...). CHIN, você cresceu ao relento, e eu também. Somos idiotas? Não. (...) Os tempos andam terríveis, esta cidade é um buraco, mas **assim mesmo** vamos tentando subir enfiando as unhas na parede lisa ... (...) Diga com sinceridade: pode a gente viver sempre de pé atrás? **Afinal**, que mundo é êste? (...) (p.80-81)

Os acrescentos adverbiais nesta réplica têm uma função enfatizadora, sendo que o último ocupa a primeira posição da frase sendo assim ainda mais acentuado.

No quadro VII, No Quintal da Loja de Chen Tê, Chui Tá anuncia que Chen Tê foi de viagem, mas que lhes pode continuar a garantir o sustento em troca de trabalho.

[356a] SHUI TA *zum Arbeitslosen und zum Schreiner*: Vielleicht wollt ihr für Shen Te arbeiten, da ihr keinen eigenen Tabak habt? (p.106)

[356pb59] CHUI TA (*ao ESFARRAPADO e a LIN TO*)— Vocês **aí**, que não possuem fumo, talvez aceitem trabalhar para CHEN TÊ? (p.121)

Mais um advérbio usado como partícula expletiva conferindo um tom mais coloquial ao enunciado.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Chui Ta tenta perceber quais as verdadeiras intenções de Sun relativamente a Chen Tê.

[371a] SHUI TA Was würden Sie in einem solchen Falle tun? (p.124)

[371pb59] CHUI TA — **E** você, nesse caso, que faria? (p.143)

Acrescenta-se a conjunção coordenativa para iniciar o enunciado interrogativo conferindo-lhe intensidade e note-se ainda a reordenação sintáctica do enunciado no TC deslocando-se o complemento circunstancial para a esquerda colocando-o entre vírgulas e acentuando-o deste modo.

Especificação

No quadro II, Na Tabacaria, aproxima-se um polícia e Chui Ta enceta conversa com ele.

[318a] SHUI TA (...) Ich vermute, ich habe den Beamten vor mir, der dieses Viertel betreut?

DER POLIZIST Jawohl, Herr...

SHUI TA Shui Ta. *Sie lächeln einander an.* Angenehmes Wetter heute! (p.36)

[318pb59] CHUI TA — (...) Presumo ter diante de mim o oficial encarregado dêste bairro?

POLICIAL Precisamente, senhor ...

CHUI TA Chui Ta, **é o meu nome.** (*Sorriem um para o outro*) O tempo hoje está bonito! (p. 35)

Chui Ta mostra claramente que pretende ter uma relação próxima com o polícia, símbolo aqui do sistema vigente e a importância desta réplica é acentuada no TT através deste acrescento por especificação.

8.4.5.1.4 Reforço Semântico

Os Reforços Semânticos são constituídos por Idiomatismos, seguidos de perto no número de ocorrências pelo subgrupo Palavras, tendo o subgrupo Expressões um número menor de ocorrências.

Idiomatismo

No quadro II, Na Tabacaria, entra a senhora Mi Tsu, dona do prédio e mostra-se agastada por a polícia ter estado na loja, criticando também o facto de Chen Tê ter abrigado tanta gente e ainda o facto de ter sido pobre.

[322a] SHUI TA Das sehe ich. Man hat **Ihnen Übles** von meiner Kusine erzählt. Man hat sie beschuldigt, gehungert zu haben! Es ist notorisch, da sie in Armut lebte. Ihr Leumund ist der allerschlechtesten: es ging ihr elend. (p.38)

[322pb59] CHUI TA — Sim, estou vendo. Disseram **cobras e lagartos**, à senhora: minha prima é condenada por ter fome. Ela vivia na miséria, isso é notório. E não podia ter pior reputação: é uma infeliz! (p.37)

O TC prefere o idiomatismo conferindo um tom mais coloquial ao diálogo.

No quadro V, Na Tabacaria, Chui Ta conversa com o rico barbeiro Chu Fu sobre a separação de Chen Tê de Sun e a necessidade de ela se ausentar para superar o golpe, ficando também implícita a hipótese de uma aproximação amorosa entre Chen Tê e o barbeiro Chu Fu.

[352a] SHUI TA Einige Wochen. Sie wird jedoch froh sein, zuvor alles **besprechen** zu können mit jemand, dem sie vertrauen kann. (p.77)

[352pb59] CHUI TA — Sim, por umas semanas. No entanto, já havia de melhorar se pudesse ir **abrindo o coração** a alguém de confiança. (p.85)

Opta-se por reforçar semânticamente o TC ao usar-se a expressão idiomática imagética.

O Subgrupo Palavras é constituído por rimas e registos coloquiais.

Palavra

No quadro II, Na Tabacaria, Chui Ta conversa com o polícia que lhe pergunta se ele não vai ficar por mais tempo na tabacaria para ajudar a prima.

[326a] SHUI TA Nein. Und ich kann auch nicht wiederkommen. Nur auf der Durchreise konnte ich ihr eine **Hand** reichen, nur das Schlimmste konnte ich abwehren. Bald wird sie wieder auf sich selber angewiesen sein. Ich frage mich besorgt, was dann werden soll. (p.40)

[326pb59] CHUI TA — Não, não fico. E nem volto mais aqui. Só pude dar uma **mãozinha**, de passagem, afastando as desgraças mais prementes. Logo ela volta a contar só consigo mesma ... Como vai ser? Essa é a questão que me preocupa. (p.40)

A expressão “dar uma mão” com uso comum em português foi traduzida pelo seu diminutivo, também com grande ocorrência, mas que, como se tem vindo a referir, confere um tom mais emocional ao enunciado.

No quadro V, Na Tabacaria, Wang anuncia-se como amigo de Chen Tê e vem com a mão partida.

[347a] SHUI TA *schnell*: Ich sehe, Sie brauchen eine **Schlinge** für den Arm. (p.75)

[347pb59] CHUI TA¹⁸⁶ — Já vi, e precisa uma **tipóia** para o braço. (p.83)

O TC opta pelo brasileirismo aproximando o TT de uma linguagem coloquial.

Expressão

No mesmo quadro, Wang diz precisar de Chen Tê para ir com ele ao juiz tratar da denúncia sobre a agressão à sua mão, mas Chui Ta não quer comprometer a prima.

[349a] SHUI TA Sollte der Richter Ihre Hand **heilen**? (p.76)

[349pb59] CHUI TA — E o juiz ia **pôr boa** a sua mão? (p.84)

Em português existe a tradução directa de *heilen*, “curar”, “sara”, mas o TC prefere a expressão mais coloquial.

8.4.5.1.5 Comportamento de Retoma

Os Comportamento de Retoma são CRn e só um é um CRv, como se exemplifica abaixo. As retomas nominais são maioritariamente formas de tratamento que no texto alemão são constituídos por pronomes e que no TT são retomados por formas nominais.

Nominal

No quadro II, Na Tabacaria, a senhora Mi Tsu, senhoria da tabacaria de Chen Tê, exige meio ano de aluguéis adiantados e Chui Ta tenta demovê-la.

¹⁸⁶ Sem indicação cénica

[325a] SHUI TA Frau Mi Tzü, haben Sie ein Herz! Es ist wahr, meine Kusine hat den unverzeihlichen Fehler begangen, Unglücklichen Obdach zu gewähren. Aber sie kann sich bessern, ich werde sorgen, daß sie sich bessert. Andererseits, wie könnten **Sie** einen besseren Mieter finden als einen, der die Tiefe kennt, weil er aus ihr kommt? Er wird sich die Haut von den Fingern arbeiten, Ihnen die Miete pünktlichst zu bezahlen, er wird alles tun, alles opfern, alles verkaufen, vor nichts zurückschrecken und dabei wie ein Mäuschen sein, still wie eine Fliege, sich **Ihnen** in allem unterwerfen, ehe er zurückgeht dorthin. Solch ein Mieter ist nicht mit Gold aufzuwiegen. (p.39)

[325pb59] CHUI TA — Senhora MI TSU, tenha coração! Minha prima, em verdade, cometeu a inexplicável falta de dar pousada, aqui, a uns infelizes ... Mas ainda pode emendar-se, farei com que ela se emende! Por outro lado, que inquilino **a senhora** espera achar melhor do que ela, conhecendo bem o abismo por ter saído dêle? Ela há de trabalhar até gastar os dedos, para pagar pontualmente o aluguel; tudo fará, de tudo abrirá mão, venderá tudo, sem recuar diante de nada ...mas sempre humilde feito uma ratinha, discreta feito uma abelha, fazendo o que **a senhora** aconselhar, para não ter que voltar à situação antiga. Uma inquilina assim vale o seu pêso em ouro! (p.38-39)

Os pronomes são traduzidos por formas nominais evitando-se ambiguidades, mas também aumentando-se o nível de deferência no tratamento.

No quadro V, Na Tabacaria, o senhor Chu Fu fala com Chui Ta perguntando-lhe se o romance de Chen Tê com Sun está mesmo acabado.

[351a] SHUI TA Ganz. **Er** ist durchschaut. Freilich, es wird Zeit nehmen, bis alles verwunden ist. (p.77)

[351pb59] CHUI TA — Inteiramente: **o homem** se revelou. Decerto leva algum tempo, até a ferida cicatrizar. (p.85)

Prefere-se também neste caso a forma nominal no TC para que não haja dúvidas quanto à referência que é feita.

Verbal

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê conversa com a senhora Chin sobre o futuro do seu filho que está para nascer e esta diz-lhe que o irmão pôr na melhor creche.

[365a] SHUI TA **Ja.** *Angstvoll:* Und es darf niemals Shui Ta sehen. (p.119)

[365pb59] CHUI TA — **É sim.** (*Com medo*) E que ele nunca tenha que ver CHUI TA! (p.137)

Opta-se por construir a resposta retomando-se a fala do interlocutor anterior, reforçando-se o enunciado.

8.4.5.1.6 Metáfora

As metáforas são vertidas substituindo-se a imagem na LC, acrescentando-se num caso sentido e noutra convertendo-se a metáfora em sentido.

Substituição de Imagem

No quadro V, Na Tabacaria, Sun acaba de sair depois de deixar claro que só está interessado no dinheiro de Chen Tê. Chui-Ta começa por falar para si próprio e depois dirige-se à senhora Chin desabafando:

[343a] SHUI TA (...) *Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe? Sie ist ganz unmöglich! Sie ist zu teuer! Freilich, sagen Sie selbst, kann man leben, immer **auf der Hut**? Was ist das für eine Welt? (...)* (p.73)

[343pb59] CHUI TA — (...) *Mas como a gente se pode livrar de todas essas fraquezas? e do amor, que é de tôdas a mais fatal? Totalmente impossível: o amor sai caro demais! Diga, com sinceridade: pode a gente viver sempre **de pé atrás**? Afinal, que mundo é êste? (...)* (p.81)

O sentido da metáfora alemã de proteger-se é vertido para português por uma imagem padrão na LC com o sentido de „desconfiado“, sendo que ambos os sentidos metafóricos são também expressões idiomáticas nas respectivas línguas.

Imagem Convertida em Sentido

No quadro V, Na Tabacaria, Sun vê a loja de Chen Tê e mostra interesse no dinheiro que a venda desta lhe possa trazer.

[331a] SHUI TA Darf ich fragen: haben sie die Absicht, ihn **auf der Stelle** zu verkaufen? (p.68)

[331pb59] CHUI TA — Permita-me perguntar: tem a intenção de vendê-la **imediatamente**? (p.74)

O sentido figurado do texto alemão foi aqui convertido em sentido, podendo-se afirmar que imagem da locução alemã é também idiomática.

8.4.5.1.7 Modulação

O número de modulações é diminutivo por esta via directa.

No quadro V, Na Tabacaria, chega Sun apresenta-se a Chui Ta e afirma que fará com que Chen Tê venda a loja para o ajudar a recuperar o lugar de aviador em Pequim.

[335a] SHUI TA Aber ist es dann nicht schade, den Laden für ein paar Silberdollar wegzuhöckern? Man wird wenig dafür bekommen, wenn man schnell verkaufen muß. Mit den 100 Silberdollar, die Sie in den Händen haben, wäre die Miete für ein halbes Jahr gesichert. Würde es Sie nicht auch locken, **das Tabakgeschäft weiterzuführen**? (p.69)

[335pb59] CHUI TA — Mas então não é uma pena queimar a loja por duas patacas? A gente nunca tem nada, quando vende tudo às pressas. Com êsses duzentos dólares que

o senhor já tem na mão, seria pago meio ano de aluguel. Não o entusiasmo, também, **ser gerente de uma tabacaria?** (p.76)

A tradução literal corresponde a “continuar a gerir” e o TC prefere a transposição da categoria gramatical, mudando assim o ponto de vista, numa pequena nuance de significado, mas que aqui acentua o facto de Sun se poder tornar “gerente” o que seria uma promoção social, já que se encontra desempregado.

8.4.5.2 Chui Ta por Via Indirecta

Confronta-se de seguida a tradução pb59 com o texto alemão, mas via tradução francesa, tentando perceber as escolhas tradutivas por esta via indirecta. Em termos de recorrências tradutivas temos por ordem decrescente a Reordenação Sintáctica, o Reforço Semântico e as Reduções com igual número, os Acrescentos, as Metáforas e, por último, as Modulações.

8.4.5.2.1 Reordenação Sintáctica

Na Reordenação Sintáctica as ocorrências de deslocação à esquerda estão em primeiro lugar seguidas de alterações de pontuação. Na ReSint_{pont} substitui-se o ponto final do TP por pontos de exclamação, interrogação e reticências e ainda relativamente à ReSint_{des} mais de metade das ocorrências recaem na topicalização, que, como se tem vindo a considerar, é um processo que acentua determinados elementos no enunciado, como se exemplifica em baixo.

Deslocações à Esquerda

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê conversa com a senhora Chin preocupada com o futuro do seu filho que está para nascer.

[405a] SHUI TA Und was soll **mit dem Kleinen** werden? (p.119)

[405f] CHOU TA. — **Et le petit**, que va-t-il devenir? (p.95)

[405pb59] CHUI TA — **E o menino?** Que vai ser dêle? (p.136)

A frase alemã podia ser traduzida por “E o que vai ser do pequeno?”, em que “o pequeno” pode ser encarado como complemento de uma expressão mais extensa (O que será (do futuro) do pequeno?) e com a função de predicativo do sujeito. Na versão francesa desloca-se *mit dem Kleinen* para o início da frase e na tradução pb59 há o mesmo processo, mas introduzindo-se ainda o ponto de interrogação, criando-se duas interrogativas em vez de uma como no TP. Todo este processo contribuiu para uma acentuação do elemento “menino” no enunciado de chegada.

Pontuação

No quadro II, Na Tabacaria, o polícia redige e lê alto o anúncio de casamento aduzindo atributos a Chen Tê ao que Chui Ta responde:

[393a] SHUI TA Wenn Sie meinen, daß das keine Übertreibung wäre. (p.42)

[393f] CHOUÏ TA. — Si vous croyez que ce n'est pas exagéré ... (p.39)

[393pb59] CHUI TA — Se o senhor acha que não há exagêro ... (p.42)

O uso das reticências introduz uma suspensão na melodia da frase e ao mesmo tempo acrescenta a ideia de dúvida da parte de quem fala.

No quadro II, Na Tabacaria, Chui Ta conversa com o polícia sobre as dificuldades financeiras da prima e este pergunta-lhe se Chui Ta não vai ficar para a ajudar.

[391a] SHUI TA Nein. Und ich kann auch nicht wiederkommen. Nur auf der Durchreise konnte ich ihr eine Hand reichen, nur das Schlimmste konnte ich abwehren. Bald wird sie wieder auf sich selber angewiesen sein. Ich frage mich besorgt, **was dann werden soll.** (p.40)

[391f] CHOUÏ TA. — Non. Et je ne peux pas revenir non plus. Tout ce que j'ai pu faire c'est lui donner un coup de main en passant, détourner d'elle les pires malheurs. D'ici peu elle ne devra plus compter que sur elle-même. **Qu'advindra-t-il alors?** Je me le demande avec inquiétude. (p. 37)

[391pb59] CHUI TA — Não, não fico. E nem volto mais aqui. Só pude dar uma mãozinha, de passagem, afastando as desgraças mais prementes. Logo ela volta a contar só consigo mesma ... **Como vai ser?** Essa é a questão que me preocupa. (p.40)

A versão francesa alterou o último período da réplica, composto por frase principal e frase subordinada, dividindo-o em duas frases, uma interrogativa e uma afirmativa, e trocando a ordem das frases. Deste modo acrescenta-se um novo ritmo ao enunciado numa clara indicação ao actor das entoações aí contidas. A tradução pb59 seguiu a tradução francesa, alterando também a entoação do TP.

8.4.5.2.2 Redução

Neste grupo tipológico as reduções são primeiramente a nível das palavras, seguindo-se redução de expressão e de frase.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Chui Ta entrega roupa nova a Sun para que este se apresente bem vestido na firma.

[407a] SHUI TA *gleichgültig*: Probieren **Sie ihn**, ob er Ihnen paßt. (p.120)

[407f] CHUI TA, *indifférent*. — Essayez s'il vous va. (p.96)

[407pb59] CHUI TA (*indiferente*) — Experimente, para ver se serve. (p.138)

A versão francesa eliminou o vocativo e o complemento directo e a tradução pb59 optou pela mesma redução, sendo que estes elementos estão implícitos no enunciado não havendo perdas de sentido a assinalar.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Sun propõe-se aliciar a senhora Mi Tsu para que esta faça negócio com ele.

[408a] SHUI TA *scharf*: **Das wird nicht geschehen**. (...) (p.120)

[408f] CHUI TA, *coupant*. — **Absolument pas**. (...) (p.96)

[408pb59] CHUI TA (*incisivo*) — **Nada disso!** (...) (p.139)

Em vez da frase “Isso não vai acontecer” (tradução nossa) prefere-se na versão francesa a locução de negação e na tradução pb59 segue-se esta opção por via indirecta encurtando-se o enunciado através da elipse do verbo num recurso condensado de expressão. A expressão é ainda acentuada através do ponto de exclamação também não presente no TP.

8.4.5.2.3 Reforço Semântico

Os Reforços Semânticos são por ordem decrescente ocorrências dos subgrupos Palavras e Idiomatismos. No RefSem_{pal} destacam-se as rimas e os registos coloquias.

Palavra

No quadro V, Na Tabacaria, Sun acaba de deixar claro que está somente interessado em casar com Chen Tê pelo seu dinheiro.

[399a] SHUI TA (...)

Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.

Der Liebeseufzer verwandelt sich in den **Angstschrei**.

Warum kreisen die Geier dort?

Dort geht eine zum **Stelldichein!** (p.73-74)

[399f] CHOU TA. —

Les caresses font **étrangleuses**,

le soupir amoureux se mue en cri **d’angoisse**:

Regarde là-bas tourner les **vautours**:

Une fille va au rendez-vous **d’amour!** (p.62)

[399pb59] CHUI-TÁ — (...)

Carícias tornam-se **estrangulamentos**,

Cada suspiro é um grito de **pavor**:

— Por que esvoaçam corvos **agourentos**?

— É alguém que vai a um encontro de **amor!** (p.81)

Enquanto o TP rima apenas dois versos e de forma cruzada a tradução francesa introduz a rima em todos os versos de forma emparelhada. A tradução pb59 segue a opção da rima em toda a quadra, optando por rima consoante com a perfeita correspondência de sons finais e em forma cruzada.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Sun apercebe-se da irritação de Chui Ta e pergunta-lhe se este está aborrecido com os boatos que circulam pelo bairro.

[409a] SHUI TA Ich kümmere mich nicht um **Gerüchte**. (p.121)

[409f] CHUI TA. — Je ne m'occupe pas **des commérages**.(p.96)

[409pb59] CHUI TA — Não tenho tempo para **as comadres**. (p.139)

A tradução mais directa seria a palavra “boatos”, mas o TC prefere a palavra coloquial num equivalente mais próximo da palavra francesa com o sentido de “conversas de comadres”.

Idiomatismo

No quadro V, Na Tabacaria, Chui Ta negocia com a senhora Mi Tsu a venda de todo o tabaco da loja na presença de Sun, que quer vender por qualquer preço.

[398a] SHUI TA Gestatten Sie, daß ich mit dem Verlobten meiner Kusine **etwas bespreche**. *Beiseite zu Sun*: Der ganze Tabak hier ist verpfändet an zwei alte Leute für die 200 Silberdollar, die Ihnen gestern ausgehändigt wurden. (p.71)

[398f] CHOUÏ TA. — Permettez-moi de **dire deux mots** au fiancé de ma cousine. (*Prenant Soun à part.*) Tout le tabac sert de garantie à deuz vieux pour les deux cents dollars d'argent qui vous ont été remis hier. (p.59)

[398pb59] CHUI TA — Permita-me **dizer duas palavras** ao noivo de minha prima. (*A SUN, de parte*) Todo êsse fumo está empenhado a um casal de velhos, pelos duzentos dólares de prata que o senhor recebeu ontem. (p.77)

O TC segue o idiomatismo da tradução francesa, que tem também em português um uso muito comum num âmbito de conversa informal.

8.4.5.2.4 Acrescento

Nesta tipologia é o subgrupo Enfatizações o mais representado.

Enfatização

No quadro V, Na Tabacaria, Sun diz a Chui Ta que Chen Tê lhe prometeu dinheiro e acrescenta: *Unter uns Männern: es hat bisher mit nichts gezaudert.* (TP, p.68) “Aqui, entre nós, de homem para homem: até agora não vacilou em nada.”(TC, p.75). Chui Ta responde:

[395a] SHUI TA So. (p.68)

[395f] CHOUÏ TA. — **Ah**, oui. (p.57)

[395pb59] CHUI TA — **Ah**, sim! (p.75)

Enfatiza-se o enunciado de chegada acrescentando uma partícula de realce com valor exclamativo seguindo a tradução francesa, sendo que em pb59 se substitui ainda o ponto final do TP por um ponto de exclamação.

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Chen Tê conversa com a senhora Chin sobre o futuro do seu filho que está para nascer e esta diz-lhe que o irmão pôr na melhor creche.

[406a] SHUI TA Ja. *Angstvoll*: Und es darf niemals Shui Ta sehen. (p.119)

[406f] CHOU TA. — Oui. (*Angoissée*.) Et **qu’il** ne voie jamais Chou-Ta. (p.95)

[406pb59] CHUI TA — É sim. (*Com medo*) E **que ele** nunca tenha que ver CHUI TA!
(p.137)

Na tradução francesa introduziu-se a conjunção “que” seguindo-se a mesma opção no texto pb59, numa ênfase com valor consecutivo, substituindo-se em pb59 ainda o ponto final do TP por ponto de exclamação no TC, reforçando-se assim a frase iniciada por “e” que, como referem Cunha e Cintra (1997¹³:579), “inicia frases de alta intensidade afectiva”.

Especificação

No quadro IX, Na Tabacaria de Chen Tê, Sun propõe-se aliciar a senhora Mi Tsu para que esta faça negócio com ele.

[408a] SHUI TA *scharf*: (...) Ich wünsche, daß Sie sich im Interesse des Ansehens der Firma stets persönlich zurückhaltend und **kühl geschäftsmäßig benehmen**. (p.120)

[408f] CHOU TA, *coupant*. — (...) Pour la bonne renommée de la maison, je tiens à ce que vous observier une stricte reserve, **la froideur d’un homme d’affaires**. (p.96)

[408pb59] CHUI TA (*incisivo*) — (...) Para manter o bom nome da Firma, quero que observe a reserva funcional e **a frieza pessoal de um homem de negócios**. (p.139)

A transposição do advérbio alemão *geschäftsmäßig* para substantivo no TT e o acrescento da palavra “homem” tornam o TC mais específico do que o que lhe corresponde no TP. A influência do texto francês nota-se ainda noutras partes do excerto, nomeadamente em *stricte reserve* “reserva funcional” ou ainda *Pour la bonne renommée* “Para manter o bom nome”.

8.4.5.2.5 Metáfora

Neste grupo temos imagens convertidas em sentido e uma imagem à qual é adicionada sentido.

Convertida em Sentido

No quadro II, Na Tabacaria, Chui Ta convida um polícia a entrar na sua loja para se refugiar do calor.

[388a] SHUI TA (...) Lassen sie mich Ihnen sagen, daß wir den größten Wert darauf legen, mit der Behörde **auf gutem Fuß zu stehen**. (p.37)

[388f] CHUI TA. — (...) Nous tenons beaucoup, croyez-moi, **à vivre en bons termes** avec les autorités. (p.34)

[388pb59] CHUI TA — Permita que lhe diga: é para nós da maior importância **estar em boas relações** com as autoridades! (p.35)

A versão francesa e também a tradução portuguesa brasileira convertem a imagem em sentido para que não haja perda de significado.

Imagem mais Sentido

No quadro II, Na Tabacaria, a senhora Mi Tsu, senhoria da tabacaria de Chen Tê, exige meio ano de aluguéis adiantados e Chui Ta tenta demovê-la.

[389a] SHUI TA (...) er¹⁸⁷ wird alles tun, alles opfern, alles verkaufen, vor nichts zurückschrecken und dabei **wie ein Mäuschen sein**, still wie eine Fliege, sich Ihnen in allem unterwerfen, ehe er zurückgeht dorthin. Solch ein Mieter ist nicht mit Gold aufzuwiegen. (p.39)

¹⁸⁷ No texto alemão *er* é referente a *der Mieter (Shen Te)*, a quem Chui Ta compara com um ratinho.

[389f] CHOUÏ TA. — (...) Elle fera tout, sacrifiera tout, vendra tout, rien ne la rebutera, et avec ça **humble comme une souris**, discrète comme une mouche. Elle en passera par où vous voudrez plutôt que de retourner là d'où elle vient. Un pareil locataire vaut plus que son pesant d'or.(p.36)

[389pb59] CHUI TA — (...) tudo fará, de tudo abrirá mão, venderá tudo, sem recuar diante de nada ...mas sempre **humilde feito uma ratinha**, discreta feito uma abelha, fazendo o que a senhora aconselhar, para não ter que voltar à situação antiga. Uma inquilina assim vale o seu pêso em ouro! (p.38-39)

O texto francês usou o símbolo do mesmo animal, mas acrescentou-lhe sentido e foi seguido nesta opção pela tradução pb59. Tanto em francês como em português o rato não é conotado com esta ideia de humildade ou discricção ao contrário do alemão, que tem, por exemplo, o adjectivo *mäuschenstill*. Ainda no mesmo excerto *Fliege* foi traduzido para português por “abelha” seguindo apenas a versão francesa quanto ao adjectivo “discreta”.

8.4.5.2.6 Modulação

No quadro II, Na Tabacaria, a senhora Mi Tsu despede-se e Chui Ta responde à despedida.

[390a] SHUI TA **Guten Tag**, Frau Mi Tzü. (p.40)

[390f] CHOUÏ TA. — **Au revoir**, M^{me} Mi-Tzou. (p.37)

[390pb59] CHUI TA — **Adeus**, senhora MI TSU! (p.39)

A tradução podia seguir o TP e dizer também “bom dia”, mas preferiu seguir uma tradução interpretativa e escrever um cumprimento que marca sem dúvida uma despedida, acrescentando-se em pb59 ainda a entoação exclamativa, opção muito recorrente nesta tradução.

8.4.5.3 Identificação e Registo de Dados

Registam-se de seguida os totais das tipologias ocorridas por via directa, por via indirecta e pela soma das duas vias. Os procedimentos tradutivos são também tratados de forma quantitativa.

8.4.5.3.1 Tipologias

Quadro 15 – Parcial de Tipologias Chui Ta: português brasileiro, 1959

CHUI TA		
GRUPO A Reforço Semântico	Palavra	8
	Expressão	3
	Idiomatismo	9
	Total	20
GRUPO B Metáfora	Substituição de Imagem	3
	Substituição de Imagem mais Sentido	1
	Imagem Convertida em Sentido	1
	Total	5
GRUPO C Modulação	Explicativa	1
	Outra	1
	Total	2
GRUPO D Reordenação Sintáctica	Pontuação	46
	Deslocação à Esquerda	28
	Total	74
GRUPO E Acrescento	Especificação	3
	Enfatização	21
	Total	24
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	24
	Total	24

Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	1
	Nominal	13
	Total	14

O quadro com o registo de todas as ocorrências distribuídas pelos grupos e subgrupos tipológicos mostra que o grupo D, Reordenação Sintáctica, foi o mais recorrente; as alterações de pontuação e as deslocções à esquerda marcam o TC de forma muito particular e correspondem às mesmas opções que se registam na outra metade desta figura principal, nomeadamente em Chen Tê, onde também prevaleceram estas opções de reordenação sintáctica. Seguem-se os grupo E e F com o mesmo número de ocorrências, Acrescentos e Reduções. Apesar de estes dois últimos grupos serem aparentemente antagónicos as estratégias tradutivas que lhes subjazem parecem-nos, no entanto, perseguirem um objectivo final similar. Os Acrescentos estão representados por um grande número de Enfatizações que pretendem dar realce a determinados elementos e as Reduções ao tornarem o enunciado do TC mais curto pretendem de algum modo realçar aquilo que se considera pertinente e daí a tal similitude referida em cima. Segue-se o grupo A, Reforço Semântico, aqui representado por idiomatismos, palavras coloquiais, diminutivos entre outros. Por ordem decrescente temos o grupo G, Comportamento de Retoma, sendo o subgrupo Retoma Nominal preponderante; trata-se como vimos de uma opção por formas de tratamento mais formais do que as que lhe correspondem no TP. Também nesta análise os grupos B, Metáfora e C, Modulação registam um menor número de ocorrências, sendo que nas Metáforas se substitui imagens do TP por imagens padrão do TC e nas Modulações se muda de ponto de vista para explicar mais ou para não perder o enfoque do enunciado.

Quadro 16 – Tipologias Chui Ta: português brasileiro, via francês

CHUI-TA		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	4
	Idiomatismo	3
	Total	7
Grupo B	Imagem mais Sentido	1

Metáfora	Imagem Convertida em Sentido	2
	Total	3
Grupo C Modulação	Outra	2
	Total	2
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	6
	Deslocação à Esquerda	7
	Total	13
Grupo E Acrescento	Especificação	1
	Enfatização	5
	Total	6
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	7
	Total	7

Da comparação entre texto alemão, texto francês e texto português brasileiro constatam-se ocorrências tipológicas que se considerou terem sofrido influência da tradução francesa, terem portanto surgido por via indirecta. Verifica-se que é também o grupo D, ReSint que regista o maior número de ocorrências, mas aqui com um maior número de Deslocações à Esquerda, sendo muitas delas processos de topicalização. Segue-se o grupo A, RefSem, com opções rimáticas, coloquiais e idiomáticas e, com o mesmo número de ocorrências, o grupo F, Red, onde também por influência da tradução francesa se reduz os enunciados. Depois o grupo E, Ac, apresenta um número significativo de Enfatizações, seguindo-se os grupos B, Met e C, Mod, com um número mais baixo de ocorrências como se tem vindo a constatar em todas as análises efectuadas anteriormente.

Quadro 17 – Total de Tipologias Chui Ta: português brasileiro, 1959

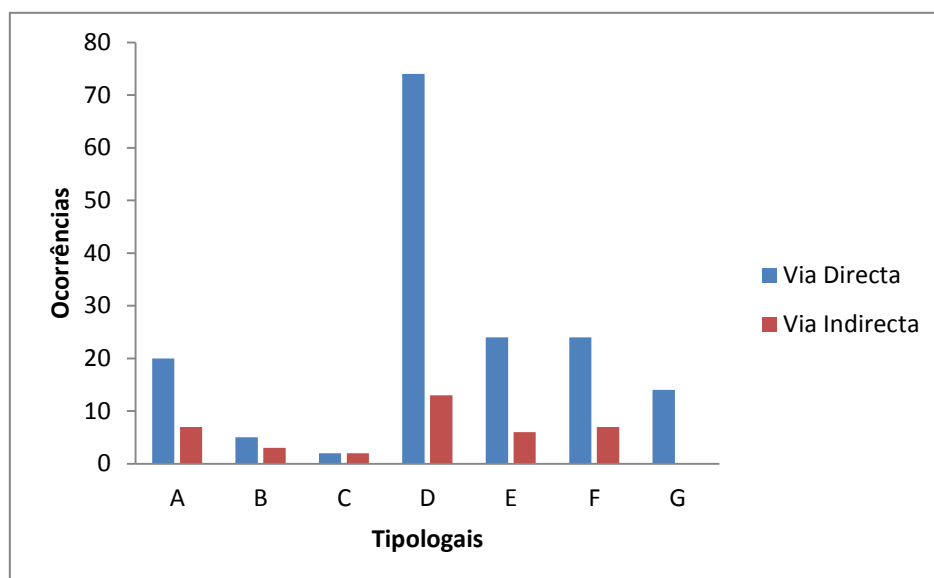
CHUI TA		
GRUPO A Reforço Semântico	Palavra	12
	Expressão	3
	Idiomatismo	12
	Total	27
GRUPO B Metáfora	Substituição de Imagem	3
	Substituição de Imagem mais Sentido	1
	Imagem mais Sentido	1
	Imagem Convertida em Sentido	3
	Total	8
GRUPO C Modulação	Explicativa	1
	Outra	3
	Total	4
GRUPO D Reordenação Sintáctica	Pontuação	52
	Deslocação à Esquerda	35
	Total	87
GRUPO E Acrescento	Especificação	4
	Enfatização	26
	Total	30
GRUPO F Redução	Palavra → Expressão → Frase	31
	Total	31
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	1
	Nominal	13
	Total	14

No quadro 17 apresenta-se a soma das ocorrências tipológicas por via directa e por via indirecta e pode traçar-se mais definitivamente a caracterização das réplicas de Chui Ta nesta tradução para português brasileiro de 1959.

Destaca-se a Reordenação Sintáctica tanto em termos de alteração de pontuação como em termos de deslocação à esquerda. O TC opta por introduzir novas acentuações através de elementos supra-segmentais como pontos de exclamação, de interrogação, reticências entre outros e ainda deslocar, muitas vezes topicalizando, elementos do enunciado conferindo-lhes uma nova ênfase. Seguem-se as Reduções, que como se comentou anteriormente, são opções por enunciados mais curtos que têm a nosso ver, um objectivo subjacente que é a preparação do texto para uma encenação, assunto ao qual se volta mais adiante. Os acrescentos também caracterizam estas réplicas de forma significativa, principalmente enfatizando elementos, mas também especificando mais do que o TP o faz. O reforço semântico através de opções mais coloquiais do que as que lhes correspondem no TP tem também um objectivo de uma percepção imediata do público/leitor daquilo de que se fala. Os comportamentos de retoma aqui mais de carácter nominal introduzem, como se disse anteriormente, um tom mais formal quando Chui Ta se dirige a certos interlocutores. A tradução das metáforas é aqui feita recorrendo-se a diversas estratégias, como se pode ler pelos subgrupos criados, mas todas pressupõem a preservação senão da imagética pelo menos do sentido. O grupo Modulação é o menos representado, tratando-se no entanto aqui de uma estratégia tradutiva de preservação também de todos os sentidos do TP.

As próximas figuras têm como objectivo ilustrar a frequência do uso das tipologias por via directa, por via indirecta e por totais, dados que facilitam o confronto.

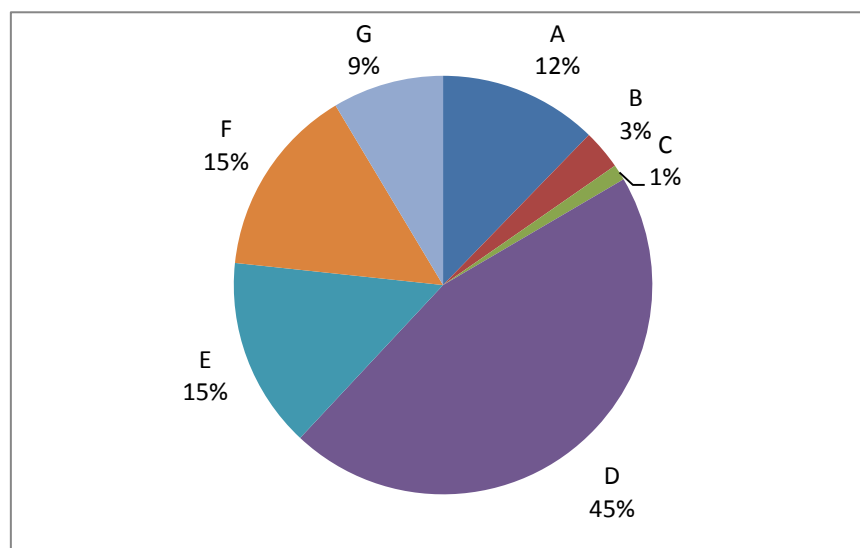
As ocorrências por via directa são em número superior às ocorrências por via indirecta, com excepção do grupo C, Mod, com igual número, sendo que o grupo G, CR, não ocorre por via indirecta.



A:REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA ; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 44 – Tipologias Chui Ta: via directa e indirecta

Pode-se notar ainda que o grupo D, ReSint é em ambas as vias o grupo mais representado, seguido dos grupos E, Ac, F, Red e A, RefSem que ocupam posições próximas na seriação por ordem decrescente em ambas as vias. Os grupos B, Met e C, Mod, ocupam os últimos lugares em termos de ocorrências tanto na tradução por via indirecta como por via directa.

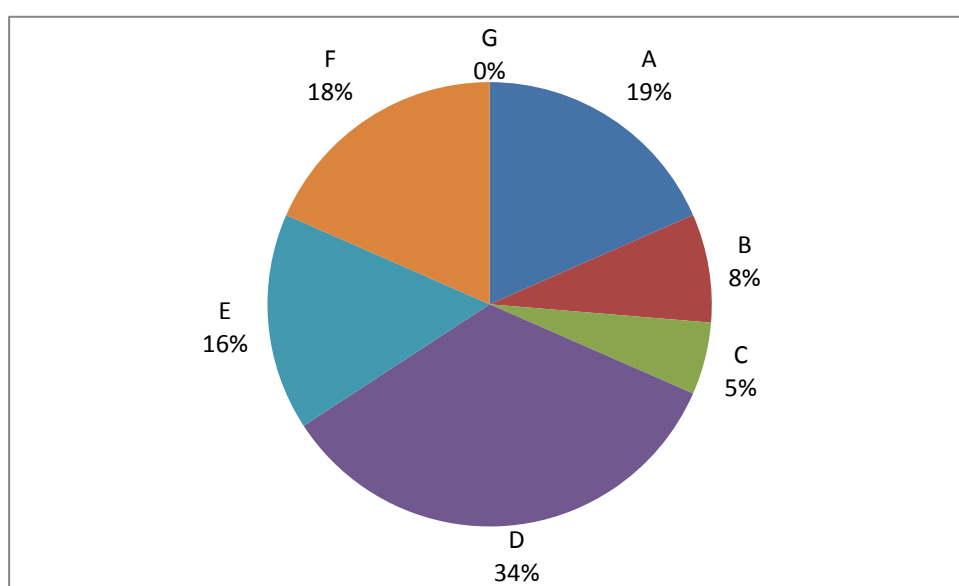


A:REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA ; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 45 – Distribuição das Tipologias Chui Ta: via directa

Mais uma vez se representa as tipologias por via directa, mas aqui em percentagens, podendo-se inferir que a ReSint tem uma percentagem que se aproxima de cerca de metade de todas as ocorrências tipológicas. Os Ac e as Red ocupam o segundo lugar em termos percentuais seguindo-se os RefSem e os CR. Seguem-se as Mod e Met com valores muito baixos.

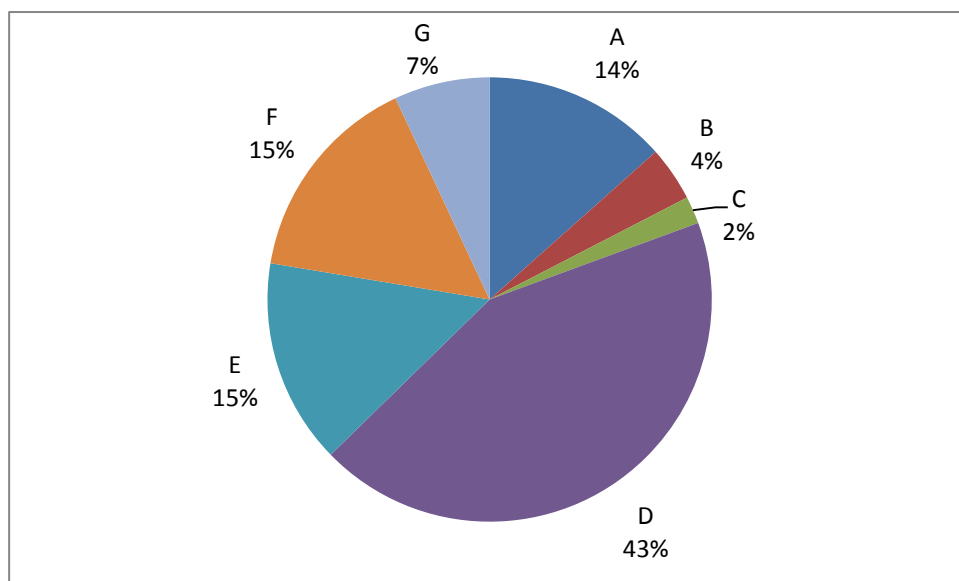
Nas percentagens de uso tipológico por via indirecta, figura 46, sobressai também a ReSint, mas aqui com apenas 34%. Seguem-se os RefSem, as Red e os Ac com 19%, 18% e 16% respectivamente. As Met, 8%, e as Mod, 5%, têm ocorrência mais baixa.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 46 – Distribuição das Tipologias Chui Ta: via indirecta

Os valores totais, figura 47, caracterizam as réplicas de Chui Ta de uma forma mais completa. As Reordenações Sintácticas predominam com 43%, seguidas depois pelas Reduções, 15%, os Acrescentos também 15% e os Reforços Semânticos, 14%. Os Comportamentos de Retoma presentes somente por via directa prefazem 7%, enquanto as Metáforas, 4%, e as Modulações 2% são as tipologias menos representadas.



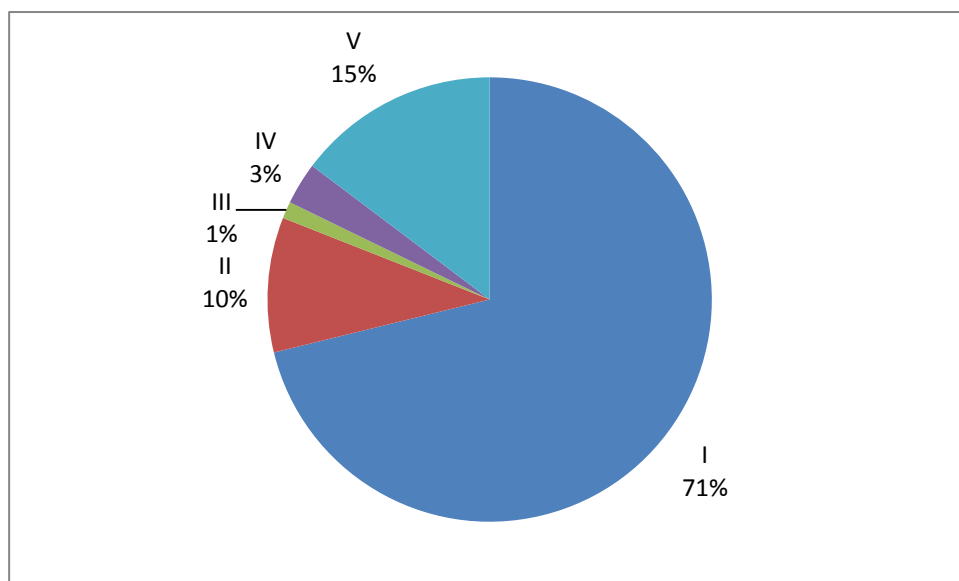
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 47 – Distribuição Total de Tipologias Chui Ta: via directa e indirecta

8.4.5.3.2 Procedimentos Tradutivos

Afectam-se de seguida os grupos e subgrupos tipológicos aos procedimentos tradutivos e apresentam-se os resultados dessa afectação na seguinte sequência: por via directa, figura 48; por via indirecta, figura 49; comparação das duas vias, figura 50, e, por fim, o resultado do total de procedimentos tradutivos utilizados nesta tradução das réplicas de Chui Ta, figura 51.

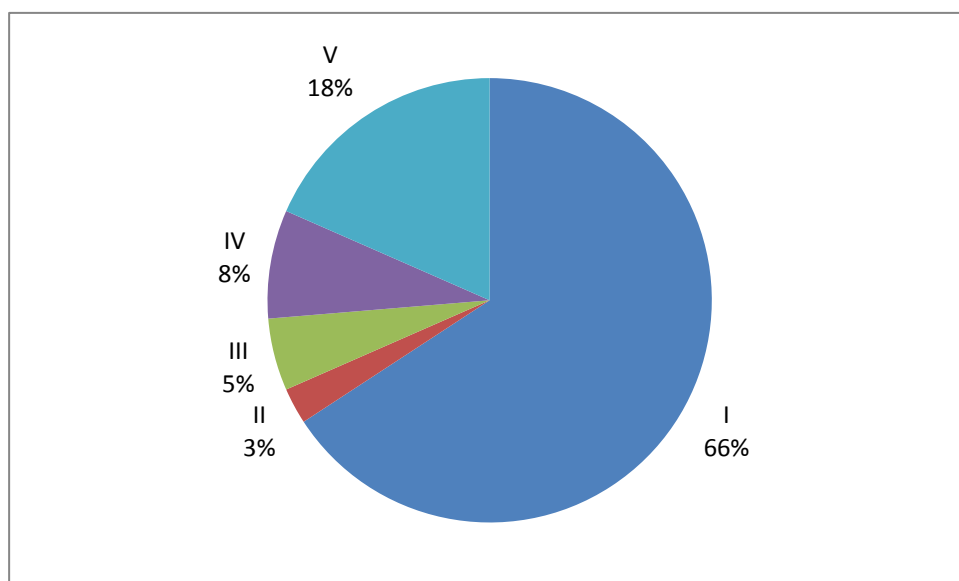
A Intensificação é o ProcTrad que domina por via directa, como aconteceu já nos dois outros elementos analisados anteriormente, nomeadamente nas Apóstrofes e em Chen Tê. Para este resultado concorrem as alterações suprasegmentais introduzidas no TC bem como os acrescentos por ênfases e ainda os reforços semânticos. De realçar é o ProcTrad Redução que concorre com 15% da totalidade dos ProcTrad. Interpreta-se esta estratégia como uma opção consciente da parte dos tradutores, pois como se disse anteriormente a encenação era um objectivo próximo em termos temporais, assunto que se retoma nos comentários finais.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 48 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chui Ta: via directa

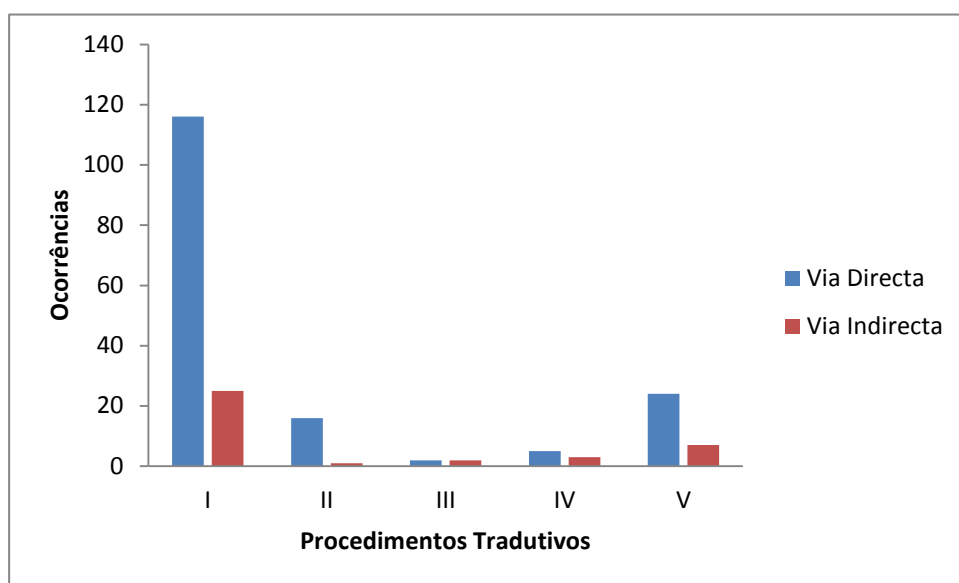
O ProcTrad Explicitação/Especificação, 10%, compreende-se pelas estratégias de retoma nominal e também pelos acrescentos por especificação. O ProcTrad Equivalência, corresponde à tradução de sentidos metafóricos, 3%, e o ProcTrad Modulação tem aqui uma baixa representatividade.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 49 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Chui Ta: via indirecta

Nas escolhas tradutivas por influência da via indirecta, figura 49, sobressai também o ProcTrad Intensificação que se consubstancia nas escolhas supra-segmentais, principalmente a nível da topicalização, nos reforços semânticos e nos acrescentos por enfatizações. Também aqui as reduções ocupam o segundo lugar em termos de percentagem, 18%. Seguem-se os ProcTrad Equivalência, 8%, e Modulação, 5%. A Explicitação/Especificação concorre apenas com 3% e corresponde apenas a acrescentos por especificação pois nesta via não ocorreram comportamentos de retoma.

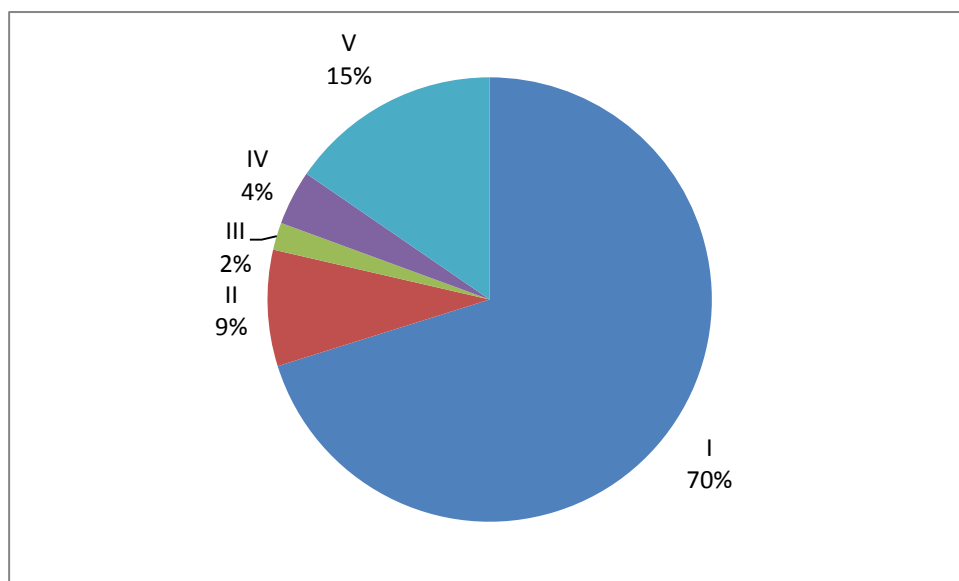


I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 50 – Procedimentos Tradutivos Totais Chui Ta: via directa e indirecta

Comparando-se os ProcTrad por via directa e por via indirecta ressalta que todos os ProcTrad estão presentes nos dois casos. Os ProcTrad por via directa predominam em termos de número de ocorrências, havendo uma aproximação numérica apenas no grupo III, Modulação. Parece-nos poder afirmar que existia da parte dos tradutores uma estratégia tradutiva a seguir e que se “aproveitou” a tradução francesa sempre que esta coincidia na mesma estratégia, assunto ao qual se volta mais adiante.

A próxima figura apresenta os procedimentos tradutivos totais usados para verter as réplicas da figura Chui Ta.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 51 – Distribuição Total de Procedimentos Tradutivos Chui Ta: via directa e indirecta

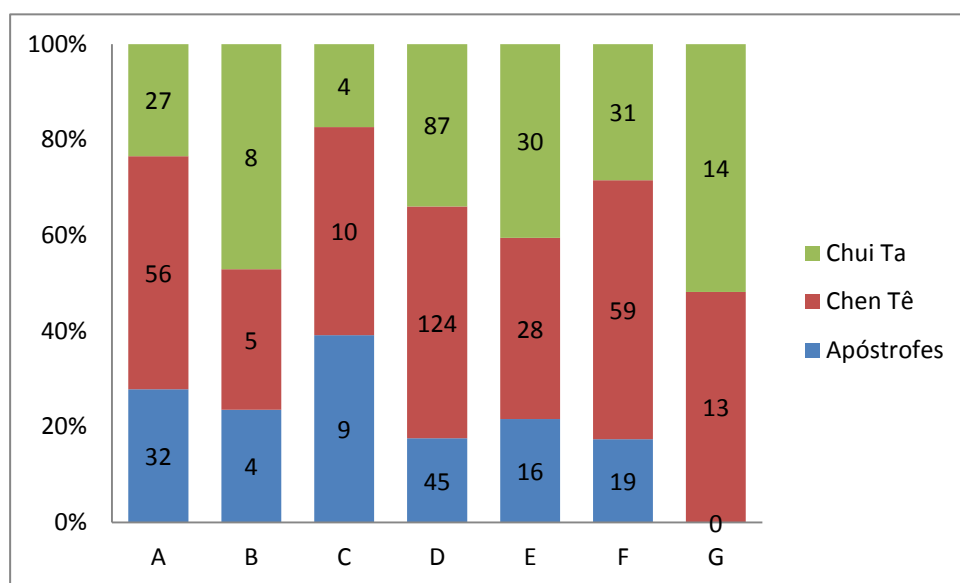
A caracterização das réplicas de Chui Ta pode inferir-se das percentagens da figura 51; intensificam-se os enunciados de forma sintáctica, enfática e semântica. Ao mesmo tempo reduzem-se enunciados tornando-os mais concisos, mas simultaneamente especifica-se mais através de acrescentos e de retomas nominais. As formas imagéticas são mantidas sempre que possível e as modulações são também um recurso tradutivo presente.

8.4.6 Síntese Comparativa

Neste ponto comparam-se os três elementos analisados, a saber Apóstrofes, Chen Tê e Chui Ta tanto no que diz respeito ao total de tipologias usadas, somando-se as ocorrências por via directa e por via indirecta e ainda também comparando-se os três elementos no que diz respeito aos procedimentos tradutivos. Há no entanto que ter em conta que, como se disse anteriormente, os valores quantitativos são meramente indicativos e não podem ser tomados como valores absolutos, pois há variáveis dificilmente mensuráveis como seja o tamanho das réplicas, cuja formação pode ir desde uma simples frase até a um pequeno texto.

8.4.6.1 Tipologias

Começando pela análise das tipologias temos na figura 52 “Distribuição dos Elementos por Tipologia - Global” a representação do total de ocorrências por cada tipologia e ainda o cruzamento desta informação com os três elementos analisados na obra. A comparação faz-se através de dados totais e percentuais.



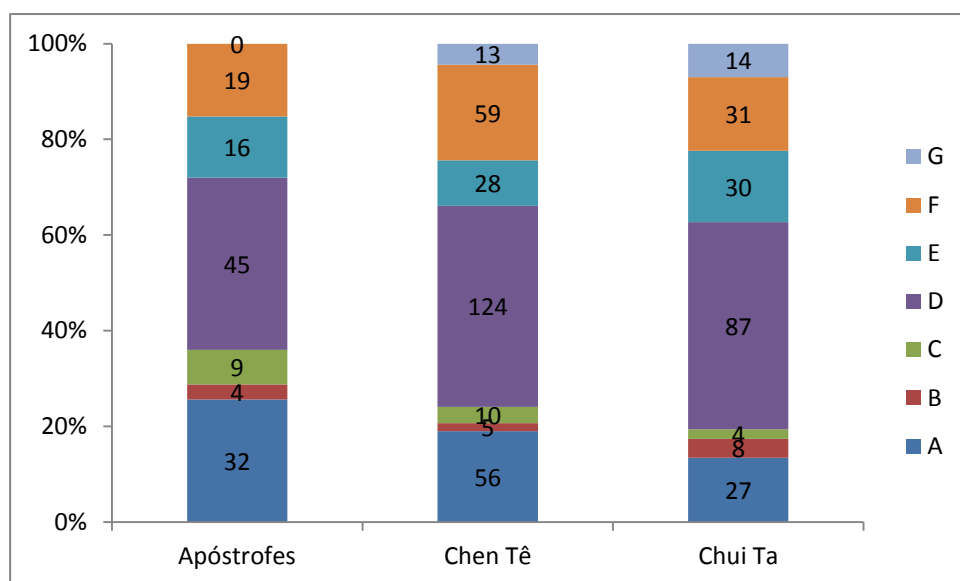
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 52 – Distribuição dos Elementos por Tipologia - Global

Pode verificar-se que todas as tipologias foram usadas por todos os elementos em análise, com exceção do Comportamento de Retoma que não se verificou no elemento Apóstrofes. As apóstrofes são, como se sabe, monólogos ao público e nesta tradução não houve lugar a retomas de falas ou de entidades evocadas por outro interlocutor. Comparando a frequência de uso das tipologias pode verificar-se que o grupo A, Reforço Semântico, foi mais usado por Chen Tê, seguido de Apóstrofes e Chui Ta. Em Chen Tê este RefSem como vimos assentou principalmente num reforço rimático por via da tradução francesa que introduziu rimas em versos branco do TP. Também os RefSem_{pal}, RefSem_{exp} e RefSem_{idio} do TC tanto por via directa como por via indirecta contribuíram para o número total destas ocorrências. Este grupo RefSem tem em Chui Ta um número um pouco inferior ao do registado nas Apóstrofes e, enquanto em Chui Ta são principalmente os usos idiomáticos em destaque, nas

Apóstrofes ressaltam a introdução de rimas e os usos coloquiais. No grupo B, Metáfora, temos mais ocorrências em Chui Ta seguido de Chen-Tê e depois de Apóstrofes. Em Chui Ta recorre-se a quatro modos diferentes de traduzir estes sentidos figurados sempre tendo em mente a preservação dos sentidos do TP. O grupo C, Modulação, tem em Chen Tê o número mais alto de ocorrências seguido de perto das Apóstrofes e depois de Chui Ta. Vimos que se muda de ponto de vista muitas vezes para ser mais explicativo ou mais afirmativo. A Reordenação Sintáctica é o grupo mais representado em todos os três elementos, sendo Chen Tê que regista mais casos seguida de Chui Ta e depois do elemento Apóstrofes. Na ReSint é a Pontuação que contribui mais para as alterações introduzidas no TC seguida das Deslocações à Esquerda, alterações que ocorrem tanto por via directa como por via indirecta e que marcam esta tradução de forma muito relevante, assunto ao qual se volta mais adiante no Comentário Final (vid. 8.5). No grupo E, Acrescento, Chui Ta está mais representado seguido de perto de Chen Tê e depois das Apóstrofes. Os Ac são na figura dupla Chen Tê /Chui Ta mais representados pelas Enfatizações, que como se documentou são maioritariamente constituídos por partículas de relace, interjeições, entre outros, enquanto nas Apóstrofes, o subgrupo Especificação está mais representado. O grupo F, Redução, tem um maior número de ocorrências em Chen Tê, seguido de Chui Ta e depois das Apóstrofes, sendo que esta estratégia tradutiva caracteriza o TC de modo particular, pelo que se retoma este assunto mais adiante. Sobre a tipologia Comportamento de Retoma, grupo G, comentou-se já que este grupo não figura no elemento Apóstrofes, estando no entanto representado nos dois outros elementos e com representação similar. Enquanto em Chui Ta é o subgrupo CRn o mais representado em Chen Tê, ao contrário, é o CRv o que ocorre mais vezes. No entanto, nos dois casos os CR contibuem para a caracterização das duas metades desta figura principal, sendo que em Chui Ta são as formas de tratamento formais escolhidas que ajudam a traçar uma figura fria e distante, enquanto em Chen Tê são as constantes retomas das falas dos interlocutores que mostram uma Chen Tê sempre atenta aos outros e também sempre pronta a ajudá-los.

Na figura 53 separam-se os três elementos analisados e mostram-se as tipologias usadas por cada elemento, sendo assim possível comparar a frequência de uso da cada tipologia por elemento da obra. Com excepção do grupo G, Comportamento de Retoma não patente no elemento Apóstrofes todas as outras tipologias foram usadas pelos três elementos o que aponta para uma homogeneidade no recurso a estas formas tipológicas.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 53 – Distribuição das Tipologias por Elemento - Global

A figura 54 mostra o total de tipologias usadas pelos três elementos.

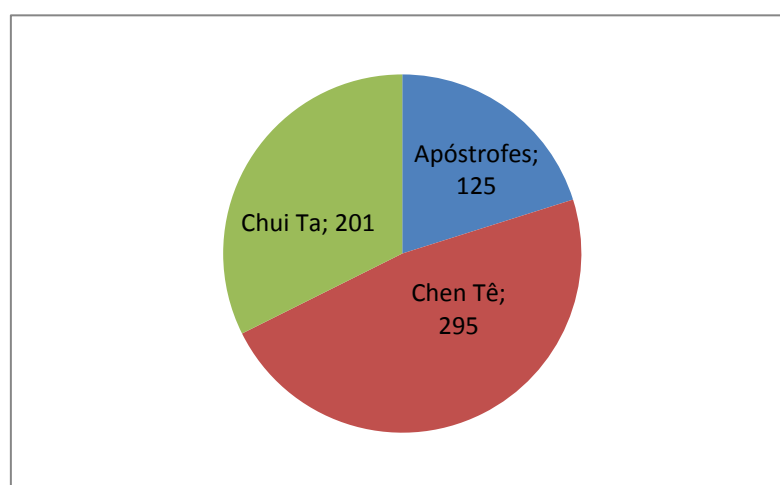
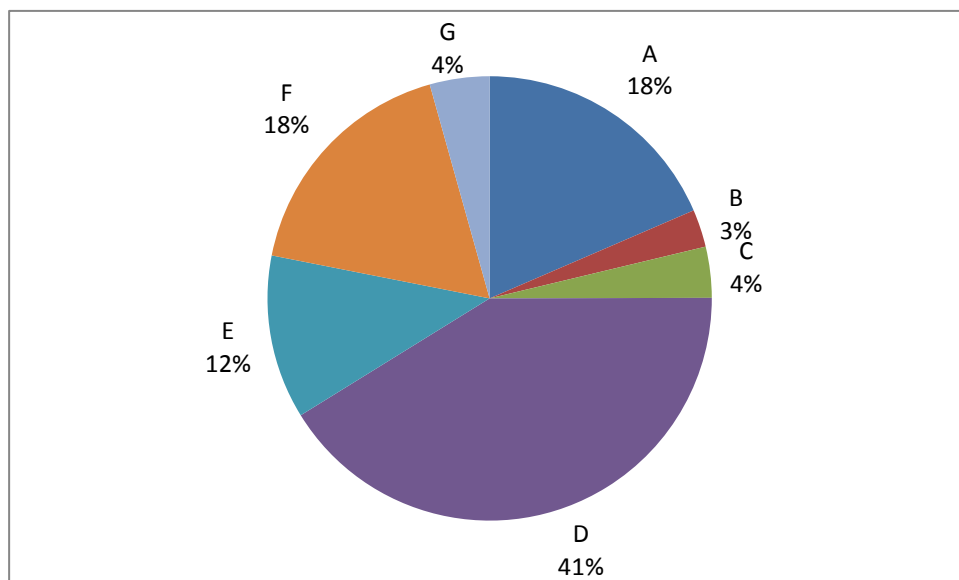


Figura 54 – Total de Tipologias por Elemento - Global

Constata-se que é na figura Chen Tê que se recorre mais às tipologias, seguindo-se depois Chui Ta também com um número relevante e depois as Apóstrofes. Tendo em conta que as Apóstrofes são constituídas por 31 réplicas, o elemento Chen Tê por 175 réplicas e Chui Ta por 196, pode calcular-se a média de tipologias por réplica; Apóstrofes (4), Chen Tê

(2) e Chui Ta (1). Pode concluir-se que é nas Apóstrofes, que há maior concentração no recurso às tipologias, o que também se tinha verificado na tradução em português europeu.

Na figura 55 somam-se os usos tipológicos dos três elementos analisados e apresenta-se o resultado em percentagens.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: REDUÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

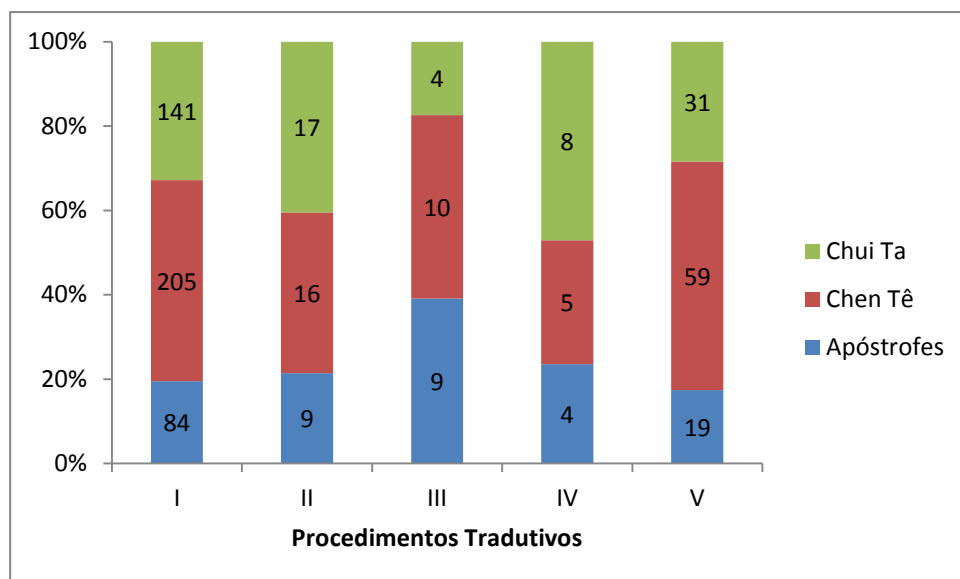
Figura 55 – Distribuição Total de Tipologias - Global

Interpretando os dados da figura 55 “Distribuição Total de Tipologias - Global” pode afirmar-se que o TC se caracteriza primeiro por uma grande percentagem de Reordenações Sintáticas (41%), que perfazem quase metade de todas as tipologias. Seguem-se os Reforços Semânticos e as Reduções com igual percentagem (18%). Os Acrescentos contribuem com 12% enquanto as restantes tipologias têm valores mais baixos e próximos entre si, a saber Modulação e Comportamentos de Retoma ambos com 4% e ainda Metáforas com 3%.

Passa-se de seguida à comparação dos procedimentos traduzidos usados.

8.4.6.2 Procedimentos Tradutivos

Afectaram-se as tipologias do ponto anterior aos procedimentos tradutivos elencados atrás em 8.4.2 e na figura 56 estes estão também cruzados com os três elementos da obra analisados.



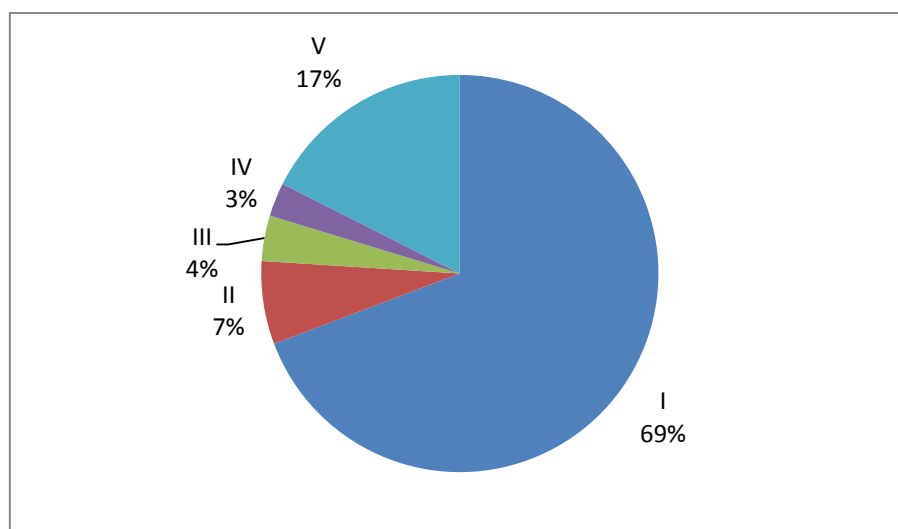
I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 56 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global

Da afectação resulta que todos os procedimentos tradutivos foram usados por todos os três elementos. O ProcTrad Intensificação é o que regista o maior número primeiramente em Chen Tê, que como se mostrou recorre abundantemente a reordenações sintácticas, a reforços semânticos, a ênfases, entre outros, reforçando deste modo valores semânticos e retóricos no TC. Chui Ta também tem neste ProcTrad a maior representação, consubstanciando-se neste caso este número nas reordenações sintácticas, nas ênfases e nos reforços semânticos empregues. Nas Apóstrofes o ProcTrad Intensificação também representa primeiramente o recurso a reordenações sintácticas seguido dos reforços semânticos e depois das ênfases. O segundo ProcTrad mais representado é o grupo V, Redução, também com maior número em Chen Tê, seguido de Chui Ta e das Apóstrofes. As reduções como se focou anteriormente correspondem nesta tradução a uma forma mais concisa de expressão, usando-se no TC menos elementos do que no TP para exprimir a mesma ideia. A Explicitação/Especificação presente nos três elementos tem em Chui Ta uma representação que vem sobretudo de CR_n, em Chen Tê de Ac_{esp} e de CR_n e nas Apóstrofes de Ac_{esp}. O grupo III, Modulação, está presente nos três elementos com um número assinalável de casos nas Apóstrofes ao público, o que denota a importância que os tradutores atribuíram a estas réplicas que, como se demonstrou atrás em *Brecht e o seu teatro* (vid 2.1 infra), são uma das técnicas do teatro épico. O grupo IV, Equivalência, patenteia o menor número de ProcTrad,

mas ocorre mesmo assim nos três elementos analisados e corresponde à tradução de metáforas no sentido alargado que lhe atribuímos neste estudo. Este ProcTrad como já temos vindo a afirmar denota o objectivo dos tradutores de que todos os sentidos imagéticos e/ou referenciais sejam veiculados no TC.

O total de ProcTrad usados por cada elemento corresponde ao total de tipologias por elemento apresentado atrás na figura 54 e, por esse motivo, não se insere nova figura com os valores para os ProcTrad, relembrando no entanto que nas réplicas se usa os ProcTrad com os respectivos montantes: ChenTê (295), Chui Ta (201) e Apóstrofes (125) e que na média calculada se mostra que são as Apóstrofes que apresentam uma maior multiplicidade de procedimentos tradutivos por réplica.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: REDUÇÃO

Figura 57 – Total de Procedimentos Tradutivos - Global

Na figura 57, “Total de Procedimentos Tradutivos – Global”, somam-se todos os ProcTrad usados pelos três elementos. As percentagens a que se chegou projectam um perfil do TT. Pode afirmar-se que há uma intensificação do TT primeiramente a nível dos valores supra-segmentais reorganizando-se os enunciados de modo a que estes adquiram uma acentuação suplementar que, como se mencionou anteriormente, se atribui aqui a uma preparação do TT para a encenação, ideia que se retoma no comentário final a este capítulo. Há ao mesmo tempo uma intensificação dos valores semânticos ao reforçar-se o TT com valores rimáticos, coloquiais, enfáticos e até emocionais. O procedimento tradutivo que reduz o TT relativamente ao TP é só aparentemente contraditório, pois as reduções têm como

objectivo não o eliminar de informação, mas sim o tornar os enunciados mais concisos e mais depressa apreensíveis e conseqüentemente mais depressa absorvidos pelo público/leitor. A Explicitação/Especificação tem aqui o objectivo de impedir ambigüidades, enquanto as estratégias modulatórias e de procura de equivalências pretendem que todos os sentidos sejam bem explicados e também bem conservados no TC.

Retomam-se as considerações anteriores no próximo ponto deste estudo.

8.5 Comentário Final

Neste último ponto do estudo sobre a tradução brasileira de 1959 interessa fazer um comentário final destacando e relacionando os aspectos mais caracterizadores desta tradução tanto a nível paratradutivo como a nível tradutivo para a partir dessa análise relacional poder chegar a uma compreensão sobre os valores e intenções que subjazem às escolhas tradutivas e principalmente a uma percepção global do texto traduzido.

Como se tem vindo a expôr entende-se a análise paratradutiva como o estudo e a caracterização do contexto tanto de produção como de recepção do TP e TC (vid respectivamente a análise dos capítulos 2, 6 e 7 supra) consubstanciados nos elementos da dinâmica transtextual (vid 1.2 supra), como campo económico-editorial, cultura de partida e de chegada, estética de produção e recepção, elementos paratradutivos, ideologia de partida e de chegada, entre outros.

Por seu lado, a análise tradutiva é compreendida aqui como descritiva do produto traduzido no sentido da divisão dos ET proposta por Holmes e mais tarde por Toury (vid. 1.1 supra), e tendo também como base o conceito de literatura como entidade polissistémica seguindo Evan-Zohar (vid. 1.1) e a sua concepção de que é muitas vezes através das traduções que as literaturas nacionais se vão formando ou dinamizando, criando novos estilos principalmente em literaturas ditas jovens. Esta função das traduções designada por Evan-Zohar como função primária consiste num processo paratradutivo de incorporação de elementos estrangeiros, como este é também entendido pela Escola de Vigo. Fica claro que os elementos paratradutivos e tradutivos andam sempre ligados e se, por vezes, neste estudo estes são tomados separadamente isto justifica-se apenas por questões de utilidade da análise prática que se desenvolve, voltando-se no entanto sempre à sua interligação nos comentários aos resultados a que se chega, como é o caso no presente ponto.

Retornando ao fenómeno paratradutivo da incorporação de elementos novos nas literaturas receptoras através da tradução o caso do teatro épico de Brecht é um caso paradigmático, já que o seu teatro marcará e inovará o teatro mundial. Não sendo este o tema de que se ocupa o presente estudo esta questão acaba, no entanto, por ser relevante. Em termos europeus analisou-se a tradução portuguesa (vid 5 supra) e também a tradução francesa (vid. 8.2 supra), esta por via indirecta, e referiu-se a importância e repercussão do teatro de Brecht nos respectivos sistemas receptores. Na terceira parte deste estudo ultrapassou-se o nível europeu ao analisar-se a tradução para português brasileiro. A literatura brasileira pelo exposto nos capítulos anteriores pode ser considerada à época uma literatura jovem, pois não se tinha ainda tornado completamente independente dos cânones europeus, apesar do esforço levado a cabo no fim dos anos 30, por exemplo com a formação do SNT (Serviço Nacional de Teatro), que tinha como intuito a criação de um teatro nacional brasileiro, mas que não conseguiu cumprir esse desígnio (vid. 6.3 supra).

Só mais tarde surge o teatro independente brasileiro e a tradução continua a assumir um papel forte, isto é, continua a contribuir para a criação de novos géneros ou tendências. No caso específico do teatro de Brecht relatou-se como este foi traduzido, adaptado, “abrasileirado”, no sentido de veiculação de valores próprios brasileiros e como contribuiu, deste modo, para a criação de um teatro brasileiro independente (vid 6.3 e 6.4 supra). Convém, no entanto, lembrar que na primeira fase de entrada de Brecht no Brasil, onde se situa a tradução aqui em análise, a tradução destinava-se principalmente à encenação, já que a publicação sistemática da obra de Brecht só aconteceria mais tarde na década de 70 (vid 7.2 supra).

Ainda sobre o “abrasileiramento” ou apropriação do teatro de Brecht viu-se como os críticos brasileiros consideram este como um segundo momento na recepção deste autor, considerando que num primeiro momento houve alienação ou um caminho “ortodoxamente brechtiano”, ao qual pertenceria a tradução aqui em estudo, arrumação que, no entanto, não nos parece ser totalmente estanque, já que também a nossa análise mostra que os tradutores fazem escolhas que se afastam desta ortodoxia, assunto ao qual se volta mais adiante na reflexão sobre os procedimentos tradutivos escolhidos.

Ainda no âmbito paratradutivo reflecte-se de seguida sobre as normas de comportamento tradutivo para comparação entre TP e TC, nomeadamente a norma inicial e as normas preliminares (ambas propostas por Toury, 1995/2012, vid. 1.1 supra) e ainda a norma de recepção (Rabádan, 1991, vid. 1.1 supra), que se consideram neste estudo como elementos

paratradutivos e que ajudam a sistematizar a análise. Posteriormente adianta-se também uma reflexão sobre as normas operacionais, normas essas que se consideram no âmbito tradutivo, apesar de estas poderem em alguns casos estar associadas ao âmbito paratradutivo, nomeadamente nos casos em que o tradutor não é independente nas suas escolhas durante o processo tradutivo.

Começando pelas normas preliminares ou directrizes políticas e editoriais sabemos pelo exposto no capítulo sexto que o mercado livreiro não estava muito desenvolvido e que a publicação desta tradução em 1959, um ano depois da sua encenação, foi um caso isolado e até casuístico, já que o editor pretendia publicar a tradução de outro drama de Brecht e as circunstâncias levaram-no à aceitação deste drama para publicação. Também o pedido para tradução desta obra aconteceu de forma isolada, já que como se relatou, o director e a actriz da companhia depois de lerem a obra em francês quiseram encená-la e precisavam da tradução para português brasileiro. A tradução começou por via indirecta e o que era muito comum à época e depois foi confrontada como o original alemão.

Relativamente à norma de recepção esta assume, na nossa opinião, nesta tradução um papel muito preponderante. Como se definiu em 1.1 esta norma ajusta as escolhas do tradutor ao tipo de público expectável e dos relatos de âmbito epitradutivo do próprio Geir de Campos no capítulo sétimo sabe-se que há uma grande expectativa relativamente à estréia que está a ser preparada para ser “um espectáculo em grande estilo”, o que nos remete também para as palavras de Sartingen (vid. 6.3 supra) que lembra como o povo brasileiro encara o teatro como uma festa em que todos participam e interagem, actores e público. A questão da expectativa criada antecipadamente leva-nos à questão da norma inicial, isto é, das opções que o tradutor faz antes de começar o seu trabalho tradutivo, isto é, se vai seguir o caminho da adequação numa aproximação ao TP ou se ao contrário optar vai optar por uma aceitabilidade ao TC.

Pelo estudo paratradutivo que se fez no capítulo anterior, respeitante à história desta tradução, à sua encenação, publicação e que também apresenta a posição teórica e prática assumida por Geir de Campos nos seus ensaios sobre tradução, considera-se que os tradutores teriam a adequação como objectivo, mas que, no entanto, o próprio processo tradutivo, a proximidade da encenação em termos temporais, também a proximidade com o trabalho de representação dos actores e ainda a expectativa criada, que se nomeou atrás, levou os tradutores a um trabalho final que está mais perto da aceitabilidade à língua e cultura de chegada.

Lembra-se aqui a propósito do exposto em cima algumas posições expressas por Campos ao reflectir ele próprio sobre esta tradução; por um lado, a preocupação com a “fidelidade ao original Brecht”, mas por outro lado, as mudanças no TT exigidas “pelos facilidades de leitura e interpretação pelos vários actores”, ainda a adequação do TT à concepção cénica do director, “a uma ... outra mudança, exigida então pelas facilidades de leitura e interpretação pelos vários actores” (Campos, vid. 7.1.1 supra).

Também nas suas reflexões sobre o processo tradutivo em geral e sobre a tradução de teatro em particular (vid. 7.3.2 supra) Campos defende um compromisso entre a fidelidade ao autor e a criatividade do próprio acto tradutivo em todos os processos tradutivos e, ainda sobre a tradução teatral acentua a importância do público receptor, já que este será decisivo para que o tradutor opte por uma tradução literária para consumo do leitor comum ou, ao contrário, opte por uma tradução adaptada à finalidade da encenação, posição teórica bastante inovadora à época, como já se afirmou anteriormente. Ainda relevante parece-nos a afirmação de Campos sobre o autor de teatro (ou tradutor de teatro que acreditamos tinha também em mente, já que o tema que o ocupava ao escrever este ensaio era a tradução teatral), quando este afirma que “há de escrever suas cenas como se as estivesse vendo desenrolar-se em espaço e tempos reais”. É exactamente esta visualização das réplicas a traduzir e a sua integração total e perfeita no espaço e no tempo reais que nos parece estar na génese dos procedimentos tradutivos eleitos na presente tradução como a análise elaborada ao longo deste capítulo tem vindo a demonstrar.

Os elementos paratradutivos que se lembrou e realçou até agora como que guiam a análise tradutiva a nível microestrutural ajudando ou favorecendo a sua interpretação. É a este nível de análise das normas operativas matriciais, que dizem respeito, por um lado, à macroestrutura (mantida no TT de forma integral, como se mencionou antes) e, por outro lado, às escolhas linguístico-textuais, que se dão as opções de modificação analisadas. A análise tradutiva elaborada evidencia uma recorrência aos procedimentos tradutivos usados, que mostra não só homogeneidade no tipo de procedimentos a que se lança mão, como também na utilização destes pelos três elementos analisados: as apóstrofes, elemento caracterizador do teatro épico e Chen Tê/Chui Ta, figura central, dupla e temática que apresenta, consubstancia e dramatiza a dialéctica brechtiana.

Os procedimentos tradutivos eleitos nesta tradução recaem, como se constatou, sobretudo nas intensificações, nas reduções, nas explicitações/especificações, nas modulações e nas equivalências, registando-se pequenas oscilações em termos de número no uso que delas

fazem os três elementos analisados e ainda pequenas flutuações conforme estes procedimentos chegam por via directa ou por via indirecta.

A intensificação dos enunciados dá-se primeiramente por questões de alteração supra-segmental tanto a nível da marcação da pontuação como por processos de deslocação de elementos, sendo estes últimos muitas vezes simultaneamente topicalizações. Como se descreveu nos exemplos assinalados, as modificações tradutivas introduzidas a este nível intensificam retoricamente certos elementos do enunciado que, embora sejam opcionais, têm a nosso ver uma intenção pragmática e também estilística, promovendo o aumento de valores de teatralidade no que diz respeito a valores rítmicos e que parecem ter a sua justificação pela proximidade da encenação.

O procedimento tradutivo intensificação engloba também o reforço semântico rimático, coloquial, idiomático e até por formação de diminutivos não presentes no TP. A defesa de Geir de Campos, escritor/poeta/tradutor, quanto à inserção da rima no teatro, foi já explanada anteriormente, e, na presente tradução, as rimas, vindas maioritariamente da tradução francesa, contribuem para introdução de melodia no TT, acentuando valores rítmicos de teatralidade. Os diminutivos, por seu lado, introduzem emoções e, neste caso, as emoções são sentidas quase sempre por Chen Tê, cuja bondade é reforçada no TT como que vincando a caracterização desta figura. Os coloquialismos e idiomatismos (em parte brasileirismos) e, muitas vezes, com cargas imagéticas são usados por pertencerem a uma linguagem actual e rapidamente compreensível pelo público/leitor e que reforçam também valores de teatralidade através da idiomatidade, tendo ainda uma intenção ideológico-política ao domesticarem o TT. Pode fazer-se aqui uma analogia com a *Simplificação* e a *Normalização*, (vid. nota de rodapé 156) propostos por Saringen, tipos de abasileiramentos que visam “...dem brasilianischen Zuschauer die fremdkulturellen Bühnenwerke durch Hinweise auf die inhaltliche Übertragbarkeit zugänglicher zu gestalten.” (Saringen 1994:79).

A intensificação de valores semânticos e retóricos acontece ainda através de inúmeras ênfases que marcam a oralidade, introduzindo ritmos nos enunciados, intensificando emoções e patenteando mais uma vez uma preparação para a encenação, uma opção dos tradutores que pressupõe intenções pragmáticas e estilísticas.

O procedimento tradutivo da intensificação está ainda patente no comportamento de retoma verbal, um recurso típico da língua portuguesa, e que nesta tradução ajuda mais uma vez a reforçar a caracterização de Chen Tê. Ao retomar as réplicas do interlocutor anterior

para construir a sua resposta Chen Tê intensifica a sua atenção ao outro, opções que preconizam mais uma vez idiomaticidade e por consequência domesticação.

O segundo grande grupo de procedimentos tradutivos em termos quantitativos é a redução que em conjunto com a intensificação se destaca relativamente aos procedimentos tradutivos restantes. A redução de palavras, locuções ou até frases conseguindo, quase sempre, fazê-lo sem eliminar conteúdo relevante é uma constante nesta tradução, como se tem vindo a expor. Algumas elipses sustentam-se na preferência por enunciados concisos e rápidos (vid. 8.4.5.1.2 supra).

Por todo o estudo paratradutivo e tradutivo elaborado parece-nos poder afirmar que se trata aqui de uma opção consciente da parte dos tradutores e que tem como finalidade tornar as réplicas eficazes em termos de dizibilidade, de representação e que tem como objectivo uma percepção imediata por parte do público. A função primeira desta tradução foi a encenação e, tanto o processo tradutivo como o trabalho conjunto dos tradutores com os actores, teve sempre esta perspectiva em mente. Em termos de estratégia tradutiva a redução dos enunciados tem assim aqui um valor de opcionalidade e uma intenção principalmente pragmática que se valoriza em termos de teatralidade.

Os três procedimentos restantes a explicitação/especificação, a modulação e a equivalência têm representação menor em termos quantitativos, mas similarmente aos procedimentos tradutivos anteriores distribuem-se de forma quase uniforme pelos três elementos analisados. A explicitação/especificação dos enunciados dá-se como se viu pelo acrescento de especificações e pela retoma nominal e ambas as estratégias denotam um propósito desambiguador, que se pode mais uma vez explicar pela preparação para a representação. Acresce ainda que nas retomadas nominais, que o TT prefere às retomadas pronominais do TP e que são maioritariamente proferidas por Chui Ta, se interpretou já anteriormente estas como um modo da tradução vincar a caracterização de Chui Ta e apresentá-lo como uma figura ainda mais severa e antagónica a Chen Tê.

Voltando aqui também à ideia anterior da preparação da tradução para a encenação, no texto *written to be acted* (vid. House 1.2 supra) há a noção de que o espectador tem de perceber de imediato tudo o que é dito, pois não há a possibilidade de voltar atrás para aclarar uma dúvida como é o caso na leitura. Também as modulações, na sua maioria de teor explicativo, pressupõem a mesma intenção pragmática de eficácia dos enunciados. Por último, o processo tradutivo equivalências, que se restringiu nesta análise ao estudo dos sentidos

metafóricos do TP, mostrou que se recorreu a variadas formas para manter ou converter as referências imagéticas e de sentido no TT, parecendo-nos este um processo comum às traduções em geral e não específico desta tradução em particular, não obstante ser de salientar o cuidado dos tradutores nesta matéria.

Lembrando ainda a influência da tradução francesa que, como a análise salientou, se consubstancia tanto em termos semânticos como em termos sintácticos e até enfatizadores, parece poder afirmar-se que os tradutores brasileiros tinham uma estratégia tradutiva em mente e sempre que esta era consonante com as estratégias da tradução francesa optou-se pelo mesmo caminho, como é muito patente no caso da tradução da poesia. Os versos brancos alemães são vertidos para francês e para português brasileiro com rima, acrescentando-se assim melodia às palavras ditas/lidas.

Sobre a síntese comparativa dos três elementos analisados constatou-se ainda que é nas Apóstrofes que há uma maior concentração nos procedimentos tradutivos usados, o que nos leva a crer que os tradutores conscientes da importância deste elemento estranhante do teatro épico enfatizaram-no ainda mais, tendo em conta que estas réplicas são directamente dirigidas ao público.

A importância da palavra dita, do teatro, no Brasil à época ficou bem patente na análise contextual que se fez anteriormente, que apontou para uma publicação escassa e para uma população pouco alfabetizada, entre outros factores. Assim, a tradução aqui em análise ao acentuar uma teatralidade que se definiu, anteriormente, como um modo de usar a linguagem onde há uma acentuação ou ênfase em aspectos rítmicos, imagéticos e actuais¹⁸⁸. patenteia toda uma preparação para a encenação.

Pode tomar-se a encenação em termos gerais como um trabalho intralinguístico, tradutivo, no sentido lato que Jakobson atribui à tradução (vid. 1.1. supra) e ainda paratextual, já que este trabalho de verter um texto, quase sempre escrito, para a encenação num palco consiste num modo particular de o apresentar, de o interpretar. Assim também a tradução para encenação, um trabalho interlinguístico, pode ser descrito como um trabalho paratradutivo, pois é a encenação ela própria que “... introduit et présente la traduction proprement dite en assurant sa présence au monde, sa réception et sa consommation ...” (Yuste Frías 2010: 291-292).

¹⁸⁸ O conceito de teatralidade que se propõe inclui ainda aspectos gestuais/corporais não estudados neste trabalho, como se tem vindo a referir.

O caminho que se percorreu de análise no âmbito da paratradução, estudando a tradução e o seu contexto, numa perspectiva holística do TT, leva-nos a acreditar que este drama, apesar de se apresentar como texto para publicação, acaba por estar pleno de elementos caracterizadores do texto para representação. Esta afirmação parece-nos ainda mais verdadeira quando se compara a tradução publicada mais tarde, em 1977, também de Geir de Campos e António Bulhões, tradução essa, de cuja análise se ocupa o próximo capítulo do presente estudo.

Capítulo 9 Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1977

9. Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1977

- 9.1 Comentário Global
- 9.2 Análise Tradutiva
 - 9.2.1 Apóstrofes
 - 9.2.1.1 Reordenação Sintáctica
 - 9.2.1.2 Reforço Semântico
 - 9.2.1.3 Amplificação
 - 9.2.1.4 Acrescento
 - 9.2.1.5 Metáfora
 - 9.2.1.6 Comportamento de Retoma
 - 9.2.1.7 Modulação
 - 9.2.1.8 Identificação e Registo de Dados
 - 9.2.1.8.1 Tipologias
 - 9.2.1.8.2 Procedimentos Tradutivos
 - 9.2.2 Chen Te
 - 9.2.2.1 Reordenação Sintáctica
 - 9.2.2.2 Reforço Semântico
 - 9.2.2.3 Acrescento
 - 9.2.2.4 Amplificação
 - 9.2.2.5 Comportamento de Retoma
 - 9.2.2.6 Modulação
 - 9.2.2.7 Metáfora
 - 9.2.2.8 Identificação e Registo de Dados
 - 9.2.2.8.1 Tipologias
 - 9.2.2.8.2 Procedimentos Tradutivos
 - 9.2.3 Chui Ta
 - 9.2.3.1. Reordenação Sintáctica
 - 9.2.3.2 Acrescento
 - 9.2.3.3 Reforço Semântico
 - 9.2.3.4 Amplificação

9.2.3.5 Comportamento de Retoma

9.2.3.6 Modulação

9.2.3.7 Metáfora

9.2.3.8. Identificação e Registo de Dados

9.2.3.8.1 Tipologias

9.2.3.8.2. Procedimentos Tradutivos

9.2.4 Síntese Comparativa

9.2.4.1 Tipologias

9.2.4.2 Procedimentos Tradutivos

9.3. Comentário Final

9. Análise da tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan*, 1977

9.1 Comentário Global

Analisa-se neste capítulo a tradução para português brasileiro *A Alma Boa de Setsuan* (1977/1992) incluída no volume sete do *Teatro Completo* (12 volumes) de Bertolt Brecht, publicado em 1992 pela Editora Paz e Terra.

Como se estudou anteriormente no âmbito paratradutivo, esta segunda tradução para português brasileiro de 1977, por Geir de Campos teve com o objectivo a publicação na colecção *Teatro de Bertolt Brecht I-VI*¹⁸⁹, Editora Civilização Brasileira, tendo o tradutor sido ao mesmo tempo supervisor desta mesma colecção (vid. 7.2 supra). Apesar das peças de Bertolt Brecht serem já encenadas no Brasil há duas décadas é através desta colecção que a sua obra escrita fica disponível ao leitor brasileiro. A publicação tardia da obra deste autor prende-se com o facto do campo da tradução estar à época pouco desenvolvido neste país (vid. 6.2 supra).

A primeira tradução em 1958, como se expôs também anteriormente, teve como objectivo imediato a encenação e acabou por ser publicada em 1959, mas como acto isolado dentro da dramaturgia brechtiana. É importante, porém, lembrar que esta encenação é considerada pelos historiadores como a primeira encenação de Brecht no Brasil e que foi acompanhada por um grande interesse pelo público (vid. 7.1.2 supra), tendo sido impulsionadora do que se seguiu na década de 60. O período da década de 60 foi considerado a consagração do teatro de Brecht no Brasil com inúmeras encenações, apesar do Golpe Militar de 1964 e do Ato Institucional em 1968, seguindo-se em 1978 uma abertura do regime e também a possibilidade para as publicações das traduções deste autor (vid. 6.1 supra).

Geir de Campos está assim num primeiro momento junto com António Bulhões e num segundo momento sozinho, (apesar da assinatura da tradução em conjunto vid 7.2 supra) na génese da aproximação de Brecht ao público e ao leitor brasileiro.

Este tradutor que é também escritor, poeta e investigador tradutivo deixa a sua própria reflexão sobre o acto tradutivo e sobre estas traduções em particular (vid. 1.3 e 7.3 supra), onde, entre outros, acentua a diferença entre uma tradução para encenação/representação e

¹⁸⁹ A Editora Paz e Terra comprou os direitos da colecção *Teatro de Bertolt Brecht, I-VI*, Editora Civilização Brasileira, 1976-1978, fazendo *A Alma Boa de Setsuan* parte do volume II, 1977, juntamente com os dramas *O julgamento de Luculus*, *Dansen* e *Quanto custa o ferro?*.

uma tradução para publicação, adiantando que a tradução para publicação favorece, segundo ele, uma tradução literária, que não tem preocupações com o palco. Influenciado pelos seus estudos das teorias de comunicação dá particular importância ao destinatário da mensagem, no caso desta tradução, ao público leitor. Se se pensar em termos de normas recepção de Rabadán (vid 1.1 supra) sabia-se do interesse do público pelas encenações do teatro de Brecht, mas o grande êxito que foi a publicação desta coleção do teatro de Brecht traduzido surpreendeu os próprios editores (vid 7. 2 supra).

Ainda a propósito das reflexões teóricas tradutivas de Geir de Campos cabe lembrar que o autor tem preocupações com a questão da equivalência linguística, conceito central na teoria da tradução nas décadas de 60 e 70 (vid. 1.1 supra), mas acredita também que a tradução é uma “transfiguração fecunda” e que o tradutor deve equilibrar a liberdade de criação sem perder a forma da mensagem original.

Sobre a tradução deste texto dramático em particular, este teve, como se focou anteriormente, como objectivo a publicação (vid. 7.2 supra) e Geir de Campos afirma ter tido em mente uma tradução mais literária e sem compromisso com uma encenação imediata. Apesar destas afirmações constata-se na tradução que a preocupação com o público e com aquilo que se definiu anteriormente como teatralidade em 1.3 está presente no texto de várias formas, como se retoma mais adiante.

Analisando a tradução do ponto de vista das normas operativas constata-se que a nível matricial há a manutenção da macroestrutura segmentando-se o texto dramático da mesma forma que o texto dramático de partida, a saber: divisão em quadros e entreactos e manutenção das indicações cénico-espaciais e das indicações aos actores. A tradução dos nomes, topónimos e antropónimos, mostra que também nesta tradução se optou por manter as designações chinesas naturalizando-se graficamente alguns antropónimos, como sejam a título exemplificativo: *Shen Te* que passa a *Chen Te*, *Shui Ta* a *Chui Ta*, *Mi Tzii* a *Mi Tsu*, mantendo-se, no entanto, outros na sua forma original a saber, *Yang Sun* e *Wang*. Nos topónimos há também naturalizações como *Sezuan*, *Setsuan* ou *Kwan* por *Kuan*. É a nível linguístico-textual no que concerne a selecção do material específico para formular o TC que se constata diferenças entre os dois textos. Há principalmente alterações a nível supra-segmental, que resultam em alteração nas pausas e na própria melodia do texto, há também escolhas semânticas, que afectam o tom do texto, tornando-o mais expressivo ou idiomático e há ainda amplificações, ênfases e especificações, entre outros, como fica patente na análise microestrutural que se desenvolve nos próximos pontos do presente estudo.

9.2 Análise Tradutiva

Segue-se neste ponto a mesma metodologia do capítulo anterior, estudando-se todas as réplicas das apóstrofes e da figura principal e dupla Chen Te¹⁹⁰ e Chui Ta, identificando-se os padrões tradutivos recorrentes, criando-se tipologias a partir desses padrões recorrentes e contabilizando-se todas as ocorrências que recaem nessas tipologias.

A contagem das ocorrências é registada em quadros e em gráficos de barras e circulares. Antes dos dados estatísticos apresentam-se réplicas do TP e do TC com exemplos ilustrativos das tipologias e com comentários a essas mesmas tipologias tradutivas. Como no capítulo anterior, também aqui se afectam as tipologias aos deslocamentos e procedimentos tradutivos CDPT, procedimentos esses que são também contabilizados e apresentados em dados estatísticos no fim de cada subcapítulo de análise.

Elenca-se a tipologia usada nesta análise, apesar de esta já ter sido usada em análises anteriores, com o intuito de facilitar a leitura da mesma.

Os grupos e subgrupos tipológicos são os seguintes:

Grupo A: REFORÇO SEMÂNTICO

Subgrupos: Palavra; Expressão; Idiomatismo

Grupo B: METÁFORA:

Subgrupos: Substituição de Imagem; Substituição de Imagem mais Sentido; Imagem mais Sentido; Imagem Convertida em Sentido;

Grupo C: MODULAÇÃO

Subgrupos: Explicativa; Afirmativa-Negativa; Outra

Grupo D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA

Subgrupos: Pontuação; Deslocação à Esquerda

Grupo E: ACRESCENTO

Subgrupos: Especificação; Enfatização

¹⁹⁰ Mantém se a grafia da tradução aqui em análise.

Grupo F: AMPLIFICAÇÃO

Grupo G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Subgrupos: Nominal; Verbal

Como se procedeu nos capítulos 5 e 8 também aqui se afectam os grupos e subgrupos tipológicos aos deslocamentos tradutivos e respectivos procedimentos tradutivos propostos no documento CDPT (Baltrusch 2007-2008) (vid. 1.2 supra).

Das duas classes de deslocamentos apresentadas, a Mutação e a Modificação, só a classe da Modificação e respectivos procedimentos tradutivos se encontram patentes na análise aqui em estudo. A afectação das tipologias aos procedimentos tradutivos foi feita da seguinte forma:

O grupo A, Reforço Semântico, subgrupo Palavra, Expressão e Idiomatismo, foi afectado à Intensificação. O grupo B, Metáfora, é afectado ao procedimento Equivalência, já que tanto a substituição da imagem, como o acrescentar de sentido e também a conversão da imagem em sentido visam o equivalente no TC. O grupo C, Modulação, tem o procedimento tradutivo com a mesma designação. O grupo D, Reordenação Sintáctica, está dividido em Pontuação e Deslocação à Esquerda, sendo ambos alocados ao procedimento tradutivo Intensificação, pois em ambos os casos há acentuação do discurso. O grupo E, Acrescento, está subdividido em Especificação, que é alocado ao procedimento Explicação/Especificação, enquanto a outra subdivisão deste grupo, a Enfatização, é alocada à Intensificação, já que se trata aqui da introdução de elementos que visam reforçar valores retóricos da LP. O grupo F, Amplificação, foi agrupado ao procedimento com a mesma designação, um aumento do enunciado do TC para veiculação da mesma ideia do TP. Finalmente no grupo G, Comportamento de Retoma, afecta-se o subgrupo Retoma Nominal à Explicação/Especificação, enquanto o Comportamento de Retoma Verbal se afecta à Intensificação.

Começa-se a análise tradutiva pelas apóstrofes seguindo-se depois a análise da figura principal.

9.2.1 Apóstrofes

As apóstrofes ao público são um dos meios que Brecht privilegia para alcançar o efeito de estranhamento e envolver o público na acção dramática, como se tem vindo a expor nas análises anteriores. São várias as figuras nesta obra que ao longo da acção se dirigem ao público e são essas réplicas que de seguida se analisam, comparando o TP e o TC na segunda tradução para português brasileiro de Geir de Campos, 1977.

Apresenta-se de seguida exemplos das tipologias fixadas e por ordem decrescente em termos de número de ocorrências registadas.

9.2.1.1 Reordenação Sintáctica

Pontuação

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE À TABACARIA DE CHEN TE¹⁹¹, Chen Te vem a descer a viela com uma panela de arroz na mão depois de ter passado a noite com Sun. O barbeiro Chu Fu vê Chen Te a chegar e olha para ela de forma diferente do que até àquele dia.

[423a] HERR SHU Fu, *der wieder in die Tür getreten ist, zum Publikum: Ich bin betroffen,* wie schön heute Fräulein Shen Te aussieht, die Besitzerin des Tabakladens von Visavis, die mir bisher gar nicht aufgefallen ist. Drei Minuten sehe ich sie, und ich glaube, ich bin schon verliebt in sie. Eine unglaublich sympatische Person! (p.58)

[423pb77] CHU FU *novamente à porta, falando ao público — Estou admirado:* como está bonita essa menina Chen Te, a dona da tabacaria aí defronte! E eu até hoje não havia reparado! Fiquei olhando para ela uns três minutos, e até parece que já estou gostando dela: é uma pessoa incrivelmente simpática! (p.106)

Assinalam-se nesta réplica quatro alterações de pontuação: a primeira vírgula do TP é substituída por dois pontos, aumentando-se a pausa. De seguida, a vírgula do TP é comutada

¹⁹¹ Mantém-se a grafia da tradução aqui em análise.

por um ponto de exclamação, que acrescenta melodia ao texto, o mesmo acontecendo no exemplo assinalado seguinte com o ponto final do TP a ser também convertido em ponto de exclamação. Há ainda mais um ponto final a ser substituído por dois pontos.

Frequentemente nesta tradução se opta por dois pontos ou vírgula em vez do ponto final, encurtando a pausa e também preferindo o uso do ponto de exclamação em vez do ponto final como se continua a ilustrar de seguida.

ENTREATO NA FRENTE DO PANO DE BOCA, Chen Te continua aqui a pensar na reacção de Sun, mas convence-se a si própria que a sua presença terá uma boa influência em Sun.

[426a] SHEN TE (...) Wenn ich ihm sage, daß die beiden Alten ihre Steuern nicht bezahlen können, wird er alles verstehen. Lieber wird er in die Zementfabrik gehen, als sein Fliegen einer Untat verdanken zu wollen. (p. 82)

[426pb77] CHEN TE — (...) Mas se eu disser a ele que os dois velhinhos estão sem dinheiro para pagar os impostos, ele vai compreender; vai preferir trabalhar na fábrica de cimento, a voar à custa de uma perversidade! (p.128)

Na Reordenação Sintáctica cabe ainda a Deslocação à Esquerda que traz na maioria dos casos acentuação aos elementos deslocados, como se ilustra de seguida.

Deslocação à esquerda

ENTREATO NA FRENTE DO PANO DE BOCA, temos de novo Chen Te a caminho do casamento depois de ter encontrado a mulher do negociante de tapetes. Chen Te medita em voz alta sobre o seu próprio conceito de bondade.

[426a] SHEN TE (...)

Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber

Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, **das ist gut.** (p.81)

(...)

[426pb77] CHEN TE — (...)

Não fazer mal a si próprio, nem a ninguém;

Encher de alegria a todos e a si também

Eis o Bem! (p.128)

(...)

A expressão assinalada no TP pertencente ao último verso é separada no TC formando-se com ela um novo verso. Acresce que nesta expressão traduzida há toda uma intensificação do enunciado também porque o adjectivo *gut* passa no TC a substantivo com uma conotação importante na globalidade do sentido da obra, pois é Chen Te que profere estas palavras e ela personifica a boa pessoa no mundo. “Eis o Bem” é uma expressão também com carga demonstrativa e consubstancia o que Newmark definiu como tradução recreativa (vid. 5.3.2.1 supra), uma tradução que interpreta o pensamento por detrás das palavras e que, neste caso, faz sobressair elementos no TC.

A reorganização sintáctica patente nesta tradução aponta para preocupações a nível rítmico que, por sua vez, concretiza opções de teatralidade a nível da linguagem e ritmo, assunto que se retoma mais adiante.

9.2.1.2 Reforço Semântico

Nas escolhas semânticas há a assinalar a opção por rimas em versos, que no TP estão sem rima. Estas rimas estão também presentes na primeira tradução de 1959, como se apresentou no capítulo anterior. Registou-se ainda a escolha de palavras mais coloquiais, de diminutivos, bem como a opção por idiomatismos não presentes no TP, como se ilustra de seguida.

Palavra

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE à TABACARIA DE CHEN TE, Chen Te vem a descer a viela com uma panela de arroz na mão e depois de ter passado a noite com Sun.

[422a] SHEN TE (...) Ich sage euch, es entgeht euch viel, wenn ihr nicht liebt und eure Stadt seht in der Stunde, wo sie sich vom **Lager** erhebt wie ein nüchterner alter Handwerker, der seine Lungen mit frischer Luft vollpumpt und nach seinem Handwerkzeug greift, wie die Dichter singen. (...) (p. 57)

[422pb77] CHEN TE — (...) Posso dizer ainda mais: vocês não sabem o que estão perdendo, se não têm olhos para ver e amar sua cidade, nesse momento em que ela se levanta e sai da **toca**, como um trabalhador velho e em jejum, enchendo os pulmões de ar puro e tomando nas mãos as ferramentas, como diria o poeta. (...) (p.105-106)

Lager que significa “armazém” ou “depósito” foi no TC traduzido por um termo mais coloquial e com carga figurativa, já que “toca” é “um buraco, onde se abrigam certos animais” e em termos figurativos significa “um refúgio ou abrigo”. Na próxima réplica é de notar o diminutivo.

ENTREATO NA FRENTE DO PANO DE BOCA, o próximo excerto pertence a uma longa fala de Chen Te, que em traje de noiva, a caminho do casamento, se dirige ao público. Acabou de encontrar a mulher do negociante de tapetes que lhe pede o pagamento do empréstimo que lhe fez. Chen Te recrimina-se por se ter esquecido dos amigos por causa do seu amor por Sun.

[426a] SHEN TE (...) Wie habe ich die beiden guten **Alten** einfach vergessen können! (...) (p. 81)

[426pb77] CHEN TE — Como é que eu fui me esquecer dos dois **velhinhos** tão bons? (p.128)

O emprego do diminutivo aponta quase sempre para uma linguagem mais afectiva (Cunha e Cintra vid. 5.2 supra), tornando o tom do texto mais quente (Newmark vid 1.2 supra) e intensificando deste modo o enunciado.

De seguida apresenta-se um exemplo de uma expressão idiomática.

Idiomatismo

8 NA FÁBRICA DE FUMO DE CHUI TA, a senhora Yang fala da sabedoria e força do filho Sun ao ir trabalhar para a fábrica e ao tornar-se um homem respeitável e reconhecido pelo patrão Chui Ta, mas o espectador vê que este se tornou algoz dos outros trabalhadores e que só está interessado na sua ascensão pessoal.

[435a] FRAU YANG *zum Publikum*: Wir können Herrn Shui Ta nicht genug danken. Beinahe ohne jedes Zutun, aber mit Strenge und Weisheit hat er alles Gute **herausgeholt**, was in Sun steckte. Er hat ihm nicht allerhand phantastische Versprechungen gemacht wie seine so sehr gepriesene Kusine, sondern ihn zu ehrlicher Arbeit gezwungen. Heute ist Sun ein ganz anderer Mensch als vor drei Monaten. Das werden Sie wohl zugeben! (...) (p. 117)

[43pb77] SENHORA YANG *ao público* — Jamais saberíamos como agradecer suficientemente ao senhor Chui Ta: quase sem nenhuma interferência directa, mas com firmeza e sabedoria, ele **fez vir à tona** tudo quanto, no fundo, meu filho, Sun podia ter de bom. E sem prometer nada extraordinário, como a tal prima que elogiam tanto: apenas obrigando-o a um trabalho honrado! Hoje, passados três meses, Sun está outra pessoa, e isso vocês hão-de reconhecer! (...) (p.159)

As expressões idiomáticas como se tem vindo a expor fazem parte de um reportório fraseológico de cada língua, reportório esse que é geralmente pertencente a um nível de língua familiar. Os idiomatismos são pela sua natureza facilmente apreendidos pelos receptores.

9.2.1.3 Amplificação

As amplificações explicam-se pela preocupação do tradutor para que tudo seja compreendido pelo leitor/espectador, como é exemplo a próxima réplica.

ENTREATO NA FRENTE DO PANO DE BOCA, volta-se à fala de Chen Te a caminho do casamento, preocupando-se esta com o pagamento do empréstimo, mas convencendo-se a si próprio que a sua presença terá uma boa influência em Sun.

[426a] SHEN TE (...) Wenn ich ihm sage, daß die beiden Alten ihre Steuern **nicht bezahlen können**, wird er alles verstehen. Lieber wird er in die Zementfabrik gehen, als sein Fliegen einer Untat verdanken zu wollen. (...) (p. 82)

[426pb77] CHEN TE — (...) Mas se eu disser a ele que os dois velinhos **estão sem dinheiro para pagar** os impostos, ele vai compreender: vai preferir trabalhar na fábrica de cimento, a voar à custa de uma perversidade! (...) (p.128)

Há no TC um aumento de elementos, mas a nível semântico não há alterações. Apresenta-se de seguida mais um exemplo.

8 NA FÁBRICA DE FUMO DE CHUI TA, de novo o quadro 8 onde a senhora *Yang* louva o filho e o patrão Chui Ta e o público se apercebe da malícia de Sun.

[431a] FRAU YANG *zum Publikum*: Die ersten Wochen waren hart für Sun. Die Arbeit sagte ihm nicht zu. Er hatte wenig Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Erst in der dritten Woche kam ihm ein kleiner Vorfall zu Hilfe. Er und der frühere Schreiner Lin To **mußten Tabakballen schleppen**. (p. 112)

[431pb77] SENHORA YANG *ao público* — As primeiras semanas de fábrica não foram fáceis para Sun. O trabalho não lhe dizia nada. Ele tinha poucas oportunidades para mostrar o seu valor. Até que, na terceira semana, viu-se ajudado por um pequeno incidente, quando ele e o ex-carpinteiro Lin To **foram chamados a remover alguns fardos de fumo**. (p.155)

Também neste caso a amplificação do TC não traz alterações semânticas.

9.2.1.4 Acrescento

Neste grupo há acrescentos ao TP que se dividem em especificações e ênfases, como se ilustra abaixo.

Especificação

A mesma réplica anterior, mas onde se assinalam novos elementos:

[431a] FRAU YANG *zum Publikum*: **Die ersten Wochen** waren hart für Sun. Die Arbeit sagte ihm nicht zu. Er hatte wenig Gelegenheit, sich auszuzeichnen. (...) (p. 112)

[431pb77] SENHORA YANG *ao público*— **As primeiras semanas de fábrica** não foram fáceis para Sun. O trabalho não lhe dizia nada. Ele tinha poucas oportunidades para mostrar o seu valor. (...) (p.155)

Particulariza-se a situação no TC acrescentando a especificidade de se tratar do tempo de trabalho na fábrica.

Ou ainda:

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, Chen Te acaba de comprar uma tabacaria com o dinheiro que os deuses lhe deram.

[417a] SHEN TE *zum Publikum*: Drei Tagen ist es her, seit die Götter weggezogen sind. Sie sagten, sie wollten mir ihr Nachtlager bezahlen. (...) (p.18)

[417pb77] CHEN TE *ao público*— Está fazendo três dias que os Deuses foram-se embora. Eles disseram que me queriam pagar pela hospedagem **que eu ofereci**. (...) (p.69)

No TP temos *ihr Nachtlager* traduzido por “hospedagem que eu ofereci”. Estas especificações ganham algum significado, quando na análise se constata que este é um processo recorrente na tradução.

Na próxima réplica destacam-se dois acrescentos, um por especificação e outro por um elemento enfático. Trata-se de uma réplica próxima da tradução de 1959 (vid. 8.4.3.1.4 supra).

Especificação e Enfatização

8 NA FÁBRICA DE FUMO DE CHUI TA, como se viu anteriormente neste quadro a mãe de Sun comenta para o público como o seu filho se regenerou desde que começou a trabalhar lá, mas na realidade Sun mostra-se bom trabalhador na presença de Chui Ta com o intuito de tomar o lugar do capataz.

[432a] FRAU YANG *zum Publikum*: Und mit **einem Blick** sieht natürlich Herr Shui Ta, was ein guter Arbeiter ist, der keine Arbeit scheut. Und er greift ein. (p. 113)

[432pb77] SENHORA YANG *ao público* — E com **um simples olhar**, naturalmente, o senhor CHUI TA viu **logo** o bom empregado que tinha, desses que não rejeitam trabalho. E entrou em cena. (p. 156)

Os dois acrescentos contribuem para um tom mais coloquial do TC relativamente ao TP.

9.2.1.5 Metáfora

Na tradução das metáforas optou-se por substituir a imagem ou em convertê-la em sentido como se ilustra mais abaixo. Relembra-se aqui que se segue neste estudo a acepção de Newmark de metáfora que abarca todos os significados potencialmente metafóricos (vid. 5.2 supra).

Substituição de Imagem

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, Chen Te vê uma criança pobre à procura de comida no lixo e pensando no filho que espera promete protegê-lo da falta de caridade dos outros.

[429a] SHEN TE:

(...)

Eures Leibes? Kein Mitleid

Mit euch selber, ihr Unglücklichen! So werde ich
Wenigstens das meine verteidigen und müßte ich
Zum **Tiger** werden. (...) (p.104)

[429pb77] CHEN TE

(...)

Do vosso ventre? Compaixão alguma

Por uma carne que é igual à vossa?

Meu filho, ao menos, eu defenderei,

Ainda que tenha de ser como **uma onça!** (p.148)

O tigre foi aqui substituído por um referente da natureza local, a onça, que é comumente usada como símbolo da fauna brasileira. Repare-se que a tradução em português europeu preferiu também traduzir *Tiger* por “leoa”, numa conotação mais conforme à cultura de chegada (vid. 5.3.2.6 supra).

No excerto seguinte a imagem do “vento a trazer as notícias” é convertida em sentido.

Convertida em Sentido

9 NA TABACARIA DE CHEN TE, Sun acaba de saber através de Wang que Chen Te está grávida, o que o deixa furioso com Chui Ta, a quem os amigos de Chen Te acusam de a ter feito desaparecer. Sun imagina a situação e pensa que Chui Ta expulsou a prima.

[436a] SUN *zum Publikum, wie verwandelt*: (...) Sie muß es sofort ihrem Vetter gesagt haben, und dieser Schuft hat sie selbstverständlich gleich weggeschafft. »Pack deinen Koffer und verschwind, bevor der Vater des Kindes davon **Wind bekommt!** (...) (p.122-123)

[436pb77] SUN *ao público*¹⁹²— (...) Ela naturalmente disse ao primo, e esse patife com certeza não viu outra saída senão mandá-la embora: “Arrume as malas e

¹⁹² A indicação cénica está aqui incompleta.

desapareça, antes que o pai da criança **chegue a desconfiar** de alguma coisa! (p. 164-165)

9.2.1.6 Comportamento de Retoma

No TC retomam-se pronomes do TP por via nominal, como se ilustra de seguida:

Nominal

PRÓLOGO, NUMA RUA DA CAPITAL DE SETSUAN, no início da obra Wang espera os Deuses.

[415a] WANG (...) Seit drei Tagen warte ich hier am Eingang der Stadt, besonders gegen Abend, damit ich **sie** als erster begrüßen kann. (...) (p.7)

[415pb77] WANG — (...) Há três dias que espero aqui, na entrada da cidade, principalmente no fim da tarde, para ser o primeiro a dar as boas-vindas **aos Deuses**. (...) (p.59)

O TC preferiu substituir o pronome pelo nome para que não existissem ambiguidades.

9.2.1.7 Modulação

As modulações caracterizam-se por mudanças de ponto de vista e, no exemplo abaixo, assinala-se a passagem do enunciado do modo afirmativo para o negativo.

8 NA FÁBRICA DE FUMO DE CHUI TA, de novo no quadro 8, onde a mãe de Sun comenta os primeiros dias de trabalho de Sun.

[431a] FRAU YANG *zum Publikum*: Die ersten Wochen waren **hart** für Sun. Die Arbeit sagte ihm nicht zu. Er hatte wenig Gelegenheit, sich auszuzeichnen. (...) (p. 112)

[431pb77] SENHORA YANG *ao público* — As primeiras semanas de fábrica **não foram fáceis** para Sun. O trabalho não lhe dizia nada. Ele tinha poucas oportunidades para mostrar o seu valor. (...) (p.155)

Segue-se a apresentação dos dados estatísticos em quadros e em gráficos.

9.2.1.8 Identificação e Registo de Dados

À luz da metodologia seguida nas análises das traduções anteriores passa-se neste ponto a um tratamento quantitativo de todas as ocorrências registadas na análise das apóstrofes. Assim as recorrências são agrupadas em tipologias e registadas em quadros e em gráficos. De seguida afectam-se também estas tipologias aos deslocamentos tradutivos propostos em CDPT e também já usados anteriormente neste trabalho (vid. 5.3.2.8 e 8.4.3.3 supra).

Através do tratamento estatístico intenta-se chegar a uma análise mais elucidativa dos dados aqui em pesquisa.

9.2.1.8.1 Tipologias

Apresentam-se de seguida os dados em quadro, gráficos quantitativos e percentuais.

O registo de ocorrências no quadro 18 mostra que a tipologia do grupo D, Reordenação Sintáctica, é a mais representada, sendo que as alterações são maioritariamente a nível da Pontuação seguindo-se os casos de Deslocação à Esquerda, muitos com topicalizações.

Como pudemos analisar nas réplicas desta tradução a ReSint introduz principalmente alterações a nível rítmico ou de acentuação de certos elementos; esta acentuação é conseguida através de alterações supra-segmentais, mas também através da topicalização de elementos frásicos.

Quadro 18 – Tipologias Apóstrofes: português brasileiro, 1977

APÓSTROFES		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	24
	Idiomatismo	6
	Total	30
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	3
	Imagem Convertida em Sentido	3

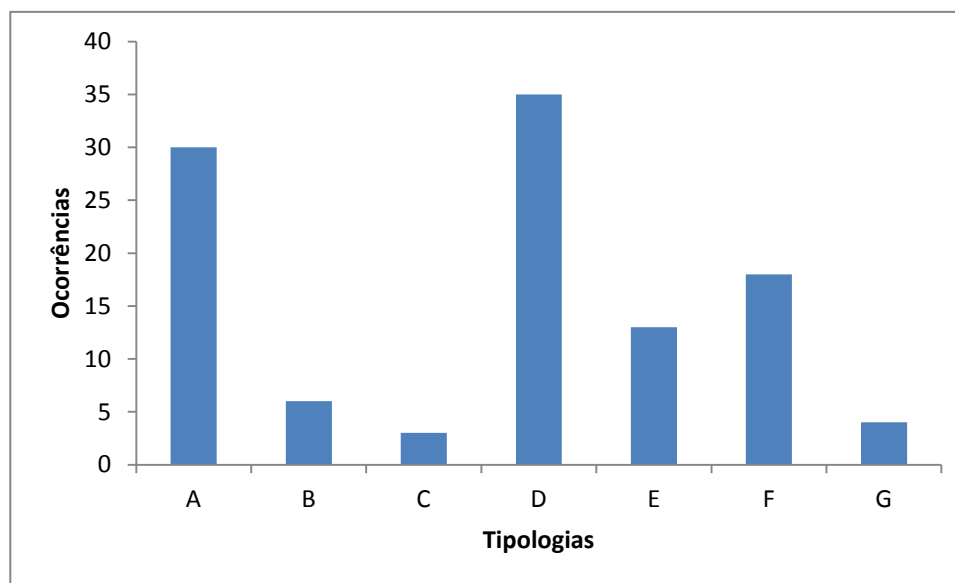
	Total	6
Grupo C Modulação	Afirmativa Negativa	1
	Outra	2
	Total	3
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	33
	Deslocação à Esquerda	2
	Total	35
Grupo E Acrescento	Especificação	11
	Enfatização	2
	Total	13
GRUPO F Amplificação	Palavra → Expressão → Frase	18
	Total	18
Grupo G Comportamento de Retoma	Nominal	4
	Total	4

Destas opções tradutivas resulta um efeito a nível rítmico que está em consonância com preocupações de teatralidade, ou seja, do modo como os enunciados vão ser declamados pelo actor e percebidos pelo espectador, aspectos também considerados na tradução pb59 (vid. 8.4.3.1.1 supra) e que se retomam à frente em 9.3. Em segundo lugar em número de ocorrências estão os Reforços Semânticos, grupo A, subagrupados em Palavras e Idiomatismos. O subgrupo Palavras é composto por escolhas rimáticas (19), por escolhas coloquiais (3) e pelo uso do diminutivo (2). As escolhas rimáticas assinalam-se sempre que o TP apresenta versos brancos e o TC opta por versos em rima e quanto aos Idiomatismos os mesmos são uma escolha do tradutor sempre que este tem em vista uma maior acessibilidade do TC, assuntos aos quais se volta mais à frente em 9.3.

Segue-se o grupo F, Amplificação, em número de ocorrências, e registam-se aqui os enunciados que são vertidos para o TC empregando-se mais palavras do que as usadas no TP; há palavras traduzidas por expressões ou até por frases, aumentando-se o TC sem, no entanto, se alterar os sentidos. Este grupo tipológico é homónimo relativamente aos procedimentos tradutivos que se expõem no próximo ponto e cuja discussão se retoma aquando dessa

apresentação (vid. 9.2.1.8.2 infra). O grupo E, Acrescento, subagrupado em Especificações e Enfatizações também aumenta o TC, mas acrescenta nuances de significado e distingue-se, por essa razão, do grupo anterior. Os Acrescentos Enfáticos no TC adicionam por vezes efeitos quase de musicalidade ou melopeia e também se inserem nas escolhas de teatralidade, assunto que se retoma à frente em 9.3. Segue-se o grupo B, Metáfora, subagrupado em Substituição de Imagem e Imagem Convertida em Sentido, cujas traduções apontam para a preocupação constante do tradutor para que todos os sentidos sejam vertidos para o TC. No grupo G, Retoma Nominal retomam-se pronomes por nomes numa estratégia de desambiguação dos enunciados que demonstra cuidados com o leitor/espectador e que tem, a nosso ver, também um valor de opcionalidade e uma intenção pragmática. Também o grupo C, Modulação, evidencia opções com o mesmo carácter, isto é, com valor opcional e com intenção pragmática.

Apresentam-se dois gráficos, figura 58 e 59, a nível quantitativo para uma melhor ilustração e comparação dos dados.



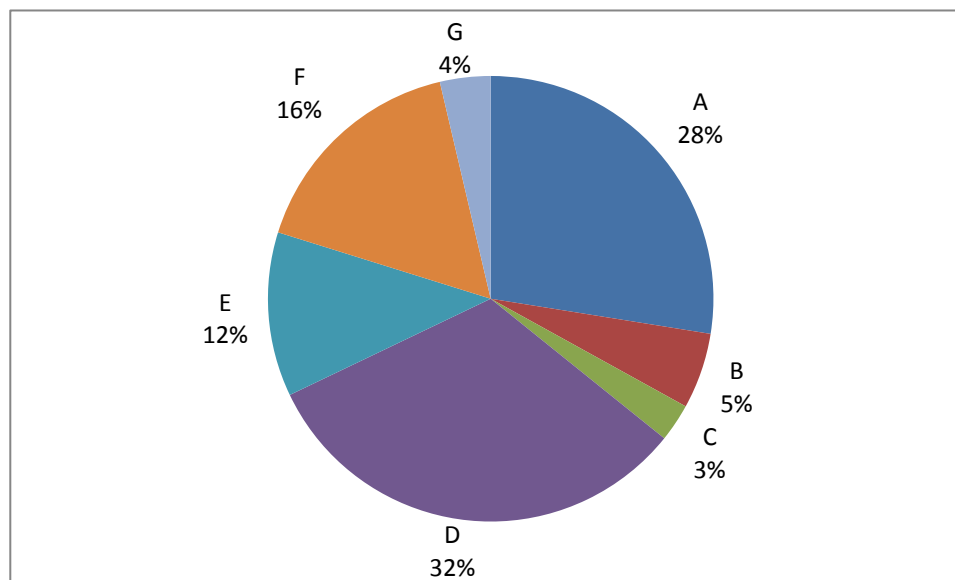
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 58 – Tipologias Apóstrofes

As duas tipologias mais representadas são assim a Reordenação Sintáctica e o Reforço Semântico, “as melhores palavras em sua melhor ordem” (Campos 1982a:53) (vid. 7.3.2

supra), seguidas dos grupos Amplificação e Acrescentos, grupos que têm em comum o aumento do TC em termos de palavras.

As tipologias são apresentadas na figura 59 em percentagem.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

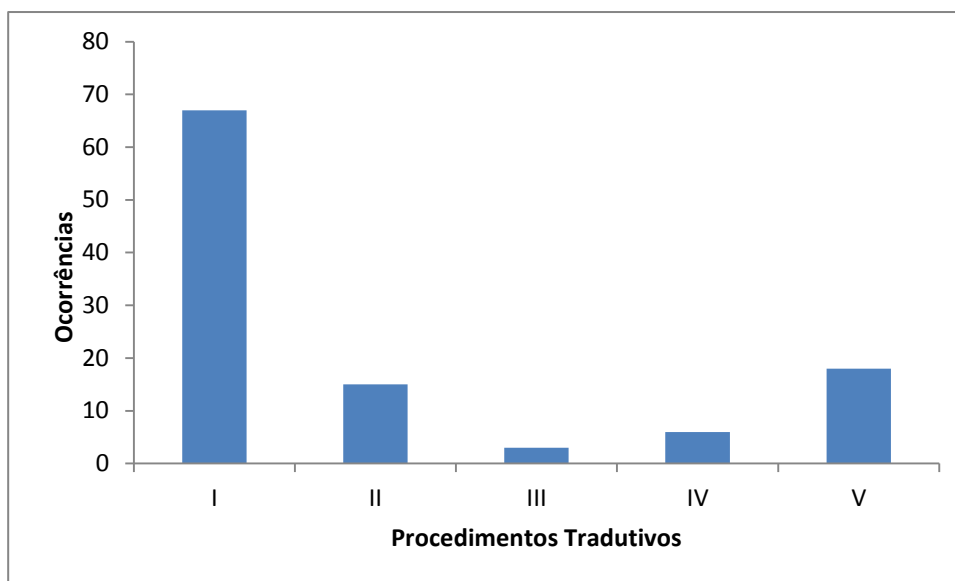
Figura 59 – Distribuição das Tipologias Apóstrofes

As tipologias identificadas e quantificadas são de seguida afectadas aos procedimentos tradutivos para que se possa aprofundar a análise e interpretação das escolhas tradutivas.

9.2.1.8.2 Procedimentos Tradutivos

Os procedimentos tradutivos que resultam da afectação das tipologias patentes na análise da tradução aqui em estudo são a Intensificação, a Explicitação/Especificação, a Modulação, a Equivalência e a Amplificação, como se mencionou em 9.2 e se caracterizou atrás em 5.2.

Apresentam-se os dois gráficos, figuras 60 e 61, que ilustram o resultado da afectação das tipologias aos procedimentos tradutivos.

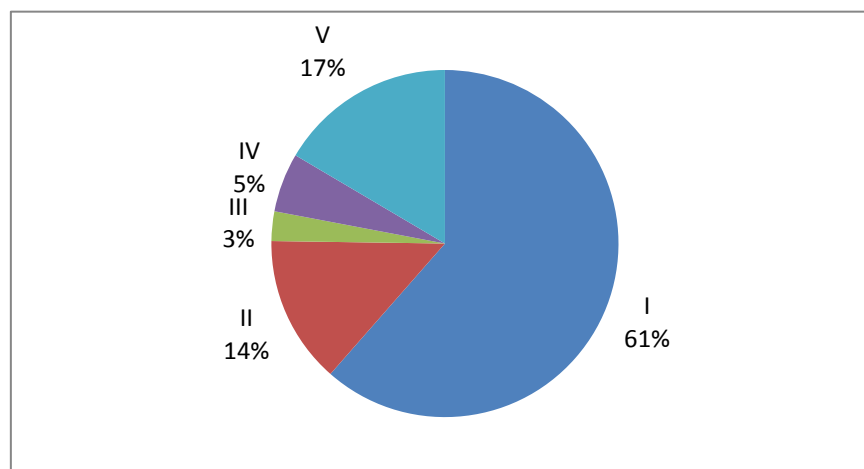


I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA; V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 60 – Procedimentos Tradutivos Apóstrofes

A Intensificação é o procedimento mais representado, sendo que neste grupo estão incluídas a Reordenação Sintáctica, o Reforço Semântico e as Enfatizações aduzidos ao TC. Seguem-se a Amplificação e a Explicitação/Especificação, sendo que neste último grupo das 15 ocorrências 11 implicam um acrescento ao TP, o que implica um aumento do TC como também é o caso na Amplificação. Os grupos referentes à Equivalência e à Modulação estão menos representados.

No gráfico, figura 61, os mesmos dados estão apresentados em percentagem.



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA; V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 61 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos Apóstrofes

Fazendo um resumo da análise das tipologias e da sua afectação aos procedimentos tradutivos regista-se que os procedimentos tradutivos foram por ordem decrescente a Intensificação, que no TC se consubstanciou através de Reordenação Sintáctica, de Reforço Semântico e de Enfatização. Seguiram-se os procedimentos tradutivos da Amplificação e da Explicitação/Especificação, esta última consubstanciada em Acrescentos por Especificação e também por Comportamento de Retoma Nominal. Os dois últimos procedimentos a Equivalência e a Modulação provaram ser menos relevantes nesta tradução.

Pode concluir-se que a tradução das apóstrofes na tradução pb77 denota uma grande fidelidade ao TP no sentido de que nada seja perdido, nem em termos semânticos, nem termos rítmicos. Este cuidado leva até a um processo de *overtranslation*, tanto a nível semântico com a Amplificação e Explicitação/Especificação, como também a nível rítmico com a Intensificação através de Reordenação Sintáctica, Reforço Semântico (introdução de rimas) e de Acrescento por Enfatização.

Seguindo ainda a CDPT (vid. 1.2 supra), no que diz respeito ao valor e à intenção dos procedimentos tradutivos registados, considera-se que o valor recai na opcionalidade, já que as mudanças no TC não atingem a sua macroestrutura e são sim uma opção do tradutor. Aliás é o próprio tradutor Geir de Campos que defende: “E em toda a opção, a meu ver, regista-se a criatividade e está presente o ato criador.” (Campos 1985:18).

Quanto à intenção considera-se que, por um lado, há uma intenção estética, que está espelhada no TC tanto na literalidade como na criatividade das opções tradutivas, caminho aliás que o próprio tradutor defende nos seus pressupostos teóricos (vid. 7.3.2 supra). Por outro lado, o TC demonstra uma clara domesticação nas escolhas tradutivas, domesticação essa que Baltrusch inclui na intenção ideológico-política e à qual se volta em 9.3.

Retorna-se à análise destas questões com o prosseguimento do estudo desta tradução agora através das réplicas de Chen Te.

9.2.2 Chen Te

As réplicas de Chen Te caracterizam-se pela reordenação sintáctica com um grande número de alterações a nível da pontuação seguindo-se as deslocções à esquerda. Há também incidência nos reforços semânticos com introdução de rimas, diminutivos e idiomatismos, entre outros. Seguem-se os acrescentos enfáticos e as especificações. As amplificações são

também uma constante bem como os comportamentos de retoma nominal e verbal e, por último, são de assinalar as modulações e as metáforas

9.2.2.1 Reordenação Sintáctica

Apresentam-se de seguida réplicas onde se compara a pontuação dos TP e TC.

Pontuação

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, a senhora Chin acaba de adivinhar que Chen Te está grávida e esta por seu lado está feliz com o futuro nascimento do seu filho.

[520a] SHEN TE *leise*: O Freude! Ein kleiner Mensch entsteht in meinem Leibe. Man sieht noch nichts. Er ist aber schon da. Die Welt erwartet ihn im Geheimen. In den Städten heißt es schon: jetzt kommt einer, mit dem man rechnen muß. (...) Es ist warm. Sie gibt ihm das Glas. Ach, der Polizist! Da machen wir einen Bogen. Vielleicht holen wir uns ein paar Kirschen dort, im Garten des reichen Herrn Feh Pung. Da heißt es, nicht gesehen werden. Komm Vaterloser! Auch du willst Kirschen! Sachte, sachte, Sohn! (...) Schmeckt fein. Zum Teufel, der Polizist. Jetzt heißt es laufen. Sie fliehen. Da ist die Straße. Ruhig jetzt, langsam, damit wir nicht auffallen. (...) (p.98-99)

[520pb77] CHEN TE¹⁹³— Ah, que alegria! Um homenzinho crescendo em meu ventre! Ainda não se vê nada, mas ele já está presente! O mundo espera por ele, em segredo, mas um rumor já percorre as cidades: aí vem um com quem se pode contar... “(...) O dia está tão quente!” Faz o gesto de dar o copo ao menino. Ah, o Policial! Vamos dar uma volta; e se nós fôssemos catar umas cerejas no jardim do senhor Fe Pung, que é rico? Com cuidado, para ninguém nos ver Vamos, filhinho sem pai! Ah, você também gosta de cerejas? Bem devagar, meu filho, devagarinho! (...) Ah, que gostinho tão bom! Que diabo; a Polícia! Pernas, para que vos quero! Fogem. Agora estamos na rua, com muita calma, e devagar para não dar na vista! (...) (p.143-144)

¹⁹³ Sem indicação cénica.

Nesta réplica registam-se quinze alterações de pontuação, substituindo-se os pontos finais do TP por pontos de exclamação, pontos de interrogação, vírgulas e, num caso, por reticências, optando-se deste modo por indicar no TC a entoação com que os enunciados devem ser lidos, proferidos ou declamados, assunto que se retoma em 9.3.

Deslocação à esquerda

3 NO PARQUE DA CIDADE AO ANOITECER, Chen Te conhece Sun e conversa com ele.

[473a] SHEN TE Haben Sie keinen **Freund**? (p.49)

[473pb77] CHEN TE — **E amigos**, você não tem? (p.98)

O complemento directo do TP é deslocado para a primeira posição numa construção agregativa de topicalização reforçando-se ainda o enunciado pelo acrescento da conjunção copulativa.

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, a senhora Chin e Chen Te apanham a roupa lavada e a senhora Chin diz a Chen Te que não percebe por que é que esta não luta mais para manter a sua loja.

[517a] SHEN TE Wie? Ich habe ja nicht einmal **die Miete**. Denn die 200 Silberdollar der alten Leute muß ich **heute** zurückgeben, aber da ich sie jemand anderem gegeben habe, muß ich meinen Tabak an Frau Mi Tzü verkaufen. (p.96)

[517pb77] CHEN TE — Como? Nem **o aluguel** posso pagar! **E hoje** ainda preciso devolver duzentos dólares de prata àquele casal de velhos; mas fui dar o dinheiro a outra pessoa, e agora tenho de vender meu fumo à senhora Mi Tsu. (p.141)

Nesta réplica temos duas deslocações à esquerda, sendo a primeira também uma topicalização por inversão do complemento directo, transformando-se ainda a frase afirmativa

do TP numa exclamativa no TT, contribuindo estes procedimentos tradutivos para enfatizar as dificuldades financeiras de Chen Te. Quanto ao advérbio de tempo assinalado este é deslocado também para a primeira posição acentuando-se assim a urgência da necessidade de Chen Te.

9.2.2.2 Reforço Semântico

Os reforços semânticos são constituídos no subgrupo Palavra por rimas, diminutivos, opções coloquiais e ainda pelos subgrupos Idiomatismos e Expressões.

Palavra

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE À TABACARIA DE CHEN TE, Chen Te apercebe-se que todos se recusam a testemunhar a favor de Wang por medo das consequências.

[494a] SHEN TE *ungläubig*: So will keines von euch sagen, was ist? Am hellen Tag wurde ihm die Hand zerbrochen, ihr habt alle zugeschaut, und keines will reden?
Zornig:

Oh, ihr Unglücklichen!

Euerm Bruder wird Gewalt angetan, und ihr kneift die Augen zu!

Der Getroffene schreit laut auf, und ihr schweigt?

Der Gewalttätige geht herum und wählt sein Opfer

Und ihr sagt: uns verschont er, denn wir zeigen kein Mifallen.

Was ist das für eine Stadt, was seid ihr für Menschen!

Wenn in einer Stadt ein Unrecht geschieht,

muß ein Aufruhr sein

Und wo kein Aufruhr ist, da ist es besser,

daß die Stadt untergeht

Durch ein Feuer, bevor es Nacht wird!

(p.61)

[494pb77] CHEN TE *perplexa*— Então nenhum de vocês quer servir de testemunha, não é assim? Quebram a mão do outro à luz do dia, vocês presenciam tudo e ninguém quer dizer nada? *Irritada* —

Ah, desgraçados: um irmão é **maltratado**,
E vocês olham para o outro **lado**?
Grita de dor o ferido, e vocês ficam calados?
A violência faz a ronda e escolhe a vítima,
E vocês dizem: “A nós ela está **poupando**,
Vamos fingir que não estávamos **olhando!**”
Mas que cidade, que espécie de gente é esta?
Quando campeia numa cidade a injustiça
É necessário que alguém se levante;
É preferível que num grande incêndio
Toda a cidade **desapareça**
Antes que a noite **desça!**
(p.109-110)

Assinalou-se a rima consoante presente no TC e que confere maior melodia ao texto traduzido se comparado com o texto de partida.

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, Chen Te acaba de abrir a sua loja, mas esta está já cheia com as pessoas que lhe vêm pedir abrigo.

[460a] SHEN TE Mein schöner **Laden!** O Hoffnung! Kaum eröffnet, ist er schon kein Laden mehr! (p.28)

[460pb77] CHEN TE — Ai, minha linda **lojinha**! Ai, esperanças que eu tinha! Mal eu abri, já não existe mais loja nenhuma! (p.80)

A sufixação nominal introduz o grau diminutivo aqui com o sentido de carinho, como se viu já também nas traduções pe e pb59. Note-se também o acrescento da primeira interjeição “Ai” mantendo os sentimentos como prioridade na expressão desta réplica.

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, entram um casal de velhos e o sobrinho com roupa em farrapos e a senhora Chin pergunta a Chen Te quem eles são.

[452a] SHEN TE Als ich vom **Land** in die Stadt kam, waren sie meine ersten Wirtsleute. (...) Allerdings habe ich nur ein kleines Kämmerchen hinter dem Laden. (p.19-20)

[452pb77] CHEN TE — Quando eu cheguei, da **roça** para a cidade, foram os meus primeiros senhorios. (...) Mas só tenho um quarto pequenino, lá nos fundos da loja. (p.71)

A tradução opta por um brasileirismo, uma escolha coloquial num processo de domesticação, que se volta a comentar mais adiante em 9.3.

Idiomatismo

PRÓLOGO NUMA RUA DA CAPITAL DE SETSUAN, Wang tenta convencer Chen Te a abrigar os deuses, mas esta hesita pois não pode dispensar o freguês que a espera.

[440a] SHEN TE Es geht mir nicht gut, und wenn ich bis morgen früh meine Miete nicht zusammen habe, werde ich **hinausgeworfen**. (p.12-13)

[440pb77] CHEN TE — As coisas não vão muito bem comigo, e se até amanhã de manhã não pagar o aluguel, eu **vou para o olho da rua**. (p.64)

A locução escolhida no TT é muito típica da linguagem informal e coloquial e confere ao texto um tom mais quente do que o que lhe corresponde no TP.

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE À TABACARIA DE CHEN TE, a tapeceira e o marido oferecem ajuda a Chen Te para esta poder pagar o aluguer da loja.

[487a] SHEN TE Wollen Sie wirklich einer so **leichtsinnigen** Person Geld leihen?
(p.59)

[487pb77] CHEN TE — Vocês estão mesmo dispostos a emprestar dinheiro a uma pessoa como eu, **sem eira nem beira**? (p.107)

A tradução usa aqui um idiomatismo com o sentido de “sem recursos, na miséria” que difere um pouco do sentido original de *leichtsinnig* que significa “leviana”, sendo que no TT se reforça através deste idiomatismo imagético a ideia patente no texto de que Chen Te está com problemas.

Expressão

6 NA SALA RESERVADA DE UM RESTAURANTE BARATO DE SUBÚRBIO, Chen Te tenta ainda persuadir Sun a devolver o dinheiro que lhes tinha sido emprestado e que faz agora falta ao casal que cedeu a verba.

[511a] SHEN TE Ich dachte, du hast noch die 200 Silberdollar. Wir können sie morgen zurückgeben und den Tabak **behalten**, der viel mehr wert ist, und ihn zusammen vor der Zementfabrik verkaufen, weil wir die Halbjahresmiete ja nicht bezahlen können. (p.87)

[511pb77] CHEN TE — Estou pensando que estão com vocês os meus duzentos dólares de prata. Podemos devolvê-los amanhã, **pegar de volta** o fumo, que vale muito mais, e ir vendê-lo a varejo, em frente à fábrica de cimento, porque não temos mais com que pagar os seis primeiros meses de aluguel. (p.133)

A expressão escolhida é também típica de uma linguagem mais informal e coloquial do que a palavra que lhe corresponde no TP.

9.2.2.3 Acrescento

Os acrescentos são compostos por um grande número de ênfases e também de especificações que se passam a exemplificar.

Ênfase

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, Chen Te acaba de abrir a sua loja, mas esta está já cheia com as pessoas que lhe vêm pedir abrigo, réplica já contextualizada anteriormente a propósito do recurso ao diminutivo.

[460a] SHEN TE Mein schöner Laden! O Hoffnung! Kaum eröffnet, ist er schon kein Laden mehr! (p.28)

[460pb77] CHEN TE — **Ai**, minha linda lojinha! Ai, esperanças que eu tinha! Mal eu abri, já não existe mais loja nenhuma! (p.80)

A réplica do TP contém uma interjeição e o TT acrescenta mais uma num processo de ênfase aqui tanto a nível semântico como rítmico.

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE À TABACARIA DE CHEN TE, Chen Te está contente, pois recebeu o empréstimo dos velhos e pergunta ao seu amigo aguadeiro:

[489a] SHEN TE zu Wang, *ihr Kuvert hochhebend*: (...) Und was sagst du zu meinem neuen Shawl, Wang? (p.59)

[489pb77] CHEN TE a Wang, *levantando a mão com um envelope* — (...) E que me diz do meu xale novo: **que tal, hein, WANG?** (p. 108)

No TT há a reiteração da pergunta num acrescento enfatizador e pleonástico, também usado parcialmente na tradução pb59 (cf. [242pb59], 8.4.4.1.4 supra).

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, Chen Te anda de um lado para outro como se levasse o seu filho pela mão e conversando com ele.

[520a] SHEN TE *leise*: (...) Auch du willst Kirschen! Sachte, sachte, Sohn! (...) Schmeckt fein. (...) (p.98-99)

[520pb77] CHEN TE¹⁹⁴ — (...) **Ah**, você também gosta de cerejas? Bem devagar, meu filho, devagarinho! (...) **Ah**, que gostinho tão bom! (...) (p.143-144)

Nesta réplica acrescenta-se duas vezes a mesma ênfase; trata-se de uma interjeição que nos parece ter no primeiro caso o valor de aplauso e no segundo caso o valor de alegria, ambas aumentando a tessitura da oralidade.

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, Wang chega com um menino pela mão, dizendo que este é filho de Lin To, o marceneiro, que perdeu a oficina e que não consegue alimentar os filhos.

[521a] SHEN TE (...) *Zu Wang*: Er kann gut in den Baracken des Herrn Shu Fu wohnen, wohin vielleicht auch ich gehe. Ich soll selber ein Kind bekommen. Aber sag es nicht weiter, sonst erfährt es Yang Sun, und er kann uns nicht brauchen. Such Herrn Lin To in der unteren Stadt und sag ihm, er soll hierherkommen. (p.100)

[521pb77] CHEN TE — (...)

A Wang — Ele pode **muito** bem ficar nos galpões do senhor Chu Fu, para onde eu com certeza também vou. Estou também esperando um filho: mas, **por favor**, não diga nada a ninguém, senão Yang Sun é capaz de saber, sem necessidade. Procure o senhor Lin To, **lá** pela cidade-baixa, e diga a ele para vir aqui! (p.144)

¹⁹⁴ Sem indicação cénica.

Os acrescentos enfáticos desta réplica podem ser consideradas partículas expletivas, pois não são necessárias ao sentido do enunciado, antes lhe conferem realce, sendo que o determinante do adjectivo “muito” pode também ser considerado nas especificações. No caso da última enfatização esta acrescenta ainda um tom mais coloquial ao TC.

Especificação

3 NO PARQUE DA CIDADE AO ANOITECER, Chen Te quer mostrar a Sun que compreende o que ele sente em não poder voar como piloto e lembra a garça com a asa quebrada que tinha na sua infância.

[465a] SHEN TE *halb lachend, halb weinend*: Als Kinder hatten wir einen Kranich mit einem lahmen Flügel. (...) Aber im Herbst und im Frühjahr, wenn die großen Schwärmen über das Dorf zogen, wurde er sehr unruhig, und ich verstand ihn gut. (p.46-47)

[465pb77] CHEN TE *entre chorando e rindo* — Quando eu era pequena, **em nossa casa** nós tínhamos uma garça com uma asa quebrada. (...) Mas no outono e no começo da primavera, quando os grandes bandos passavam **como nuvens** por cima da **nossa** aldeia, ela ficava muito inquieta, e isso eu compreendia muito bem ... (p.96)

O TT acrescenta três especificações, sendo que no segundo caso se pode considerar “como nuvens” como um acrescento de especificação com cariz poético. As especificações aduzidas nesta tradução não se encontram na tradução de 1959 nem na tradução em português europeu.

9.2.2.4 Amplificação

As amplificações dão-se aqui e por ordem decrescente pela inclusão de expressões, palavras ou frases não patentés no TP.

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, Chen Te responde ao marceneiro que vem reclamar um pagamento deixado em aberto pelo antigo proprietário.

[455a] SHEN TE Aber ich dachte, **das gehört zur Einrichtung**, die ich bezahlt habe?
(p.22)

[455pb77] CHEN TE — Mas eu pensei **que estivesse tudo incluído na instalação completa** que eu paguei! (p.73)

A frase assinalada podia ser traduzida mais perto do TP por “Mas eu pensei que isso pertencesse à instalação que eu paguei?” (tradução nossa), mas o TT opta por ampliar inserindo mais palavras. Nos dois exemplos seguintes opta-se também pela amplificação.

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE À TACACARIA DE CHEN TE, Chen Te fala com o casal de tapeceiros sobre o xaile que gostaria de comprar.

[484a] SHEN TE *zum Alten gewendet*: **Steht sie mir?** (p.58)

[484pb77] CHEN TE *voltando-se para o Tapeceiro*— **O senhor acha que esta cor me fica bem?** (p. 107)

Uma tradução equivalente mais próxima do TP poderia ser “Fica-me bem?”, (tradução nossa) prefere-se no entanto a amplificação do TC.

6 NA SALA RESERVADA DE UM RESTAURANTE BARATO DE SUBÚRBIO, vão embora os convidados do casamento que não se chegou a realizar entre Sun e Chen Te.

[516a] SHEN TE Soll ich auch gehen, Sun? (p.91)

[516pb77] CHEN TE — Sun, **não é bom eu também ir saindo?** (p.137)

Também esta réplica é traduzida com recurso à amplificação.

9.2.2.5 Comportamento de Retoma

Nos comportamentos de retoma constatam-se primeiramente retomas nominais seguidas de retomas verbais, que se passam a exemplificar.

Nominal

PRÓLOGO NUMA RUA DA CAPITAL DE SETSUAN, Wang tenta convencer Chen Te a receber os deuses em sua casa e esta pensa numa maneira de se livrar do cliente que vai chegar.

[438a] SHEN TE Ich müßte, wenn **er** kommt, mich versteckt halten. Dann ginge er vielleicht wieder weg. Er will mich noch ausführen. (p.12)

[438pb77] CHEN TE — Eu poderia ficar escondida, quando **o freguês** viesse: talvez assim ele fosse embora ... vinha me convidar para dar um passeio. (p.64)

A tradução opta pela retoma do nome em vez do pronome do TP para que não haja ambiguidades quanto ao que se está aqui a nomear (cf. [284pb59], 8.4.2.2.7).

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, Chen Te conversa com a senhora Chin sobre os potenciais clientes para a sua loja.

[448a] SHEN TE Mittags kommen doch, wie **Sie** mir sagten, die Arbeiter aus der Zementfabrik? (p.18)

[448pb77] CHEN TE — Ao meio-dia não devem chegar, como a **senhora** disse, os operários da fábrica de cimento? (p.70)

O TT opta por uma fórmula nominal de tratamento que acentua a deferência.

Verbal

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, Chen Te acaba de ceder ao pedido da Velha, Velho e Sobrinho para guardar uns sacos de tabaco, mas está receosa que isso lhe possa trazer problemas com a polícia. A Velha ainda acrescenta que confiam inteiramente em Chen Te ao que esta responde:

[528a] SHEN TE **Ja.** *Sie erblickt das Kind und erstarrt.* (p.103)

[528pb77] CHEN TE — **Eu compreendo.** *Dá com os olhos no Menino e fica estarecida.* (p.147)

O TC prefere retomas verbais em vez de respostas de “sim” ou “não”, principalmente em momentos de intensidade emocional, como é aqui o caso.

9.2.2.6 Modulação

Nas modulações opta-se maioritariamente por mudanças de ponto de vista com carácter explicativo.

Explicativa

4 NUMA PRAÇA EM FRENTE À TACACARIA DE CHEN TE, Chen Te conversa com o casal de tapeceiros e estes lembram-lhe que ela não pode ajudar toda a gente, mas esta prefere falar de outros assuntos.

[483a] SHEN TE *probiert den durchlöcherten Shawl an*: Nur, das muß sein, aber jetzt **bin ich leichtsinnig.** Ob mir diese Farbe steht? (p.58)

[483pb77] CHEN TE *provando o xale com o buraquinho* — Sim, pode ser, mas agora **eu não quero pensar nisso.** Fica bem em mim, esta cor? (p. 106)

Opta-se por traduzir *leichtsinnig* por uma explicação de como Chen Te se sente.

Outra

1 NUMA PEQUENA TABACARIA, Chen Te responde à Velha que lhe pergunta se a senhora Chin ainda tem direito a mais alguma coisa.

[454a] SHEN TE **Sie hat keinen Anspruch,** aber sie hat Hunger: das ist mehr. (p.22)

[454pb77] CHEN TE — **Não devo nada,** mas está passando fome: isso é pior! (p.73)

O foco passa da senhora Chin no TP para Chen Te no TC, opção idêntica à tradução pb59 (cf. [205pb59], 8.4.4.1.6 supra).

9.2.2.7 Metáfora

Nos sentidos metafóricos opta-se primeiramente por substituir a imagem do TP, havendo um caso em que se acrescenta sentido, exemplos que se apresentam em baixo.

Substituição de Imagem

3 NO PARQUE DA CIDADE AO ANOITECER, Chen Te responde a uma prostituta que não gosta de a ver chegar temendo que esta lhe tire os clientes.

[461a] SHEN TE **Friß mich doch nicht gleich auf.** Ich gehe ins Teehaus am Teich. (p.45)

[461pb77] CHEN TE — **Não é preciso arreganhar os dentes:** eu estou indo para a casa de chá na beira do lago. (p.94)

Auffressen diz-se de um animal que devora completamente alguém ou alguma coisa de forma a que não reste nada, imagem aqui substituída pela imagem de “arreganhar os dentes”, representação que é muitas vezes conotada com animais ameaçadores e, por vezes, também com pessoas, como é aqui o caso.

Imagem mais Sentido

3 NO PARQUE DA CIDADE AO ANOITECER, Chen Te conversa com Sun e fala um pouco de si própria.

[471a] SHEN TE *nach einer Pause:* Ich kann Zither spielen, ein wenig, und Leute nachmachen. *Sie macht mit tiefer Stimme einen würdigen Mann nach:* »Nein, so etwas, ich muß meinen Geldbeutel vergessen haben!« Aber dann kriegte ich den

Laden. Da habe ich als erstes die Zither weggeschenkt. Jetzt, sagte ich mir, **kann ich ein Stockfisch sein**, und es macht nichts. (...) (p.48)

[471pb77] CHEN TE *após uma pausa* — Eu sei tocar um pouquinho de cítara e faço imitações. (*Imita a voz grossa um homem provector*): —“E esta, agora, eu acho que deixei o meu dinheiro em casa!” — Depois eu ganhei a loja. A primeira coisa que fiz foi me desfazer da cítara: agora, eu disse comigo mesma, **eu posso ficar muda feito um bacalhau**, que não faz mal nenhum. (...) (p.97-98)

Mantém-se a mesma imagem, mas acrescenta-se sentido, sentido esse que é necessário no TC, a mesma opção da tradução pe (cf. [51pe], 5.3.3.7 supra). Passa-se à apresentação dos dados tipológicos e dos procedimentos tradutivos em números totais e percentuais.

9.2.2.8 Identificação e Registo de Dados

Neste ponto do estudo inserem-se os dados numéricos em quadros e em gráficos para obter uma perspectiva mais completa de toda a análise desenvolvida.

9.2.2.8.1 Tipologias

Começa-se pelo quadro 19 onde se registam todos os grupos e subgrupos tipológicos e respectivas somas.

Quadro 19 – Tipologias Chen Te: português brasileiro, 1977

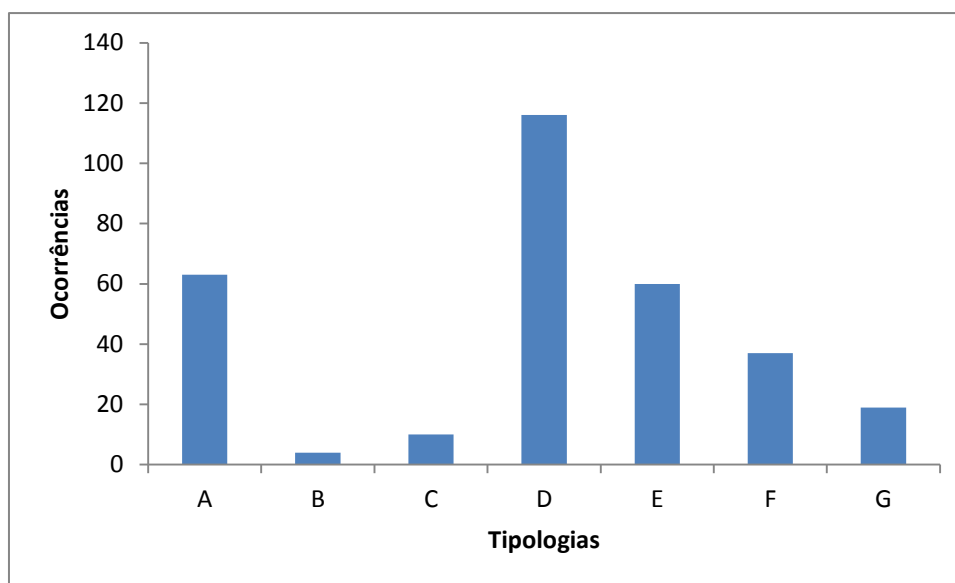
CHEN TE		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	39
	Expressão	4
	Idiomatismo	20
	Total	63
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	3
	Imagem mais Sentido	1
	Total	4

Grupo C Modulação	Explicativa	6
	Outra	4
	Total	10
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	97
	Deslocação à Esquerda	19
	Total	116
Grupo E Acrescento	Especificação	26
	Enfatização	34
	Total	60
GRUPO F Amplificação	Palavra → Expressão → Frase	37
	Total	37
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	7
	Nominal	12
	Total	19

A tipologia mais representada é a Reordenação Sintáctica no subgrupo Pontuação, como foi também o caso nas Apóstrofes. O TT prefere substituir uma pontuação que marca sobretudo as pausas como é o caso dos pontos finais e das vírgulas por uma pontuação que marca principalmente a melodia, como são o caso dos pontos exclamativos, interrogativos, reticências entre outros. Considerou-se já que estas opções parecem ter uma preocupação de preparação do texto dramático para encenação, assunto que se retoma mais adiante em 9.3. Segue-se em número de registos o grupo Reforço Semântico nos seus subgrupos representados primeiramente por Palavras, depois por Idiomatismos e por Expressões. No subgrupo Palavras temos a inclusão de rimas não patentes no TP, com um grande número de ocorrências seguidas de diminutivos, escolhas coloquiais e enfáticas. Estas opções da tradução acentuam a caracterização da figura de Chen Te, uma pessoa bondosa, sensível (uso de rimas) afectiva em relação a todos (diminutivos), que usa uma linguagem que a aproxima dos mais desprotegidos (idiomatismos). Seguem-se os Acrescentos, em maior número as Enfatizações, seguidas das Especificações. Também os Ac_{enf} ajudam à delineação desta figura, pois muitas vezes estão na base da formação de interjeições e estas exprimem as emoções e os sentimentos de um modo vivo. Caracterizador desta tradução são ainda as Amplificações, que

por ordem decrescente se plasmam em expressões seguidas de palavras e frases; usam-se aqui mais palavras do que no TP com o objectivo de captar todas as nuances de significado e não tendo como preocupação primeira a encenação, assunto que se retoma mais adiante em 9.3. Nos Comportamentos de Retoma há um maior número de retomas nominais relativamente às retomas verbais, tendo as primeira o objectivo de retomar de forma mais explícita os objectos ou pessoas nomeadas antes ou, ainda, usar formas de tratamento deferentes. Nos CRv viu-se que estes são escolhas típicas do idioma português e que têm também o propósito de acentuar o carácter interpessoal nos diálogos. Seguem-se as Modulações Explicativas e Outras, tendo as primeiras o propósito de explicar mais do que o TP e as segundas o objectivo de introdução de pequenas nuances de significado ou de alteração do foco do que se fala. Por último, as Metáforas, apesar de registarem um número diminuto mostram o cuidado dos tradutores em introduzirem imagens aliadas a sentidos mais próximos do TC.

O gráfico, figura 62, compara os totais por tipologia, podendo-se confrontar a frequência no recurso aos diferentes grupos.

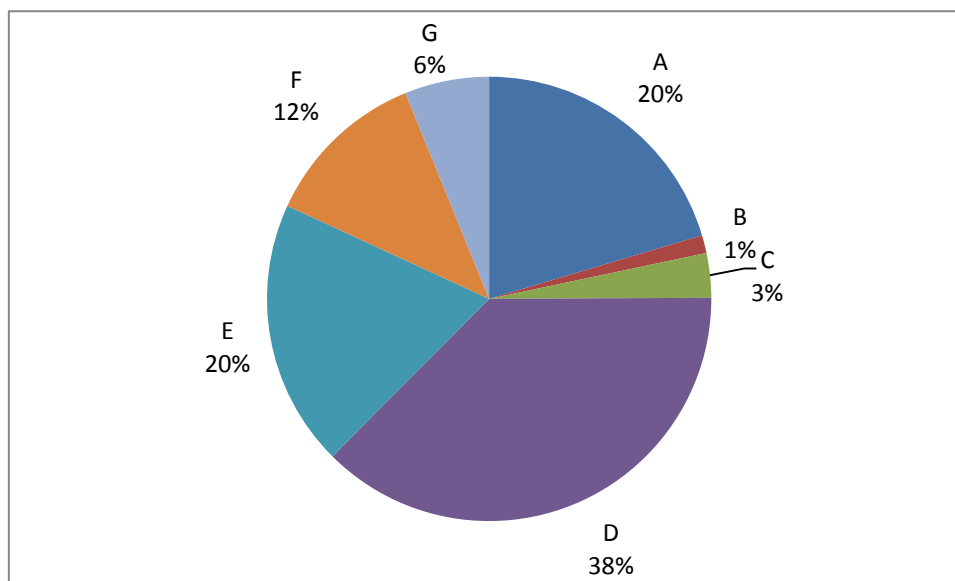


A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 62 – Tipologias Chen Te

Destacam-se as três tipologias mais usadas ReSint, RefSem e Ac, seguidas pelas Amp, CR, Mod e Met.

No gráfico, figura 63, faz-se a representação recorrendo-se a percentagens.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

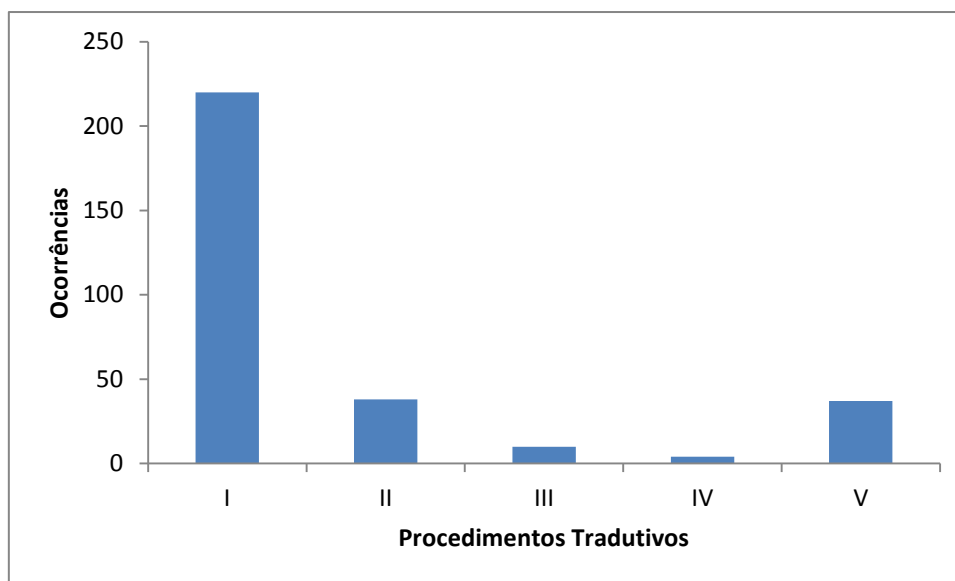
Figura 63 – Distribuição das Tipologias Chen Te

A ReSint destaca-se com a maior percentagem, 38%, seguida das tipologias RefSem e Ac ambas com 20%. As Amp registam 12% enquanto os CR 6%. As tipologias menos presentes são em todas as traduções analisadas as Mod aqui com 3% e as Met somente com 1%.

Segue-se a afectação aos procedimentos tradutivos.

9.2.2.8.2 Procedimentos Tradutivos

Como também nas análises anteriores afectam-se os grupos e subgrupos tipológicos aos seguintes conjuntos de procedimentos tradutivos: I, Intensificação; II, Explicação/Especificação; III, Modulação; IV, Equivalência e V, Amplificação.

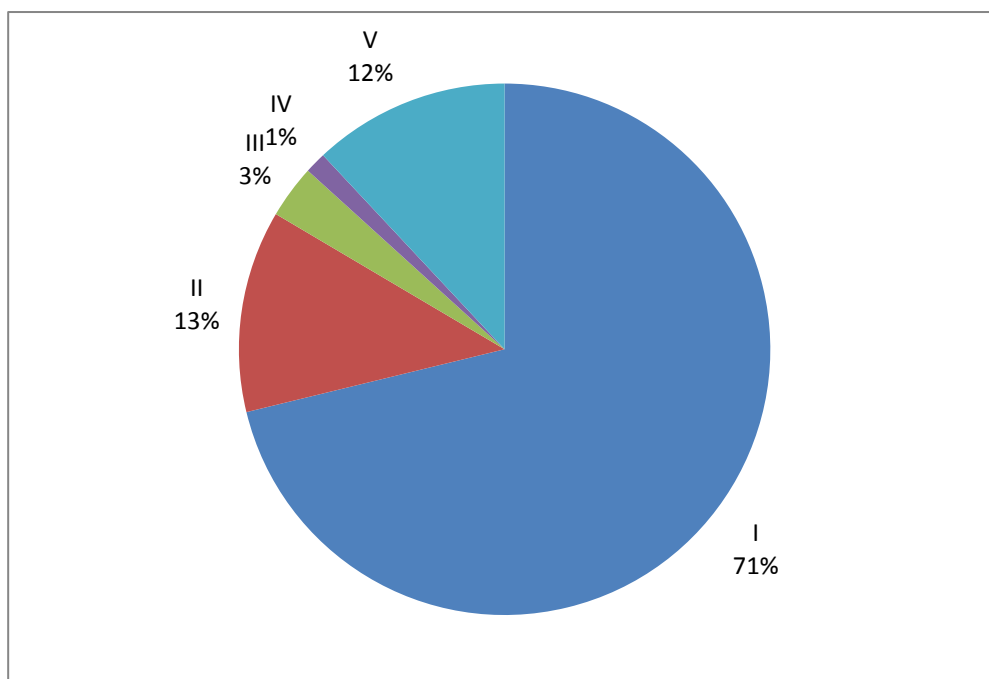


I = INTENSIFICAÇÃO; **II** = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; **III** = MODULAÇÃO; **IV** = EQUIVALÊNCIA; **V** = AMPLIFICAÇÃO

Figura 64 – Procedimentos Tradutivos Chen Te

O ProcTrad mais representado é a Intensificação e para este resultado contribuem a Reordenação Sintáctica, os Reforços Semânticos, as Enfatizações e os Comportamentos de Retoma Verbal. Estas opções acentuam os enunciados a vários níveis tais como a nível supra-segmental, semântico e retórico. Segue-se a Explicitação/Especificação que junta os Acrescentos por Especificação e os Comportamentos de Retoma Nominal, tendo ambos um propósito de uma maior pormenorização e evitação de ambiguidades. Com uma representação muito próxima seguem-se as Amplificações que pretendem reforçar conteúdos e, com uma ocorrência mais baixa, temos as Modulações, muitas com carácter explicativo e, por fim, a Equivalência com um número muito reduzido, que como se explanou, respeitam à tradução do que se definiu como metáfora neste estudo e cuja tradução aponta para preocupações de preservação dos sentidos e preservação/substituição de imagens metafóricas.

O gráfico, figura 65, apresenta estes valores, mas em dados percentuais.



I = INTENSIFICAÇÃO; II = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III = MODULAÇÃO; IV = EQUIVALÊNCIA; V = AMPLIFICAÇÃO

Figura 65 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chen Te

A Int domina esta tradução com uma percentagem de 71% o que equivale a quase a três quartos de todas as estratégias tradutivas eleitas. A Exp/Esp e a Amp representam respectivamente 13% e 12% e a Mod e a Eq somente 3% e 1%.

Lembrando os valores e intenções integrados em CDPT, já nomeados ao longo deste estudo, podemos aduzir que as intensificações presentes nesta tradução que se dão a nível supra-segmental, semântico, enfático e idiomático intensificam valores semânticos e retóricos e são estratégias com valor de opcionalidade e com uma intenção tanto estética como ideológico-política, incluindo-se nesta última as domesticações presentes nos textos traduzidos. Retoma-se a análise destes valores na conclusão a este capítulo.

De seguida analisam-se as réplicas de Chui Ta, a outra metade da figura dupla e central deste drama de Brecht.

9.2.3 Chui Ta

Começa-se a análise da tradução das réplicas de Chui Ta pela exemplificação das tipologias mais recorrentes para depois se apresentar conclusões a nível quantitativo e também tecer um comentário à tradução na sua globalidade.

9.2.3.1 Reordenação Sintáctica

Neste grupo há uma grande número de alterações de pontuação que se caracterizam por pontos finais substituídos por dois pontos, vírgulas ou reticências, estas últimas em menor número, e ainda pontos finais do TP substituídos por pontos de exclamação e de interrogação. Relativamente às deslocções à esquerda é de salientar que é em Chui Ta que se regista o maior número, sendo estas maioritariamente topicalizações, marcando-se portanto elementos ao colocá-los na posição inicial da frase.

2 NA TABACARIA, Chui Ta expulsa as pessoas que Chen Te abrigou na sua loja e que abusavam da sua bondade.

Pontuação

[544a] SHUI TA Ja, ihr. Ihr seid Diebe und Schmarotzer. Wenn ihr schnell geht, ohne Zeit mit Widerrede zu vergeuden, könnt ihr euch noch retten. (p.36)

[544pb77] CHUI TA — Vocês, sim; parasitas e ladrões! Se andarem bem depressinha, sem perder muito tempo em discussões, ainda poderão escapar! (p.85)

O TC prefere introduzir dois pontos e pontos de exclamação em vez dos pontos finais do TP. Através dos dois pontos marca-se uma suspensão significativa da voz e anuncia-se uma explicação, neste caso um insulto. Quanto aos pontos de exclamação na finalização dos enunciados, estes acentuam os sentimentos e indicam também a entoação presente e, neste caso, podem ainda ser uma indicação aos potenciais actores desta peça, assunto que se retoma em 9.3.

5 NA TABACARIA, Sun aprecia a loja e pensa no dinheiro que esta pode render em seu próprio proveito enquanto isso Chui Ta pretende saber das suas intenções relativamente a Chen Te.

[562a] SHUI TA (...) Die Verantwortung ist sehr groß. Herr Yang Sun, Sie verlangen von meiner Kusine, daß sie ihr kleines Besitztum und alle ihre Freunde in dieser Stadt aufgibt und ihr Schicksal ganz in Ihre Hände legt. Ich nehme an, daß sie die Absicht haben, Shen Te zu heiraten? (p.69)

[562pb77] CHUI TA — É uma responsabilidade muio grande! Senhor Yang Sun, o senhor está esperando que a minha prima abra mão dos poucos bens que possui e de todos os amigos dela nesta cidade, entregando o destino em suas mãos ... Imagino que o senhor tem intenção de se casar com ela? (p.115)

Mais uma vez o ponto de exclamação a substituir o ponto final do TP e a acentuar o enunciado conferindo um valor de exigência à expressão. As reticências em vez do ponto final inserem aqui a ideia de que algo ficou por dizer suspendendo-se a voz. Na presente réplica a ideia suspensa é apresentada na frase seguinte.

9 NA TABACARIA DE CHEN TE, transformada agora num escritório com poltronas de couro e belos tapetes, Chui Ta pede mais dinheiro ao senhor Chu Fu em nome da prima, mas este exige saber onde ela se encontra.

[611a] SHUI TA Herr Shu Fu beruhigen Sie sich. Ich kann Ihnen heute die Mitteilung machen, daß sie sehr bald zurückkehren wird. (p.126)

[611pb77] CHUI TA — Senhor Chu Fu tenha calma! Uma coisa eu lhe posso dizer hoje: muito em breve ela estará aqui, de volta! (p.168)

Os pontos finais e a vírgula, sinais de pontuação que marcam sobretudo as pausas são substituídos no TC por pontos de exclamação e dois pontos que marcam sobretudo a melodia e que caracterizam de forma determinante a tradução deste texto dramático.

Deslocações à esquerda

2 NA TABACARIA, Chui Ta discute com o carpinteiro que vem reclamar um pagamento atrasado de Chen Te.

[540a] SHUI TA Sie sind zu teuer **für mich**. Ich ersuche Sie, die Nußbaumstellagen wegzunehmen. (p.34)

[540pb77] CHUI TA — **Para mim**, são caras demais. Eu lhe peço para levar de volta as suas prateleiras de tábuas de nogueira. (p.84)

O complemento circunstancial de fim é deslocado para a posição inicial, o que acentua este elemento e lhe confere um valor acrescido neste contexto em que Chui Ta defende os interesses da prima.

2 NA TABACARIA, Chui Ta discute com a senhora Mi Tsu, senhoria da loja, que vem decidida a exigir um aumento de aluguer.

[552a] SHUI TA *zieht aus dem Ladentisch den Mietskontrakt*: Die Miete **ist sehr hoch**. Ich entnehme diesem Kontrakt, daß sie monatlich zu entrichten ist. (p.39)

[552pb77] CHUI TA *tirando de uma gaveta do balcão o contrato de aluguel* — **É muito caro** o aluguel. Por este contrato, eu vejo que a senhora pretende receber mensalmente ... (p.89)

Opta-se por colocar na primeira posição os elementos não sujeitos da frase marcando-os desta forma e focando-se mais uma vez as dificuldades financeiras de Chen Te.

9.2.3.2 Acrescento

Os acrescentos são constituídos maioritariamente por advérbios, adjectivos e conjunções, que enfatizam ou especificam os enunciados.

Enfatização

2 NA TABACARIA, Chui Ta chegou à tabacaria de Chen Te e insiste em expulsar os abrigados na loja.

[543a] SHUI TA Ja. *Ernst*: Geht schnell weg. (p.36)

[543pb77] CHUI TA — É. *Sério* — **E agora, vocês**: saiam depressa! (p.85)

Um advérbio de tempo precedido por uma conjunção coordenativa aqui com valor conclusivo e de realce são adicionados ao TC. Uma opção semelhante registou-se na tradução para português europeu (cf. [99pe], 5.3.4.1 supra).

Nas duas réplicas seguintes recorre-se à mesma estratégia que é o acrescento de estruturantes do discurso, que enfatizam o início da réplica chamando a atenção do interlocutor para o que vai ser dito.

2 NA TABACARIA, Chui Ta conversa com o polícia sobre as dificuldades financeiras da prima.

[557a] SHUI TA *bitter*: Herr, um diesen kleinen Laden zu retten, den meine Kusine als ein Geschenk der Götter betrachtet, bin ich bereit, bis an die äußerste Grenze des gesetzlich Erlaubten zu gehen. (...) (p.40-41)

[557pb77] CHUI TA *amargo* — **Veja** o senhor: para salvar esta lojinha, que para minha prima é um presente dos Deuses, estou disposto a ir aos últimos limites legalmente permitidos. (...) (p.91)

9 NA TABACARIA DE CHEN TE, agora transformada em escritório mais ricamente apetrechado, o casal de tapeceiros vem saber de Chen Te depois de esta lhes ter enviado o dinheiro que lhes devia. Depois de saírem a senhora Chin diz a Chui Ta que o dinheiro chegou tarde demais, pois o casal perdeu a sua loja por não ter pago os impostos, ao que Chui Ta responde:

[595a] SHUI TA Warum sind sie nicht zu mir gekommen? (p.118)

[595pb77] CHUI TA — **Mas** porque não vieram a mim? (p.160)

O TC acrescenta uma conjunção adversativa que tem aqui um valor de contrariedade, de surpresa desagradável. (Lapa 1984¹¹:279).

Especificação

2 NA TABACARIA, o primo Chui Ta apresenta-se pela primeira vez na tabacaria de Chen Te a toda a gente que lá se abriga.

[537a] SHUI TA Ich bin der Vetter. (p.32)

[537pb77] CHUI TA — Eu sou o primo **da senhorita Chen Te!** (p.82)

O texto traduzido acrescenta informação fazendo uma apresentação mais específica do que o TP ao acrescentar um complemento determinativo.

9 NA TABACARIA DE CHEN TE, Chui Ta conversa com Sun e tenta perceber quais as suas verdadeiras intenções quanto à sua prima Chen Te.

[604a] SHUI TA *hebt die Hand und lauscht*: Einen Augenblick! Es ist neun Uhr. Aber man hört nichts heute. Der Regen ist zu stark. (p.123)

[604pb77] CHUI TA *levanta a mão e fica escutando* — Um momentinho! São nove horas **em ponto**, mas hoje não se consegue ouvir nada; a chuva está muito forte. (p.165)

No TC acrescenta-se uma especificação seguindo a intenção implícita no enunciado que é ir conversando com Sun para ganhar tempo e entender os seus planos. O mesmo é válido para a especificação da réplica seguinte.

9 NA TABACARIA DE CHEN TE, Chui Ta continua a conversar com Sun e a tentar perceber o que este tenciona fazer quanto a Chen Te.

[605a] SHUI TA Ich habe mir einmal sagen lassen, sie wollten fliegen? Haben Sie dieses Interesse verloren? (p.123)

[605pb77] CHUI TA Uma vez me disseram que você gostaria de voar **outra vez**: já perdeu o interesse? (p.165)

9.2.3.3 Reforço Semântico

Os reforços semânticos são constituídos em igual número por Idiomatismos e Palavras, estas últimas formadas por diminutivos, rimas e escolhas coloquiais.

Idiomatismo

5 NA TABACARIA, Sun apresenta-se pela primeira vez a Chui Ta e deixa claro que está interessado no dinheiro de Chen Te.

[563a] SHUI TA Aber ist es dann nicht schade, den Laden für **ein paar Silberdollar** wegzuhöckern? Man wird wenig dafür bekommen, wenn man schnell verkaufen muß. Mit den 100 Silberdollar, die Sie in den Händen haben, wäre die Miete für ein halbes Jahr gesichert. Würde es Sie nicht auch locken, **das Tabakgeschäft weiterzuführen?** (p.69)

[563pb77] CHUI TA — Mas então não acha uma pena queimar a loja por **dez réis de mel coado?** Quando se está com pressa de vender, o que se consegue é pouco. Com os duzentos dólares de prata que estão nas mãos do senhor, seis meses do aluguel desta loja estavam já garantidos. Será que não interessaria ao senhor **tocar para a frente a tabacaria?** (p.115)

Opta-se por dois idiomatismos típicos de uma linguagem mais informal e imagética do que a que lhe corresponde no TP.

10 NA SALA DO TRIBUNAL, Chui Ta tenta justificar-se perante os deuses das acusações que os amigos de Chen Te apresentam contra ele.

[624a] SHUI TA Und meine Kusine **verstand nichts** vom Geschäft. (p.136)

[624pb77] CHUI TA — E a minha prima **não entendia patavina** do negócio. (p.177)

Também neste exemplo assinalado se opta por reforçar a ideia da ignorância e simplicidade de Chen Te recorrendo a uma expressão idiomática.

Palavra

2 NA TABACARIA, Chui Ta expulsa os abrigados na loja da prima.

[544a] SHUI TA Ja, ihr. Ihr seid Diebe und Schmarotzer. Wenn ihr **schnell** geht, ohne Zeit mit Widerrede zu vergeuden, könnt ihr euch noch retten. (p.36)

[544pb77] CHUI TA — Vocês, sim: parasitas e ladrões! Se andarem bem **depressinha**, sem perder muito tempo em discussões, ainda poderão escapar! (p.85)

O diminutivo como se viu já anteriormente é usado frequentemente para exprimir sentimentos e, neste caso particular, há a transmissão de um impulso negativo e até de um certo desprezo.

5 NA TABACARIA, Sun acaba de sair e deixando claro que está interessado no dinheiro de Chen Te. Chui Ta desabafa com a senhora Chin dizendo que o amor é uma fraqueza no mundo cruel em que se vive.

[573a] SHUI TA *aufschreiend*: (...)

Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.

Der Liebeseufzer verwandelt sich in den **Angstschrei**.

Warum kreisen die Geier dort?

Dort geht eine zum **Stelldichein!** (p.73-74)

[573pb77] CHUI TA *soltando um grito* — (...)

Carícias tornam-se **estrangulamentos**,

Cada suspiro é um grito de **pavor**:

Por que esvoaçam corvos **agourentos**?

É alguém que vai a um encontro de **amor!** (p.120)

A introdução de mais rimas no TC reforça uma linguagem mais harmónica e musical e reforça também a desilusão de Chen Te aqui, neste quadro, mascarada de Chui Ta.

7 NA ÁREA DOS FUNDOS DA LOJA DE CHEN TE, Chui Ta chega inesperadamente e Wang diz-lhe que Chen Te deu abrigo ao carpinteiro nas casas do senhor Chu Fu.

[582a] SHUI TA Die **Häuser** des Herrn Shu Fu sind nicht frei. (p.105)

[582pb77] CHUI TA — Os **galpões** do senhor Chu Fu não estão desocupados. (p.149)

Opta-se por um brasileirismo numa linguagem mais próxima dum possível espectador, assunto que se retoma no comentário final (vid. 9.3 infra).

Expressão

2 NA TABACARIA, a senhora Mi Tsu exige a Chui Ta que a prima pague seis meses adiantados de aluguer devido à sua baixa reputação.

[554a] SHUI TA Frau Mi Tzü, haben Sie ein Herz! Es ist wahr, meine Kusine hat den unverzeihlichen Fehler begangen, **Unglücklichen** Obdach zu gewähren. Aber sie kann sich bessern, ich werde sorgen, daß sie sich bessert. Andererseits, wie könnten Sie einen besseren Mieter finden als einen, der **die Tiefe** kennt, weil er aus ihr kommt? (...)

(p.39)

[554pb77] CHUI TA — Senhora Mi Tsu, ponha a mão no coração! É verdade que minha prima cometeu a falta imperdoável de dar pousada a **uns pobres coitados**: mas ela pode melhorar, e eu farei tudo para que melhore. Por outro lado, onde iria a senhora encontrar uma inquilina melhor do que uma pessoa já conhecedora **das funduras da vida**, pois foi de lá que ela veio? (...) (p.89)

Unglücklichen podia ser traduzido literalmente por “infelizes”, mas opta-se por uma expressão mais próxima de uma linguagem coloquial. Também a segunda expressão assinalada ajuda a salientar o modo como a vida de Chen Te tem sido difícil.

9.2.3.4 Amplificação

As amplificações são em Chui Ta constituídas por inclusão de mais frases, de expressões e também de simples palavras, como se exemplifica abaixo.

2 NA TABACARIA, Chui Ta explica ao polícia as exigências da senhora Mi Tsu.

[555a] SHUI TA Sie verlangt Vorausbezahlung der Miete, da meine Kusine ihr nicht **respektabel** erscheint. (p.40)

[555pb77] CHUI TA — Ela quer seis meses de aluguel pagos adiantadamente, porque para ela minha prima não parece **uma pessoa respeitável**. (p. 90)

O TC prefere uma locução nominal em vez do simples adjetivo do TP.

5 NA TABACARIA, de novo a réplica em que Chui Ta desabafa com a senhora Chin dizendo que o amor é uma fraqueza no mundo cruel em que se vive.

[573a] SHUI TA (...) **Eine Schwäche** und man ist abserviert. Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe? Sie ist ganz unmöglich! Sie ist zu teuer! Freilich, sagen Sie selbst, kann man leben, immer auf der Hut? Was ist das für eine Welt? (...) (p.73-74)

[573pb77] CHUI TA (...) **É bastante um momento de fraqueza** e a gente está liquidada. Mas, como se livrar de umas tantas fraquezas, e do amor que é a mais fatal de todas? Não é possível! O preço é alto demais! Diga, com toda a franqueza: a gente pode estar sempre de pé atrás? Enfim, que mundo é este? (...) (p.120)

Amplia-se o TC sempre que se pretende que todos os sentidos sejam transmitidos o que acontece com frequência em momentos chave da acção dramática, como é aqui o caso e também na próxima réplica.

10 NO TRIBUNAL, Chui Ta pressionado por todos resolve confessar a verdade e pede para que evacuem a sala antes de falar.

[632a] SHUI TA Dann laßt mich euch die furchtbare Wahrheit gestehen, ich bin **euer guter Mensch!** (p.138)

[632pb77] CHUI TA — Deixai que eu vos revele a terrível verdade: **a alma boa, de quem falais**, sou eu! (p.180)

Nesta estratégia tradutiva para além da amplificação através de uma oração relativa há também um processo de topicalização do nome predicativo do sujeito que passa a ocupar a posição inicial da frase e que é assim acentuado. Trata-se mais uma vez de um momento crucial da intriga.

9.2.3.5 Comportamento de Retoma

Os comportamentos de retoma caracterizam-se por um número elevado de retomas nominais e um número menor de retomas verbais.

Nominal

5 NA TABACARIA, Chui Ta negoceia com a senhora Mi Tsu a hipótese de esta comprar todo o tabaco da loja, sendo que Sun está também presente e interessado no negócio.

[566a] SHUI TA Gestatten **Sie**, daß ich mit dem Verlobten meiner Kusine etwas bespreche. *Beiseite zu Sun*: Der ganze Tabak hier ist verpfändet an zwei alte Leute für die 200 Silberdollar, die **Ihnen** gestern ausgehändigt wurden. (p.71)

[566pb77] CHUI TA — **A senhora** permite que eu fale em particular com o noivo de minha prima? *De parte, a Sun* — Todo o fumo que existe aqui está penhorado, a um casa de velhos, pelos duzentos dólares de prata que minha prima deu **ao senhor** ontem. (p.117)

Os pronomes do TP são substituídos no TC por nomes e também por um aumento de deferência como se tem vindo a assinalar.

2 NA TABACARIA, a senhora Mi Tsu exige adiantamento do aluguel.

[553a] SHUI TA 200 Silberdollar! Das ist halsabschneiderisch! Wie soll ich **das** aufbringen? (...) (p.39)

[553pb77] CHUI TA — Duzentos dólares! Isso é extorsão de usurário! Onde é que eu vou buscar **tanto dinheiro**? (...) (p. 89)

Prefere-se a expressão constituída por nome e adjectivo em vez do pronome, acentuando-se assim os problemas financeiros de Chen Te, solução também adoptada na tradução em português europeu (cf. [107pe], 5.3.4.4 supra).

10 NA SALA DO TRIBUNAL, Chui Ta defende-se das acusações de Sun de ter feito desaparecer Chen Te e lembra que este só está interessado no dinheiro dela.

[628a] SHUI TA Aber wozu wurde das Geld benötigt, Euer Gnaden? *Zu Sun*: Du wolltest, daß sie alle ihre Freunde opferte, aber der Barbier bot **ihr** seine Häuser und sein Geld an, daß den Armen geholfen wurde. (...) (p.137)

[628pb77] CHUI TA — Mas para que o dinheiro, Meritíssimos? *A Sun*: Você queria que ela se afastasse de todos os amigos, enquanto que o barbeiro punha à disposição

de **minha prima** as propriedades e o dinheiro dele, para Chen Te poder continuar prestando ajuda aos necessitados. (...) (p.178)

Mais uma vez a tradução prefere que não haja ambiguidades e a retoma é feita nominalmente.

Verbal

2 NA TABACARIA, Chui Ta tem uma discussão com o carpinteiro que acaba por ceder a receber muito menos do que aquilo que tinha pedido pelas tábuas que forneceu. Os que presenciam a cena mimetizam-na com escárnio e Chui Ta enxota-os. Insere-se a réplica proferida por *Die Frau*, a Velha para melhor contextualização.

DIE FRAU *sich die Lachtränen trocknend*: »Sie sind aus Nußbaum!« — Nehmen sie sie weg!«—»100 Silberdollar! Ich habe vier Kinder! «—» dann zahle ich 20 Silberdollar!«— So muß man diese Typen behandeln!

[543a] SHUI TA **Ja**. *Ernst*: Geht schnell weg. (p.36)

Velha *enxugando as lágrimas do riso* — “São de nogueira!”—“Pode ficar com elas!”— “Cem dólares de prata! Eu tenho quatro filhos! ” — “Então dou vinte! ” “Mas já estão cortadas! ” “Justamente: vinte dólares de prata! ” ... É assim que essa gente precisa ser tratada!

[543pb77] CHUI TA — **É**. *Sério* — E agora, vocês: saiam depressa! (p.85)

O TT retoma o verbo da frase anterior para construir a afirmativa em vez do „sim“ do TP numa opção idiomática.

9.2.3.6 Modulação

As modulações são pouco abundantes e repartem-se em igual número pelos subgrupos Explicativas e Outras.

Explicativa

9 NA TABACARIA DE CHEN TE, Sun tenta convencer Chui Ta a negociar de novo com o barbeiro Chu Fu.

[602a] SHUI TA *ausweichend*: Die Baracken **sind gut genug**. (p.120)

[602pb77] CHUI TA *esquivando-se* — Os galpões dele **já nos servem muito bem**. (p.162)

Numa pequena nuance de significado prefere-se no TC ser mais explicativo do que no TP.

Outra

2 NA TABACARIA, a senhora Mi Tsu, proprietária do prédio entra dizendo mal de Chen Te e Chui Ta defende a prima.

[550a] SHUI TA Das sehe ich. Man hat Ihnen Übles von meiner Kusine erzählt. Man hat sie beschuldigt, gehungert zu haben! **Es ist notorisch**, da sie in Armut lebte. Ihr Leumund ist der allerschlechteste: es ging ihr elend! (p.38)

[550pb77] CHUI TA — Estou vendo: falaram mal de minha prima para a senhora, puseram nela a culpa de ter passado fome. **Todos sabem** que ela vivia na miséria, e essa é a pior coisa que poderiam dizer dela: tinha uma vida miserável! (p.88)

À expressão alemã que se pode traduzir por “é notório”, contrapõe-se uma ideia mais generalizante, introduzida por pronome indefinido plural significando “toda a gente”, uma opção semelhante à tradução francesa “tout le monde sait” (p.35).

9.2.3.7 Metáfora

Nas metáforas assinaladas há substituição de imagem e ainda um caso em que para além de se substituir a imagem ainda se acrescenta sentido, como se exemplifica de seguida.

Substituição de Imagem

2 NA TABACARIA, Chui Ta convida o polícia a entrar na loja.

[548a] SHUI TA Treten Sie doch ein. Es ist wirklich kühler hier. Meine Kusine und ich haben einen Laden eröffnet. Lassen sie mich Ihnen sagen, daß wir den größten Wert darauf legen, mit der Behörde **auf gutem Fuß zu stehen**. (p.36-37)

[548pb77] CHUI TA — Entre um pouquinho! Aqui dentro é realmente mais fresco. Minha prima e eu resolvemos abrir uma loja. Permita-me dizer que temos o máximo interesse em **andar de passo certo** com as autoridades! (p.86)

Substitui-se a imagem, mantendo-se o mesmo significado, podendo-se confrontar esta opção com a tradução de 1959, onde se converteu a metáfora em sentido (cf. [388pb59], 8.4.5.2.5 supra).

Substituição de Imagem e Substituição de Imagem mais Sentido

5 NA TABACARIA, de novo a réplica em que Chui Ta se lamenta à senhora Chin sobre o mundo cruel em que se vive.

[573a] SHUI TA *aufschreiend*: Der Laden ist weg! Er liebt nicht! Das ist der Ruin. Ich bin verloren! *Er beginnt herumzulaufen wie ein gefangenes Tier, immerzu wiederholend*: »Der Laden ist weg!«, *bis er plötzlich stehenbleibt und die Shin anredet*: Shin, Sie sind am Rinnstein aufgewachsen, und so bin ich es. (...) Dann ereilt einen von uns das Unglück: er liebt. Das genügt, er ist verloren. Eine Schwäche und man ist abserviert. Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe? Sie ist ganz unmöglich! Sie ist zu teuer! Freilich, sagen Sie selbst, kann man leben, immer **auf der Hut**? Was ist das für eine Welt?

Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.

Der Liebesseufzer verwandelt sich in den Angstschrei.

Warum kreisen **die Geier** dort?

Dort geht eine zum Stelldichein! (p.73-74)

[573pb77] CHUI TA *soltando um grito* — Lá se vai a loja! Ele não tem amor a ninguém! É o fim! Não sei o que fazer! *Põe-se a andar de um lado para o outro, como um animal enjaulado, repetindo sempre “Lá se vai a loja”, até que de repente pára, e diz para a Senhora Chin* — Chin você cresceu na sarjeta, igual a mim (...) De repente, o azar dá em cima de um: começa a amar e pronto, lá se vai! É bastante um momento de fraqueza e a gente está liquidada. Mas, como se livrar de umas tantas fraquezas, e do amor que é a mais fatal de todas? Não é possível! O preço é alto demais! Diga, com toda a franqueza: a gente pode estar sempre **de pé atrás**? Enfim, que mundo é este?

Carícias tornam-se estrangulamentos,

Cada suspiro é um grito de pavor:

Por que esvoaçam **corvos agourentos**?

É alguém que vai a um encontro de amor! (p.120)

Nesta réplica temos dois sentidos metafóricos onde há substituição de imagem; no primeiro caso em *immer auf der Hut leben* a imagem da proteção pelo chapéu é substituída pela imagem “estar sempre de pé atrás” significando que a pessoa está a proteger-se desconfiando, opção igual à da tradução de 1959 (cf. [343pb59], 8.4.5.1.6 supra). No segundo caso *Geier* que significa “abutres” é substituído por “corvos” e acrescentado sentido através do adjectivo “agourentos”.

Depois de concluída a exemplificação das tipologias registam-se no próximo ponto os números totais dos grupos tipológicos e o resultado da sua afectação aos procedimentos tradutivos.

9.2.3.8 Identificação e Registo de Dados

Começa-se pela apresentação do quadro 20 com os totais das tipologias usadas para depois se apresentar gráficos ilustradores das tipologias e também da afectação destas aos procedimentos tradutivos.

9.2.3.8.1 Tipologias

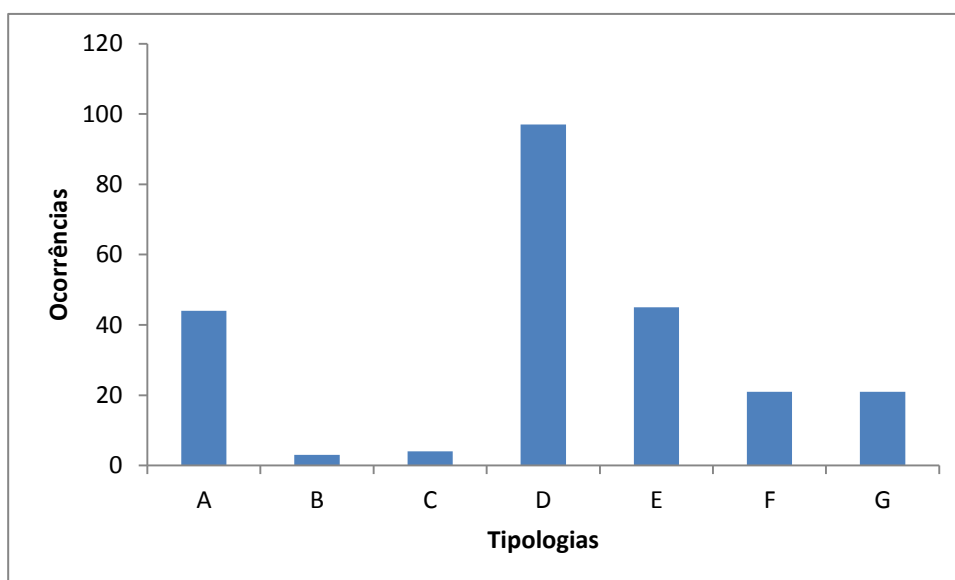
Quadro 20 – Tipologias Chui Ta: português brasileiro, 1977

CHUI TA		
Grupo A Reforço Semântico	Palavra	19
	Expressão	6
	Idiomatismo	19
	Total	44
Grupo B Metáfora	Substituição de Imagem	2
	Substituição de Imagem mais Sentido	1
	Total	3
Grupo C Modulação	Explicativa	2
	Outra	2
	Total	4
Grupo D Reordenação Sintáctica	Pontuação	69
	Deslocação à Esquerda	28
	Total	97
Grupo E Acrescento	Especificação	15
	Enfatização	30
	Total	45
GRUPO F Amplificação	Palavra → Expressão → Frase	21
	Total	21
Grupo G Comportamento de Retoma	Verbal	4
	Nominal	17
	Total	21

A Reordenação Sintáctica é a tipologia que regista maior número de ocorrências, como já tinha sido o caso na análise das réplicas de Chen Te, sobressaindo aqui um maior

número de deslocções à esquerda. Como se exemplificou, estas são maioritariamente topicalizações, estratégia de que Chui Ta lança mão para acentuar determinados conteúdos. Em segundo lugar temos os Acrescentos logo seguidos dos Reforços Semânticos. Os Ac são primeiramente representados por Ênfases, que Chui Ta usa abundantemente para acentuar também o seu discurso, sendo as Especificações também relevantes como estratégia tradutiva de explicitação de conteúdos. Nos Reforços Semânticos temos os Idiomatismos e as Palavras, estas últimas constituídas quase em igual número por rimas, diminutivos e escolhas coloquiais. Seguem-se as Amplificações, primeiro pela introdução de novas frases, depois de expressões e depois de palavras, todas estas visando uma complementaridade do que é dito no TP. Seguem-se os Comportamentos de Retoma muito representados a nível nominal pelas formas de tratamento e pelos nomes a substituírem os pronomes do TP. Também as retomas verbais estão presentes para as respostas de tipo sim/não do TP. Os dois grupos menos presentes são as Modulações e as Metáforas como têm mostrado também as análises anteriores e que seguem aqui os mesmos princípios, isto é, no caso das modulações há mudanças de ponto de vista para explicar mais do que o TP ou para ajustar pequenas nuances de significado na língua de chegada e no caso das metáforas procuram-se equivalentes referenciais e imagéticos na língua e cultura de chegada.

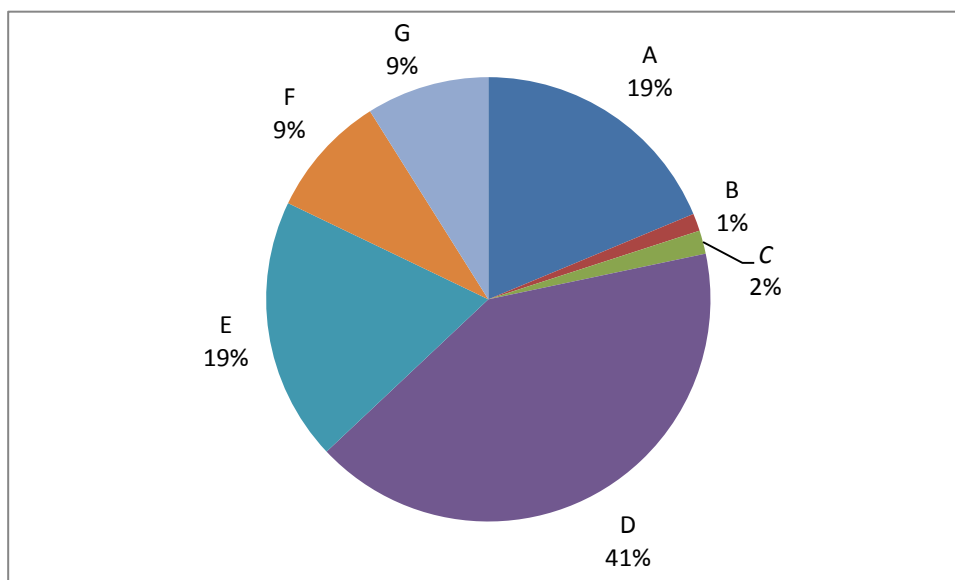
Segue-se a ilustração destes resultados através dos gráficos, figuras 66 e 67.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 66 – Tipologias Chui Ta

Na figura 66, “Tipologias Chui Ta” o grupo ReSint destaca-se isoladamente e os dois grupos seguintes Ac e RefSem seguem com valores próximos entre si. As Amp e os CR têm representações iguais e as Mod e as Met têm ambas um número reduzido de ocorrências.



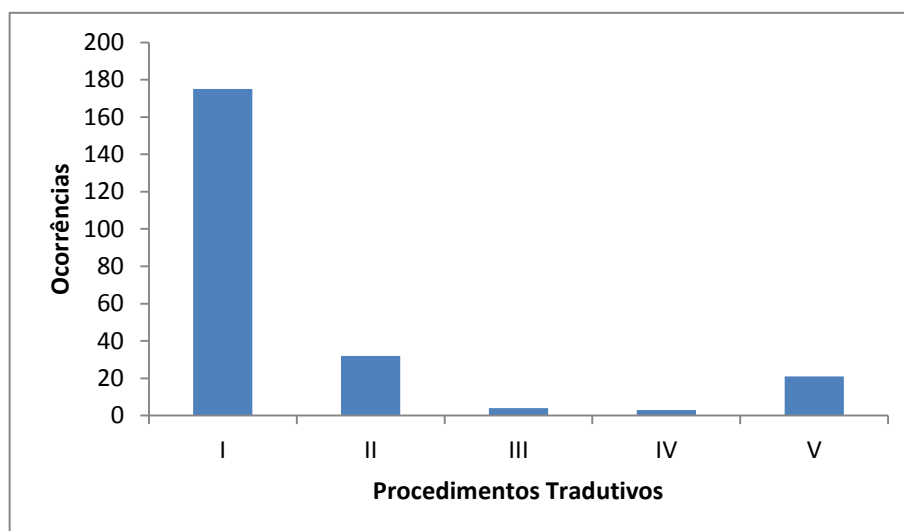
A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 67 – Distribuição das Tipologias Chui Ta

A análise percentual mostra que quase metade de todas as ocorrências estão no grupo ReSint, 41%. Seguem-se os Ac e os RefSem ambos com 19% e também os dois grupos seguintes Amp e CR têm percentagens iguais 9%. As Mod registam somente 2% e as Met apenas 1%.

9.2.3.8.2 Procedimentos Tradutivos

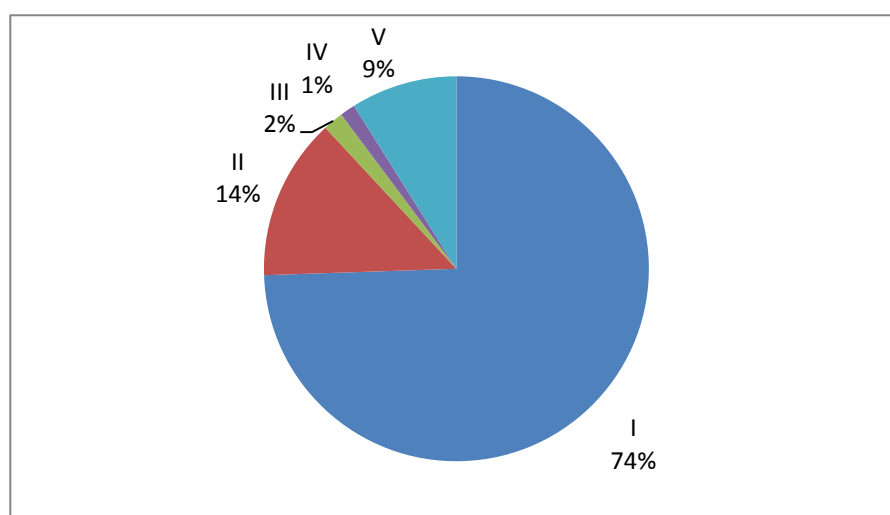
A afectação das tipologias encontradas nas réplicas de Chui Ta cabem nos seguintes procedimentos tradutivos: I, Intensificação; II, Explicitação/Especificação; III, Modulação; IV, Equivalência e V, Amplificação, todos também presentes nos elementos estudados anteriormente, nomeadamente nas Apóstrofes e em Chen Te.



I = INTENSIFICAÇÃO; **II** = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; **III** = MODULAÇÃO; **IV** = EQUIVALÊNCIA; **V** = AMPLIFICAÇÃO

Figura 68 – Procedimentos Tradutivos Chui Ta

Também em Chui Ta o ProcTrad Intensificação é o mais representado seguido pelos ProcTrad Explicitação/Especificação, Amplificação, e depois com valores mais baixos a Modulação e a Equivalência. As percentagens do gráfico 69 apontam para as estratégias tradutivas usadas.



I = INTENSIFICAÇÃO; **II** = EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; **III** = MODULAÇÃO; **IV** = EQUIVALÊNCIA; **V** = AMPLIFICAÇÃO

Figura 69 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos Chui Ta

Também em Chui Ta se verifica que a Intensificação predomina na tradução das réplicas numa percentagem que chega quase aos três quartos do total (74%) e que esta intensificação está plasmada primeiramente a nível supra-segmental e depois a nível enfatizador. Também os reforços semânticos através de escolhas idiomáticas, rimáticas e enfáticas contribuem para o aumento de valores semânticos e retóricos no TC. Os dois ProcTrad que se seguem as Exp/Esp e as Amp apontam para o mesmo tipo de estratégia, isto é, ambas aumentam o TC quer seja através de pormenorizações quer seja através de alargamentos do TP. Tanto as Mod como as Met ocupam também na tradução das réplicas de Chui Ta um valor bastante baixo. Retoma-se esta análise mais adiante na Síntese Comparativa 9.2.4 e também no Comentário Final 9.3.

9.2.4 Síntese Comparativa

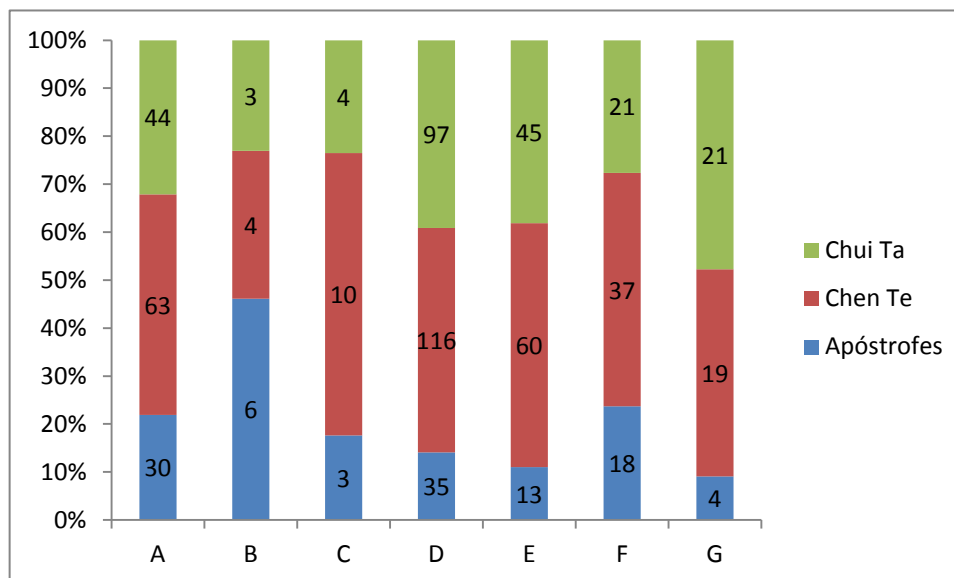
Depois de se ter feito uma análise individual de cada elemento, nomeadamente Apóstrofes, Chen Te e Chui Ta, comparam-se agora os três elementos entre si. Também aqui se começa pelo estudo das tipologias para a seguir se analisar os procedimentos tradutivos usados. Lembra-se no entanto, como referido em capítulos de análise anteriores (vid. 5.3.5 e 8.4.6 supra) que a análise quantitativa tem aqui um valor meramente indicativo, pois as variáveis neste tipo de análise textual são dificilmente mensuráveis, como por exemplo, o tamanho das réplicas, cuja formação pode ir desde uma simples frase até a um pequeno texto.

9.2.4.1 Tipologias

A figura 70 “Distribuição dos Elementos por Tipologia-Global” apresenta o número total de ocorrências tipológicas e cruza esta informação com os três elementos analisados. Podem ler-se aí os totais e ainda as percentagens de uso.

De uma primeira leitura dos dados constata-se de imediato que todas as tipologias foram usadas pelos três elementos da obra, o que aponta desde logo para uma certa homogeneidade nas estratégias tradutivas a que se recorre. Ao comparar-se a frequência de uso de cada uma das tipologias pode ler-se que a tipologia A, Reforço Semântico, registou um maior número de ocorrências em Chen Te e isto fica-se a dever principalmente à introdução de rimas não presentes no TP. As rimas contribuem também em número significativo para os RefSem contabilizados nas Apóstrofes. Esta opção pela rimatização poética é opção também

da tradução pb59, que se analisou no capítulo anterior, opção essa que Geir de Campos transpõe para esta tradução pb77, assunto que se retoma nas apreciações finais a este capítulo (vid. 9.3 infra).



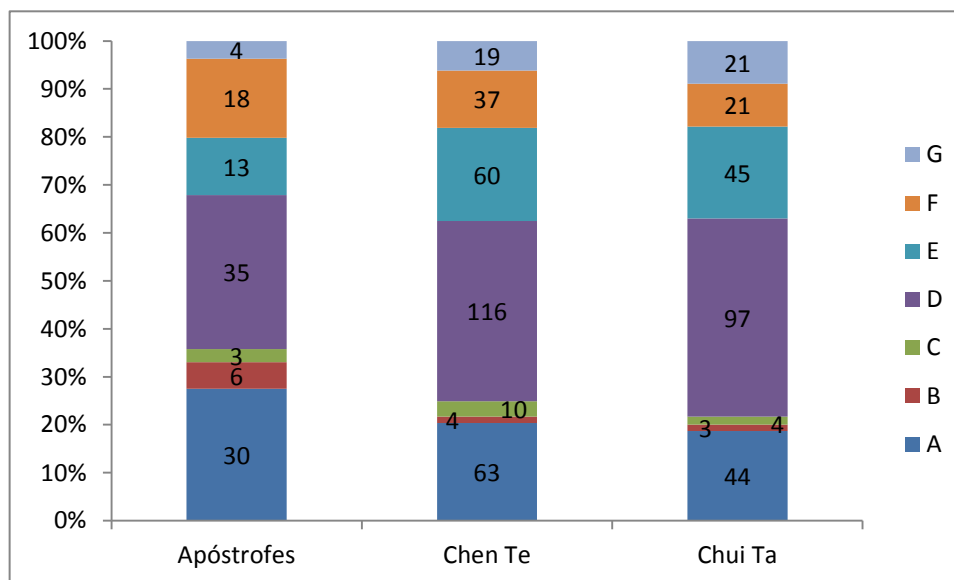
A:REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA ; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 70 – Distribuição dos Elementos por Tipologia - Global

Ainda relativamente ao RefSem este é composto nos três elementos ainda por diminutivos, palavras e expressões coloquiais e um número expressivo de idiomatismos, principalmente em Chen Te e em Chui Ta. O grupo B, Metáfora, é a tipologia menos representada registrando um maior número de ocorrências nas Apóstrofes seguindo-se Chen Te e depois Chui Ta. A análise mostra que é a substituição da imagem a estratégia mais recorrente nesta tipologia, procurando a tradução uma imagem aliada a um sentido referencial equivalente na língua e cultura de chegada e quando isso não é de imediato conseguido acrescenta-se sentido à metáfora ou converte-se mesmo esta em sentido. As Modulações, grupo C, registam também um número baixo de ocorrências. Chen Te recorre mais a esta estratégia e muito com um propósito de explicação, Chui Ta recorre também com o mesmo intuito e nas Apóstrofes há menor recurso a esta estratégia. O grupo D, Reordenação Sintática, é o grupo que regista maior número de ocorrências nos três elementos e por ordem decrescente lê-se Chen Te, Chui Ta e Apóstrofes. Também são as alterações de Pontuação o subgrupo com mais ocorrências, seguido da Deslocação à Esquerda, que somente nas Apóstrofes não regista um número significativo. O abundante recurso à ReSint distingue esta

tradução de forma muito marcada pelo que se volta a esta questão nos comentários finais a esta parte do estudo. Os Acrescentos, grupo E, estão muito presentes em Chui e em Chen Te e menos nas Apóstrofes, sendo estes constituídos por Enfatizações que predominam também em Chui Ta e em Chen Te enquanto nas Apóstrofes sobressaem as Especificações. A Amplificação, grupo F, constitui outro grupo tipológico que diferencia esta tradução e que se distribui de forma similar por Chui Ta e Apóstrofes, sendo em Chen Te que se assinalam mais ocorrências. Esta estratégia tradutiva é oposta à da tradução pb59 que optou pela Redução, assunto que se retoma mais adiante. Segue-se o grupo G, Comportamento de Retoma, com um número de incidências muito semelhante em Chen Te e Chui Ta e um número menor nas Apóstrofes, sendo que pelas suas características de monólogo ao público as retomadas aqui são todas nominais, enquanto em Chen Te e Chui Ta os CR incluem também retomadas verbais nas réplicas que exigem uma resposta e em que esta figura dupla elege este tipo de resposta mais próximo do idioma de chegada.

No próximo gráfico, figura 71, “Distribuição das Tipologias por Elemento - Global” apresentam-se os três elementos separados entre si para que se possa comparar a frequência de uso da cada tipologia por elemento da obra.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁTICA; E: ACRESCENTO;
F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 71 – Distribuição das Tipologias por Elemento - Global

Pode afirmar-se que há uma certa homogeneidade no recurso às tipologias, principalmente em Chen Te e Chui Ta sendo no grupo Comportamento de Retoma que as Apóstrofes mostram um menor recurso do que os outros dois elementos.

Somando de seguida todas as ocorrências tipológicas de cada elemento analisado, Apóstrofes, Chen Te e Chui Ta, chega-se aos dados da figura 72.

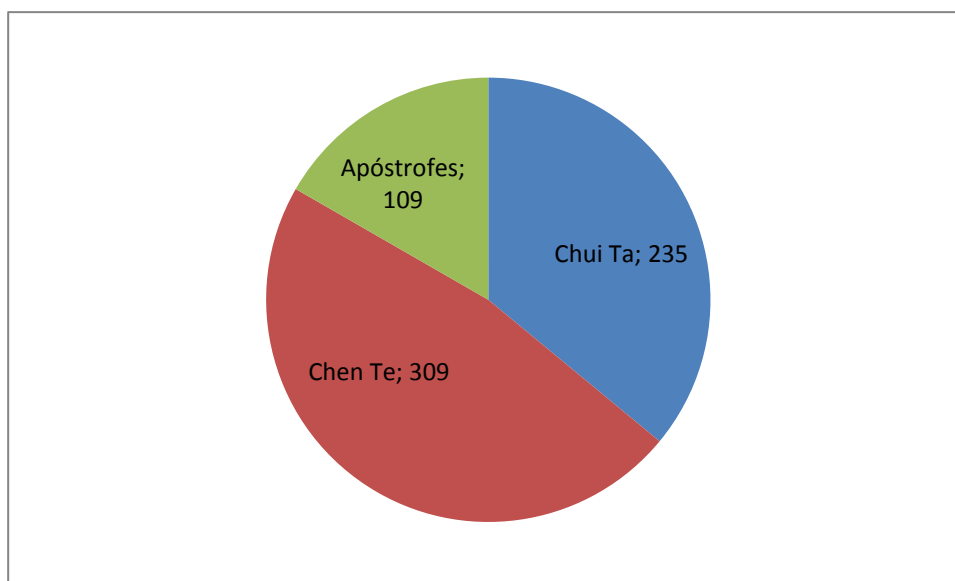


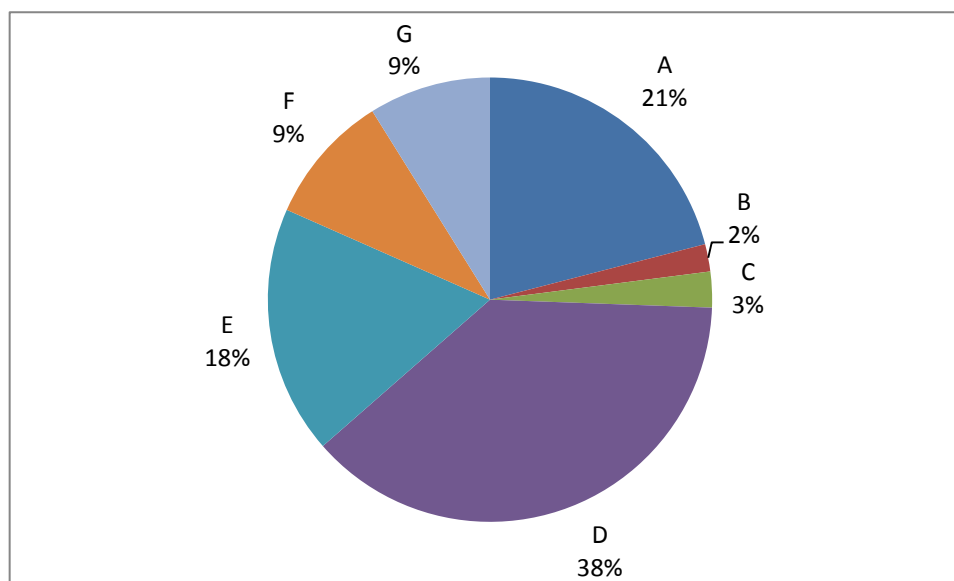
Figura 72 – Total de Tipologias por Elemento - Global

Tendo em conta que as Apóstrofes são constituídas por 31 réplicas, o elemento Chen Te por 175 réplicas e Chui Ta por 196, pode calcular-se o número médio de tipologias usadas por réplica: Apóstrofes (3,5), Chen Tê (1,7) e Chui Ta (1,1). Pode concluir-se que é nas Apóstrofes, que há maior concentração no recurso às tipologias, resultado que as análises às traduções pe e pb59 também evidenciam.

Na figura 73, “Distribuição Total de Tipologias - Global”, somam-se as tipologias usadas pelos três elementos e apresentam-se os dados em percentagens.

Estes resultados apontam para um TT, onde sobressaem três grandes grupos tipológicos; primeiro as Reordenações Sintáticas com 38%, seguindo-se o Reforço Semântico com 21% e depois o Acrescento com 18%. Sucedem-se dois outros grupos com

percentagens iguais¹⁹⁵, Amplificação e Comportamento de Retoma com 9%. Por fim o grupo C, Modulação e o grupo B, Metáfora com 3% e 2 % respectivamente.



A: REFORÇO SEMÂNTICO; B: METÁFORA; C: MODULAÇÃO; D: REORDENAÇÃO SINTÁCTICA ; E: ACRESCENTO; F: AMPLIFICAÇÃO; G: COMPORTAMENTO DE RETOMA

Figura 73 – Distribuição Total de Tipologias - Global

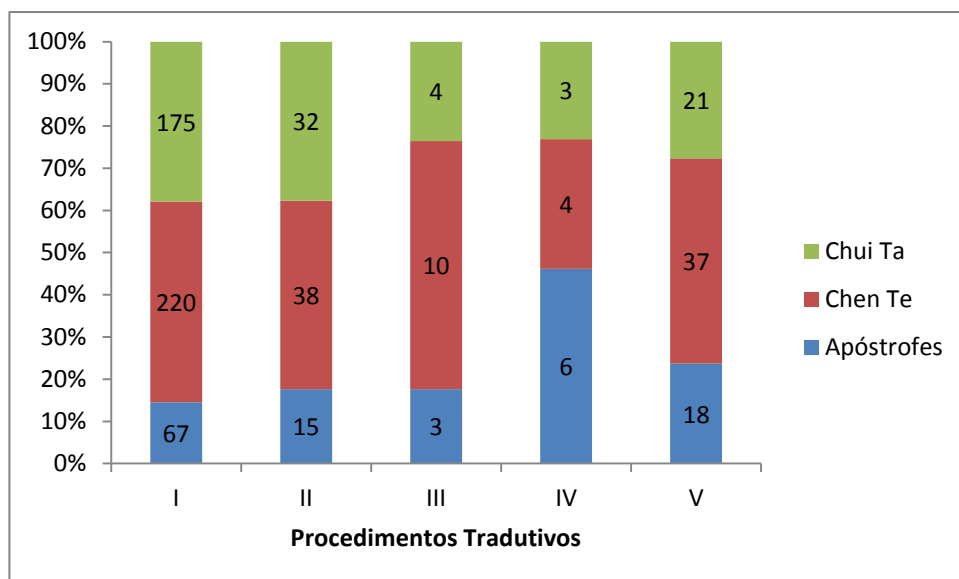
Segue-se a comparação da afectação feita aos procedimentos tradutivos usados pelos três elementos

9.2.4.2 Procedimentos Tradutivos

Na figura 74 constata-se que todos os procedimentos tradutivos foram usados pelos três elementos.

A Intensificação é o ProcTrad ao qual recorreram os três elementos em análise de forma mais abundante. Chen Te regista o número mais alto e isso fica a dever-se ao recurso que esta figura faz à ReSint, aos RefSem, aos Ac_{enf} e ainda aos CR_v. Também em Chui Ta este ProcTrad é bastante significativo e advém também em primeiro lugar das ReSint, com um número significativo de topicalizações dentro do subgrupo Deslocação à Esquerda.

¹⁹⁵ No entanto, em números absolutos o grupo F regista um número ligeiramente superior ao grupo G, respectivamente 62 e 58. As percentagens iguais advêm do arredondamento introduzido pelo programa de software usado, como se tem vindo a expor.



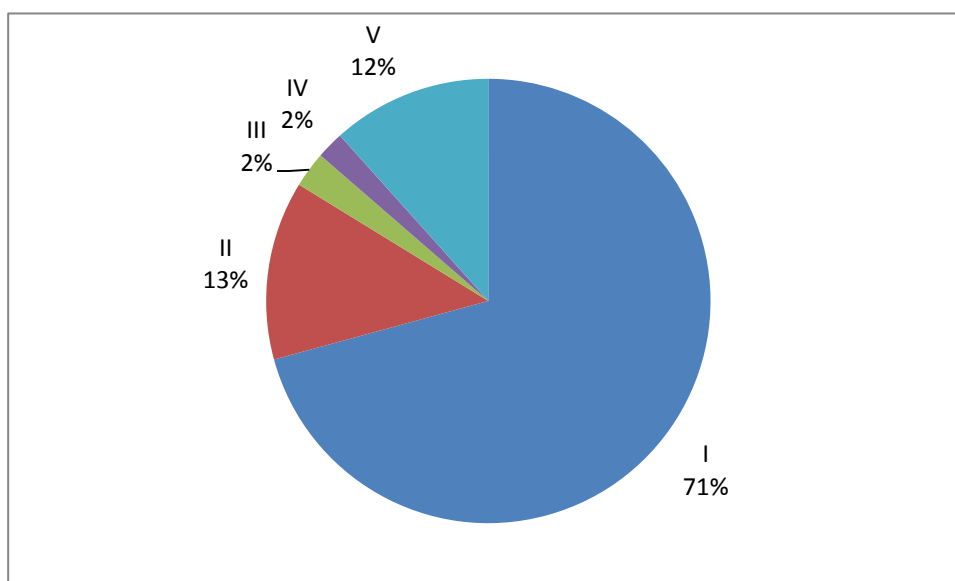
I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: AMPLIFICAÇÃO

Figura 74 – Distribuição de Procedimentos Tradutivos por Elemento - Global

Para a Int contribui em segundo lugar os Ac_{enf} e só depois dos RefSem, aqui através da escolha de muitos Idiomatismos. Nas Apóstrofes este ProcTrad resulta também principalmente da ReSint e dos Ref Sem, estes últimos compostos pela inclusão de um número significativo de rimas no TC. O grupo II, Explicitação/Especificação, é também o segundo mais representado primeiro por Chen Te com um número significativo de Ac_{esp} seguido de CRn. Em Chui Ta as Exp/Esp são primeiramente constituídas por CRn e só em segundo lugar por Ac_{esp} . Nas Apóstrofes este ProcTrad regista mais Ac_{esp} e um número menor de CRn. Os grupos III e IV, respectivamente Modulação e Equivalência, são os que registam um número menor sendo que é em Chen Te que as Mod sobressaem, devido à opção desta tradução de modular o TT de forma a que tudo seja bem explicado aqui através da figura de Chen Te. O grupo V, Amplificação, é o terceiro em número de ProcTrad e é Chen Te que regista mais casos seguida por Chui Ta e depois pelas Apóstrofes.

O total de ProcTrad usado por cada elemento analisado é igual ao número de tipologias usadas e que se apresenta atrás na figura 72, repetindo-se aqui que Chen Te regista 309 ProcTrad, Chui Ta 235 e as Apóstrofes 110 e que a média calculada evidencia que são as Apóstrofes que apresentam uma maior multiplicidade de procedimentos tradutivos por réplica.

Na figura 75 contabilizaram-se todos os ProcTrad usados pelos três elementos o que ajuda a traçar o perfil deste texto traduzido.



I: INTENSIFICAÇÃO; II: EXPLICITAÇÃO/ESPECIFICAÇÃO; III: MODULAÇÃO; IV: EQUIVALÊNCIA; V: AMPLIFICAÇÃO

Figura 75 – Total de Procedimentos Tradutivos - Global

Pode afirmar-se que o TC apresenta uma intensificação semântica e retórica relativamente ao TP e que esta intensificação se consubstancia numa maior acentuação supra-segmental, num reforço semântico aqui representado pela introdução de rimas, de escolhas coloquiais e idiomáticas e por ênfases. Também se constata que o TT é mais explícito/específico do que o TP pelos acrescentos que introduz com esse valor e também pelas preferências por retomadas nominais em vez das retomadas pronominais do TP. O TC é ainda mais amplificado do que o TP, amplificação essa que neste estudo se entendeu como o recurso a mais palavras para veicular os mesmos sentidos. Por fim, o TT apresenta também preocupações com a preservação de sentidos quando exprime ideias mudando de ponto de vista ou ainda quando procura equivalentes para sentidos referenciais ou imagéticos na língua e cultura de chegada. Considera-se que estas opções têm em geral um carácter opcional e de idiomatismo e uma intenção por vezes pragmática outras vezes estética e ainda ideológico-política, assunto que se retoma no próximo ponto deste trabalho.

9.3 Comentário Final

No comentário final a esta tradução para português brasileiro de 1977 interessa salientar os pontos mais relevantes tanto em termos de caracterização tradutiva como de caracterização paratradutiva e, ainda, relacioná-los entre si para chegar a uma percepção global de valores e intenções das escolhas do TT.

Começando pelo contexto paratradutivo, nos seus aspectos históricos e sociais (vid. 6 supra) importa reter que em 1977, ano da publicação desta tradução, o Brasil continuava a viver há mais de uma década sob uma ditadura militar e com censura instituída. O campo económico-financeiro brasileiro ainda não estava muito desenvolvido, as editoras eram em número limitado, havia pouca tradução de livros estrangeiros e também o número de leitores era baixo, devido à alta taxa de analfabetismo. Mas, apesar de tudo, a política editorial era agora um pouco mais favorável do que nos anos 50 aquando da primeira tradução editada em 1959 e é lançada a publicação da colecção do teatro de Brecht em português brasileiro. Esta torna-se de imediato um êxito comercial, o que deixa surpreendidos os próprios editores, como se leu atrás em 7.2, esgotando-se todas as edições. Relatou-se também anteriormente que o público brasileiro tinha mostrado grande interesse pelas encenações das peças de Brecht e esse interesse é agora alargado ao texto escrito. A obra dramática traduzida passa, a partir desta publicação, não só a ser lida pelo público brasileiro, mas também a ser estudada, principalmente a nível universitário onde Bertolt Brecht passa a ser um autor muito investigado em termos de trabalhos científicos.

No âmbito da análise paratradutiva e ainda sobre as normas de comportamento tradutivo mencionaram-se, em cima, as normas preliminares no que diz respeito às políticas de tradução e às editoras e mencionaram-se também as normas de recepção no que concerne a expectativa e interesse do público pelos dramas brechtianos, passando-se de seguida a comentar a norma inicial. Ao analisar-se o ponto de partida desta tradução, o caminho da adequação ou o da aceitabilidade, é necessário nesta tradução em particular associar ainda uma outra dicotomia, aqui intimamente ligada à primeira, que é a tradução para publicação versus tradução para encenação (vid. 1.3 supra). O próprio tradutor Geir de Campos afirma ter optado aqui por uma tradução para publicação, sem compromisso com uma encenação imediata.

Pelo relato do tradutor sobre o processo tradutivo que teve em mente nesta segunda tradução pb77 e também pelas posições teóricas expostas atrás (respectivamente vid. 7.2 e 7.3.2 supra) pode concluir-se que o tradutor teria a adequação como ponto de partida e iria assim seguir as normas do texto de partida. Não se pode esquecer que o autor Brecht era na década de 70 um autor plenamente consagrado a nível mundial e que os tradutores em geral teriam também a percepção da importância de manter a palavra de Brecht, *monstro sagrado*, nas palavras de Lima (1987:90), principalmente num texto para publicação.

A norma inicial de adequação foi, no entanto, ao longo do processo tradutivo dando muitas vezes lugar à norma da aceitabilidade, aproximando-se o TC frequentemente da língua e cultura de chegada e a tradução, que se pretendia para publicação, foi também frequentemente absorvendo características de uma tradução para encenação, como a análise das normas operativas no âmbito da análise tradutiva acaba por apontar e que se comenta de seguida.

Dentro das normas operativas focou-se já previamente (vid. 9.1 supra), que a nível da macroestrutura se seguiu fielmente o TP e que é, principalmente, a nível das escolhas linguístico-textuais que ficam patentes as escolhas referidas atrás.

Lembrando os resultados globais da análise microestrutural verificou-se que os procedimentos tradutivos mais recorrentes são em primeiro lugar as intensificações, seguido das explicitações, das amplificações, das modulações e, por último, das equivalências. Começando pelos ProcTrad menos abundantes temos as equivalências que neste estudo se confinam aos sentidos metafóricos e à análise das soluções tradutivas escolhidas. Disse-se já que as opções tradutivas de substituição de imagem ou de conversão em sentido são estratégias típicas do processo tradutivo comum a qualquer tipo de tradução, mas que, mesmo assim, se considerou a sua análise importante, já que os sentidos metafóricos no texto literário e inclusivamente no texto dramático são relevantes do ponto de vista da expressão estilística e, por isso, também, da análise tradutiva. No caso das Modulações, a opção do tradutor pela mudança de ponto de vista, serve aqui também um intuito explicativo, isto é, interessa que tudo seja apresentado de forma acessível, o que se compreende pelo objectivo que se considera estar latente nestas opções, que é a teatralização do texto, apesar desta tradução visar a publicação.

Quanto às Amplificações, estas caracterizam esta tradução de uma forma muito particular e provam a intenção do tradutor de fazer aqui uma tradução para publicação, ao

contrário da tradução pb59 que, como se analisou no capítulo precedente, opta pela estratégia tradutiva oposta ao recorrer com abundância ao ProcTrad Redução. Em termos de norma inicial pode-se também concluir que a Amplificação se aproxima do intuito da aceitabilidade, pois esta estratégia denota o objectivo do tradutor de verter todos os conteúdos semânticos do TP usando-se para isso um maior número de palavras no TC, frequentemente em momentos chave da intriga, como a análise evidenciou. Parece poder atribuir-se a este ProcTrad um valor de opcionalidade e uma intenção pragmática.

Um comportamento similar se atribui ao ProcTrad Explicitação/Especificação composto por especificações relativamente ao TP e por comportamentos de retoma nominal. Estes recursos tradutivos tendem a tornar o TC mais acessível, menos ambíguo, seguindo-se os pressupostos já enunciados anteriormente que têm em vista tornar o texto dramático perceptível de forma instantânea. O ProcTrad que se destaca em número de ocorrências é, como a análise apontou, a Intensificação, que inclui em ordem descendente a Reordenação Sintáctica, os Reforços Semânticos, os Acrescentos Enfáticos e os Comportamentos de Retoma Verbal.

Começando pelos CRv focou-se já anteriormente que esta é uma opção de aproximação ao TC ao preferir-se fórmulas de resposta típicas da língua de chegada e insere-se assim no conceito de aceitabilidade, tendo no entanto um valor de opcionalidade e de idiomaticidade e uma intenção pragmática e também ideológico-política no sentido em que há um processo de domesticação.

As Enfatizações, aqui acrescentos em forma de advérbios, partículas de realce, interjeições, algumas com valor de estruturantes de discurso que iniciam uma réplica, têm como função chamar a atenção do interlocutor para o que vai ser dito. Estas Enfatizações são recursos típicos dos enunciados orais que, ora inserem muitas vezes um tom mais coloquial no TC, ora adicionam efeitos de melopeia. Estas opções são a nosso ver opções de teatralidade, pois estas Enfatizações são acrescentadas pelo tradutor funcionando como instruções aos actores tratando-se a nosso ver de uma estratégia de representação ou *performance-oriented*, preconizando ao mesmo tempo uma opção de aceitabilidade.

Para a intensificação dos enunciados do TC contribuem também o grande número de reforços semânticos consubstanciados na introdução de rimas, palavras e expressões coloquiais (às vezes brasileirismos), idiomatismos, diminutivos, como se mostrou na análise. Estes reforços semânticos são uma opção de aceitabilidade havendo aproximação à língua e

cultura de chegada por isso também ao leitor/espectador do TC. Mais uma vez se lembra a este propósito os abasileiramentos fixados por Saringen (vid. nota de rodapé 156) na análise das encenações das peças de Brecht no Brasil, abasileiramentos que têm como objectivo primordial uma maior acessibilidade do público brasileiro à mensagem de Brecht. Parece-nos que a intensificação semântica é também uma estratégia mais próxima da representação, lembrando-se ainda que a intensificação semântica tem nas rimas também uma intensificação retórica e que no seu conjunto este ProcTrad tem um valor de opcionalidade, idiomatidade e ainda uma intenção estética (rimas), mas também ideológico-política ao recorrer à domesticação.

A domesticação como opção tradutiva de Geir de Campos parece estar em consonância com o que o autor defende sobre o texto teatral: “*E para que a obra teatral resulte perfeita, o texto há de ser adequadamente inteligível pelas pessoas às quais se destina, tanto no palco quanto na plateia.*”¹⁹⁶ (Campos 1982a:7).

Ainda sobre o procedimento tradutivo intensificação este é constituído em primeiro lugar por um grande número de reordenações sintácticas consubstanciadas em alterações de pontuação e em deslocações à esquerda, sendo estas últimas muitas vezes topicalizações. Quanto às alterações de pontuação verificou-se que estas são maioritariamente substituições de pontos finais ou vírgulas por pontos de exclamação, de interrogação, inserção de reticências, entre outros, e que esta pontuação do TT introduz uma nova prosódia nos enunciados conferindo-lhes valores melódicos numa nítida estratégia de representação como que introduzindo indicação aos actores de como declamar certas réplicas. Está-se aqui no âmbito da linguagem e ritmo que se considerou como uma das componentes da noção de teatralidade.

Também as deslocações à esquerda têm como objectivo o acentuar de determinados conteúdos do texto, sendo que nas topicalizações esta acentuação é ainda mais relevante, pois os elementos deslocados tornam-se tópicos da frase e o acento supra-segmental recai sobre eles. A ordem das palavras é aqui *instrumento do jogo teatral*, (Déprats 1990:76) (vid. 1.3 supra). O próprio Geir de Campos ao falar sobre a presença do autor ou do tradutor durante os ensaios e sobre as reformulações do texto para *conveniência do espectáculo* afirma:

¹⁹⁶ Itálico do autor.

Às vezes é um esclarecimento sobre um ponto menos claro do texto, outras vezes é um simples toque na ordem das palavras, tudo contribuindo para melhor comunicação dramática. (Campos 1982b:42).

Nesta afirmação o tradutor foca a importância da construção da comunicação dramática tanto a nível supra-segmental como também a nível semântico, construção essa que ele desenvolveu também ao envolver-se directamente no mundo teatral, assunto que se retoma mais adiante.

Ainda sobre o ProcTrad mais recorrente a intensificação cabe lembrar que as intensificações a nível supra-segmental têm um valor de opcionalidade e uma intenção pragmática, estilística e que consubstanciam ainda uma estratégia de representação e uma opção de aceitabilidade.

Pela análise feita pode concluir-se que nesta tradução se recorre a estratégias de representação bem como a estratégias de leitura e que tanto esta dicotomia como a dicotomia adequação/aceitabilidade não devem ser encaradas a nosso ver como divisões estanques como se defendeu atrás (vid. 1.3 supra).

Ao concluir-se o estudo desta tradução e retomando as palavras de Geir de Campos citadas em cima sobre a sua presença nos ensaios e sobre a construção da *melhor comunicação dramática* cabe lembrar a este propósito as afirmações de William Gregory (2010:18ss) neste âmbito.

Este autor, como se expôs em 1.3, aconselha o tradutor de teatro a envolver-se no mundo teatral para que as suas traduções possam ser construídas baseadas no potencial dramático. O potencial dos textos dramáticos reside no efeito que estes podem ter no momento da sua representação, acrescentando ainda Gregory que o tradutor deve deixar no texto as características que estimularão o actor na sua própria criatividade. Consideramos que foi este também o caminho seguido por Geir de Campos, que trabalhou em conjunto com actores e encenadores e que reflectiu sobre a tradução em geral e sobre a tradução teatral em particular. Apesar de afirmar que pretendeu fazer uma tradução para publicação as marcas do potencial dramático ou da teatralidade estão muito presentes, tanto em termos de linguagem e

ritmo (supra-segmentais, rimas, ênfases), como na linguagem imagética (escolhas semânticas) e ainda na linguagem actual (escolhas semânticas e níveis de língua).

O texto traduzido unifica assim os dois paradigmas que Geir de Campos aprofundou tanto em termos teóricos como em termos práticos, o teatro e a tradução.

No próximo capítulo tiram-se algumas conclusões do trabalho desenvolvido ao longo de todo este estudo.

Conclusões

Nas conclusões a este estudo — não muito extensas, dado que se optou já por rematar os capítulos de análise com subcapítulos de índole conclusiva (vid 5.4, 8.5 e 9.3 supra) — importa recolocar as questões teóricas formuladas no capítulo primeiro e tirar inferências da sua aplicação no presente trabalho de investigação.

Procurou-se nos ET, tanto nos seus preceitos teóricos como nas suas metodologias de cariz mais prático, as bases para, a partir da comparação entre cultura/texto de partida e respectivas culturas/textos de chegada, descrever e valorar os modos discursivos registados nos textos traduzidos analisados.

Tendo este objectivo em vista, considerou-se que o presente estudo, como se tinha já mencionado anteriormente, se inscreve no mapa dos ET proposto por Holmes (1972) como um estudo tradutivo puro, descritivo e de análise do produto traduzido.

Para a descrição dos produtos traduzidos, ou seja, das traduções aqui em análise, partiu-se do princípio orientador inscrito na paratradução de que uma tradução não provém de um trabalho puramente interlingual, mas antes tem inscrita na sua génese e identidade o tempo e o espaço de onde provém, desenvolvendo-se, assim, este estudo tendo em conta as traduções e respectivos contextos espaciais e temporais.

Começando por separar, num primeiro momento, questões de ordem paratradutiva contextual de questões de ordem tradutiva (mais adiante, de novo, consideradas em interligação), interessou dar resposta a preceitos teóricos estudados nos ET, ponderando-se de seguida, primeiro, os pertencentes ao âmbito paratradutivo e que abaixo se explanam.

Seguindo as normas de Toury (1980, 1995/2012) e também de Rabádan (1991) entendidas como categorias para a análise descritiva dos fenómenos tradutivos, importou analisar as normas preliminares e as normas de recepção, as primeiras respeitando as políticas editoriais e a sua possível influência nos TT e as segundas questionando até que ponto o tipo de público receptor expectável pode ou não determinar estratégias tradutivas a adoptar. Igualmente conveio investigar qual a norma inicial eleita pelos tradutores antes de começar o seu processo tradutivo, ou seja, se estes vão optar pela adequação, seguindo as normas do texto de partida, ou se, pelo contrário, vão optar pela aceitabilidade e reger-se, conformemente

às normas da língua e cultura de chegada. Os conceitos de adequação e de aceitabilidade são, como exposto em 1.1, dois conceitos do âmbito da teoria do polissistema que Evan-Zohar cunhou e que Toury também adoptou como princípios fundadores da sua teoria tradutiva. Ainda a partir do conceito de literatura como entidade polissistémica, pesquisou-se se as traduções analisadas tiveram uma função primária, criadora de novos géneros e estilos na língua e cultura de chegada ou se tiveram antes uma função secundária, perpetuadora de géneros e estilos existentes.

Principiando pela tradução para português europeu e por rever as questões das normas preliminares, ou seja, das políticas editoriais e de todo o contexto político, social e cultural, que as sustentam, conclui-se que, aquando da primeira encenação e, mais tarde, publicação de *A Boa Alma de Setsuan*, se viviam em Portugal tempos de ditadura e censura e que aliada a esta situação ou, como consequência implícita desta, existia uma alta taxa de analfabetismo e a população vivia sem acesso a uma escolaridade de qualidade e sem liberdade de expressão. As obras de Brecht eram, entre muitas outras obras de autores estrangeiros e portugueses, proibidas em Portugal. Quanto aos escritores, que eram à época simultaneamente os tradutores de literatura, a maioria não tinha a “mentalidade da situação dominante” como relata o escritor Ferreira de Castro (Castro, apud, Azevedo 1997:10 vid. 3. 3.1. supra) e, por isso, se assistiu à perseguição, prisão e também exílio de um grande número de escritores.

Não deixa de ser de assinalar que a primeira encenação de uma peça de Brecht em Portugal, oficialmente autorizada, tenha sido a encenação de *A Alma Boa de Setsuan* pela Companhia de Maria Della Costa, na tradução de Geir de Campos e António Bulhões, que se estuda na Parte III do presente estudo. A autorização deu-se por questões de ordem política (o desejo de uma melhoria das relações políticas entre Portugal e o Brasil) e a sua proibição, logo cinco dias após a estréia, deu-se também por razões de ordem politico-ideológica, já que se considerou que a encenação desta peça de Brecht causava “distúrbios na ordem pública”. Como se estudou, o público dentro da sala de espectáculo dividia-se entre um público que estava genuinamente interessado em assistir à peça e um outro público determinado em boicotar a sua representação, este último grupo conotado com o próprio sistema político e ideológico vigente.

Para além das obras de Bertolt Brecht visarem “uma derrotista propaganda comunista” (nas palavras do censor), há principalmente a mensagem explícita desta obra: O homem é bom, mas as circunstâncias em que vive, isto é, o modelo de sociedade existente, não lhe permite sê-lo. Esta mensagem é ainda apresentada num modelo de teatro épico, dialéctico,

que impõe ou que transforma o público/espectador em participante na acção. O mundo deve ser modificado e essa mudança tem de ser feita pelo público consubstanciando este, todos os membros da sociedade.

A reacção dos escritores portugueses, os primeiros a conhecerem a obra de Brecht, já que tinham com mais facilidade acesso à sua obra e que frequentemente liam em francês, foi de um interesse grande, como se relatou, tendo o modelo estético brechtiano sido incorporado em obras escritas por estes mesmos escritores. A tradução e publicação do texto *A Boa Alma de Sezuan* pelos também escritores Ilse Losa e Alexandre O'Neill foi acolhida com um enorme interesse da parte do público e com louvores da parte da crítica, como se leu nas palavras de Mário Vilaça (vid 4.3 supra), que salienta, por um lado, que “o acolhimento do público, sôfrego e ansioso, provou suficientemente que tal volume tardava demasiado” e que, por outro lado, também destaca o facto de “poucos livros de teatro... também terá havido que há tanto fossem esperados e tanta falta fizessem para a actualização do nosso teatro. (Vilaça 1963:90).

Apesar de Brecht continuar à época um autor proibido, a publicação do seu teatro conseguiu ser uma realidade, concordando-se aqui com as palavras de Delille (1991:56, vid 4.3 supra), quando esta afirma que a censura temia mais o teatro declamado e menos “o acto de leitura dado ele ser regra geral um acto individual e solitário”.

Tendo em conta todo este contexto e, particularmente, pensando no público receptor desta tradução, é natural que se questione até que ponto o TT reflecte preocupações com esse mesmo público, isto é, até que ponto a norma de recepção (Rabadan 1991, vid 1.1 supra) determina as estratégias tradutivas a adoptar. Os tradutores deste drama, Ilse Losa e Alexandre O'Neill, a primeira, grande conhecedora da obra de Brecht e uma das primeiras a escrever na imprensa portuguesa sobre este autor e, o segundo, muito ligado à contestação à política da ditadura portuguesa (chegando a estar preso devido à manifestação dessa oposição) tinham, a nosso ver, um duplo objectivo a alcançar através desta tradução; por um lado, dar a conhecer o autor Brecht, o seu modelo estético e a mensagem implícita neste drama de que o homem não consegue simultâneamente ser bom e sobreviver no tipo de sociedade em que vive e, por outro lado, contribuir para uma transformação dessa mesma sociedade, no caso, a sociedade portuguesa, mostrando que existem soluções de mudança e que estas estão ao alcance do público, ou melhor, que as mesmas podem e devem ser implementadas pelo próprio público. Este duplo objectivo da parte dos tradutores está reflectido na própria linguagem escolhida, análise que se retoma mais adiante.

Relativamente à norma inicial ou escolha inicial que o tradutor faz antes de principiar a tradução, isto é, se vai optar por uma tradução adequada, próxima ao TP ou, ao contrário, se escolhe a norma inicial da aceitabilidade, numa aproximação ao TC, não se encontrou na investigação feita uma declaração explícita da parte dos tradutores sobre esta matéria. No entanto, pela análise que se fez do TT chega-se à conclusão, como se disse anteriormente, que este se aproxima da aceitabilidade em muitas opções tradutivas e que se acredita, neste estudo, que essas opções são opções conscientes e ideologicamente marcadas. Usa-se aqui o termo ideologia no sentido que lhe atribuem Hatim e Mason, quando afirmam que o tradutor actua num determinado contexto social, do qual também faz parte e é, neste sentido, que a tradução é em si mesma uma actividade ideológica (1997:146 vid. 1.2 supra).

Ainda reflectindo no âmbito paratradutivo sobre a incorporação ou não de elementos novos nas culturas e línguas receptoras afirmou-se já, previamente, que esta tradução tem na literatura portuguesa uma função primária, pois contribui para que se agregue não só uma nova estética teatral na literatura portuguesa como também uma nova ideologia. Os modos motivados como se constrói o TT consubstanciam estas opções de nível paratradutivo e estão reflectidos nas opções tradutivas, como se retoma mais adiante.

Passa-se de seguida à reflexão sobre estes mesmos elementos paratradutivos no que concerne a tradução em português brasileiro *A Alma Boa de Setuan* (1959) por Geir de Campos e António Bulhões. O contexto brasileiro foi já caracterizado em capítulos precedentes e interessa aqui reter que relativamente às normas preliminares o campo económico-editorial no Brasil, nesta década de 50, era ainda pouco desenvolvido e, à semelhança de Portugal, também neste país o número de analfabetos era ainda muito grande. Viviam-se, no entanto, à altura da primeira encenação e publicação deste texto dramático uma época democrática de grande esperança numa evolução e melhoria das condições de vida em geral. Durante os *Anos Dourados* (1956-1964), em que tudo parecia possível, a Companhia de Teatro Maria Della Costa alcança as condições para num curto espaço de tempo ter na mão uma tradução de *A Alma Boa de Setsuan*, “feita a quatro mãos”, do francês para o português e da comparação posterior com o alemão e, também, ensaiar e estreiar, tornando esta encenação na primeira encenação profissional do teatro de Brecht no Brasil, conseguindo ainda um grande sucesso junto do público.

Relativamente à influência do público/receptor na obra a ser traduzida/encenada, designada norma de recepção (Rabadan 1991), sabe-se que, neste caso, a expectativa do público era grande (vid. 7. 1.1 supra) e, também, que Geir de Campos, como investigador na

área da Comunicação, da Direcção Teatral e da Tradução de Teatro, entre outras áreas, realça a importância do destinatário e a ponderação que sobre este deve ser feita na cadeia de comunicação. Ligada também a esta norma de recepção está a norma inicial, que se bipolariza em adequação e aceitabilidade. Pelo estudo que se fez, nomeadamente também, sobre as teorias e práticas tradutivas de Geir de Campos (vid. 7.3.2 supra) acredita-se que o tradutor (de António Bulhões não se tem depoimento próprio) teria a adequação como objectivo, dado as suas posições teóricas sobre a questão da procura da equivalência tradutiva e da fidelidade ao autor. No entanto, o próprio processo tradutivo, um trabalho conjunto de proximidade com o trabalho dos encenadores e actores, e a preocupação com o destinatário, o público brasileiro, fez com que muitas das opções tradutivas estejam mais próximo da norma de aceitabilidade, como se mencionou já anteriormente e como se retoma mais adiante.

O êxito desta encenação e posterior publicação desta obra brechtiana abriu caminho para a entrada do teatro de Brecht no Brasil e teve uma função primária no sentido em que implementou uma literatuta dita “jovem”, pensando em termos polissistémicos, a libertar-se dos cânones europeus e a procurar uma identidade própria. Na história do teatro de Brecht no Brasil (vid. 6.4 supra), os historiadores literários integram a presente encenação na primeira fase de Brecht no Brasil, que designam como uma fase ortodoxa – arrumação com a qual não se concorda totalmente, como se mencionou já e que se aborda mais adiante. Na segunda fase de Brecht no Brasil, a fase da apropriação, adapta-se Brecht ao contexto brasileiro, seguindo um pensamento defendido já há umas décadas no pensamento brasileiro (vid 1.1 supra) que, como se relatou, teve início com o Movimento Antropofágico Brasileiro (1920) e que sustenta a libertação da cultura brasileira dos cânones europeus. Também nos anos 60, Augusto e Haroldo de Campos, poetas e tradutores, usam o canibalismo como metáfora e, mais tarde, Arrojo (1986) transpõe a mesma ideia para o âmbito teórico tradutivo, lançando o conceito de metáfora do canibalismo, ou seja, o estrangeiro é devorado pela cultura receptora, que depois o regurgita enriquecido com elementos indígenas, elementos da cultura receptora brasileira. A apropriação brechtiana alcançou, nesta segunda fase do teatro de Brecht no Brasil, a sua realização plena, como se explana no subcapítulo *O teatro de Brecht no Brasil* (vid. 6.4 supra), nomeadamente através do estudo de Saringen e da sua classificação de abasileiramentos.

A segunda publicação deste drama de Brecht no Brasil em 1977, quase vinte anos depois da primeira publicação, corresponde a um momento diferente da história brasileira. Vive-se já há mais de uma década num regime ditatorial com censura instalada, mas com uma

certa aposta na erradicação do analfabetismo, investindo-se no mercado editorial ainda pouco desenvolvido à época. Depois do autor Brecht ter sido muito encenado, mesmo que por vezes clandestinamente (vid. 6.3 e 6.4 supra), dá-se agora a publicação dos seus dramas numa colecção que pretende reunir toda a sua obra dramática. Relatou-se que Geir de Campos foi convidado a dirigir esta colecção tendo ele próprio traduzido várias obras e feito também uma nova tradução de *A Alma Boa de Setsuan*.

A publicação da colecção *Teatro de Bertolt Brecht I-VI* torna-se um sucesso editorial para surpresa dos próprios editores e corresponde também a uma nova fase da recepção de Brecht no Brasil. Finalmente o público brasileiro tem acesso à palavra escrita, já que as anteriores publicações eram escassas, muitas estavam fora de mercado e outras ainda circulavam em forma manuscrita ou dactilografada. O contexto brasileiro está agora mais favorável à publicação deste autor, que se tornou muito conhecido do público através das múltiplas encenações das suas peças durante a década de 60. A norma da recepção teve um papel relevante, já que o próprio tradutor Geir de Campos assume que, na segunda tradução, teve em mente o público receptor que, neste caso, eram os leitores desta colecção e “sem o compromisso com qualquer montagem e sem pressa nenhuma” (1982b:44), ao contrário, do que tinha acontecido aquando da primeira tradução (vid 7.2 supra).

Esta declaração introduz simultâneamente a questão da dualidade entre tradução para leitura ou tradução para representação que Campos também aborda, como se expôs anteriormente (vid 7.3.2 supra), e que nos remete também para a norma inicial adoptada. As suas posições teóricas, designadamente quando afirma que opta por uma tradução literária quando o fim visado é a publicação em livro, leva a crer que Campos retraduziu esta obra em 1977, tendo em vista a adequação, ou seja, a conformidade do texto de chegada ao texto de partida, assunto que se retoma mais adiante.

Ainda no âmbito paratradutivo relativamente à questão da função desta tradução na cultura receptora, constata-se que esta continuou a ter uma função primária, processo que se tinha iniciado com a tradução, encenação e publicação nos anos 1958-1959. A partir daí sucederam-se múltiplas encenações das peças de Brecht nos anos 60, o que propiciou também um grande desenvolvimento do teatro no Brasil, escrevendo-se e encenando-se dramas também escritos por autores brasileiros. Relativamente ainda à função primária, tanto do teatro escrito como do teatro encenado brechtiano, a publicação da colecção do *Teatro de Brecht* veio consolidar essa mesma função, já que a palavra de Brecht dita e encenada passa também a ser uma palavra escrita e pode assim também ser estudada, o que aconteceu em

larga escala, como se mencionou anteriormente, nomeadamente a nível universitário, onde a obra de Brecht é amplamente investigada.

No atinente à recolocação das questões teóricas enunciadas, cabe ainda a lembrar que da investigação às especificidades do texto dramático se tomou no presente estudo três abordagens, que se explorou na parte prática e que se relembram, de seguida, antes de se prosseguir as explanações conclusivas. A primeira é a questão da dupla natureza do texto dramático, que representa simultaneamente o teatro como literatura e o teatro como espectáculo. Aliada a esta dupla condição surgem outras dualidades como tipo de receptor, que no primeiro caso é o público/leitor e no segundo é o público/espectador e ainda a questão do tipo de tradução a seguir. A teoria tradutiva responde com o conceito bipartido de tradução dramática; *reader oriented* ou *performance-oriented*, sendo que, no primeiro caso, se opta por estratégias tradutivas de leitura e, no segundo caso, se prefere estratégias tradutivas de representação.

A segunda abordagem que se toma neste estudo é a noção de teatralidade ou potencial dramático, entendida como o efeito que o texto dramático pode ter no momento da sua representação, noção que se operacionalizou e aplicou subdividida do seguinte modo: linguagem e ritmo, linguagem e imagem, linguagem e actualidade e linguagem e gestualidade/corporalidade, esta última não analisada no presente estudo. A terceira abordagem é o conceito de réplica (Merino 1994: 44ss, vid 1.3 supra) no texto dramático definida como unidade mínima de descrição e comparação a nível estrutural, composta por indicação cénica e por fala e que nos serviu de base de análise e cotejo nas quatro traduções investigadas (contabilizando-se aqui também a tradução francesa).

Avalia-se de seguida a metodologia e os instrumentos de análise usados antes de se passar às conclusões sobre a análise tradutiva.

Quanto à metodologia e instrumentos de análise optou-se por registar os modos discursivos recorrentes, ao mesmo tempo, que estes iam sendo identificados e tipificados de modo que, numa primeira fase de análise, esses modos discursivos se plasmaram em tipologias provenientes de diferentes áreas dos estudos da linguagem, como sejam a gramática tradicional, a linguística de texto e a metodologia da análise tradutiva. Somente numa segunda fase se afectaram os grupos e subgrupos tipológicos registados aos procedimentos tradutivos e se trabalhou, assim, exclusivamente com categorias originárias do âmbito tradutivo. O registo

da análise foi assim sendo feito de forma exaustiva em paralelo e também em sequência ao trabalho de análise efectuado.

Concluída esta investigação, poder-se-á em estudos futuros optar por uma análise em que se afectam os modos discursivos directamente aos procedimentos tradutivos, mas introduzindo-se novos grupos e também novos subgrupos, ambos fundamentados nas tipologias e subtipologias criadas no presente estudo na primeira fase de análise e seguindo-se, assim, a premissa proposta por Baltrusch de que o seu modelo deve ser considerado um modelo em construção e a ser sempre adaptado às constelações concretas de cada texto e respectivo contexto (vid. 1.2 supra).

O modelo a ser considerado para a análise das traduções do presente texto dramático teria o seguinte conteúdo: a integração do ProcTrad “Redução”, que se aduziu neste estudo e ainda divisões dentro dos seguintes ProcTrad: Intensificação, dividido em Intensificação Semântica, Sintáctica, Enfática e por Comportamento de Retoma Verbal. As Intensificações Sintácticas e as Intensificações Semânticas foram ainda subdivididas, a ReSint em Pontuação e Deslocação à Esquerda e o RefSem em Palavras (coloquiais, rimáticas), Expressões (coloquiais) e Idiomatismos.

Continuando a referir subdivisões a aduzir aos ProcTrad segue-se a Explicação/Especificação, subdividida em Acrescento por Especificação e Comportamento de Retoma Nominal. Quanto à Modulação, esta, proposta originalmente por Vinay e Darbelnet, segue parcialmente a subdivisão já avançada por estes autores, nomeadamente: Explicativa; Passiva-Activa (e vice versa); Negativa-Afirmativa (vice versa); Outras. Na Equivalência, adopta-se as subcategorias indicadas por Newmark para a tradução de sentidos metafóricos, já que se usa este ProcTrad aqui exclusivamente nessa acepção, designadamente Substituição de Imagem, Imagem convertida em Sentido, Substituição de Imagem mais Sentido e Imagem mais Sentido, podendo-se passar a designar este ProcTrad como Equivalência Metafórica.

A Amplificação e a Redução mostraram ser procedimentos tradutivos que dificilmente se deixam subdividir de forma rigorosa, tendo-se neste estudo ensaiado uma subdivisão em Frase, Expressão e Palavra, subdivisão essa que a análise mostra não representar realmente os modos de Amplificação e de Redução aplicados; as traduções analisadas ampliam e reduzem recorrendo antes a uma variedade de combinações dos três elementos entre si, combinações essas dificilmente categorizáveis e conseqüentemente quantificáveis, como se refere em 5.2

supra e, por esse motivo, não se exprimiram as subdivisões de forma numérica, optando-se antes por inferir certas tendências dentro dessas subdivisões.

A tipificação e classificação das estratégias tradutivas em geral nem sempre é um processo linear, já que estas recaem por vezes em mais do que uma categoria. Nas dificuldades de afectação contam-se a título de exemplo, os vários modos de que as traduções se servem para aumentar o TC, como a amplificação, a explicitação/ especificação (acrescentos especificadores) e a Intensificação (acrescentos enfáticos e comportamentos de retoma verbal), sendo que a introdução de elementos se faz muitas vezes recorrendo a modos caracterizados noutros grupos ou subgrupos, como é o caso dos idiomatismos, entre outros, sendo necessário antes de cada escolha ponderar também os aspectos contextuais e co-textuais, como se referiu antes (vid. 5.2).

De qualquer forma, o modelo proposto em cima e respectivos procedimentos tradutivos é pensado para esta análise em particular e teria de ser adaptado para cada novo estudo neste âmbito da análise tradutiva, tendo também em conta as classes de deslocamento e ainda o valor e a intenção que integram o mencionado modelo.

A comparação entre texto dramático brechtiano *Der gute Mensch von Sezuan* (1955/1974) e as traduções para português europeu (1962) e português brasileiro (1959 e 1977) salientou modos discursivos recorrentes e que espelham em muitos aspectos todo o âmbito paratradutivo sobre o qual se reflectiu antes.

As três traduções estudadas usam procedimentos tradutivos que, por serem recorrentes, foram contabilizados e tratados qualitativamente e quantitativamente. Partindo da comparação entre as traduções verifica-se que os cinco procedimentos tradutivos foram usados em todas as traduções e também pelos três elementos estudados, designadamente as Apóstrofes, *Shen Te* e *Shui Ta*¹⁹⁷. A tradução pe e a tradução pb77 registam a mesma sequência decrescente no recurso aos procedimentos tradutivos; em primeiro lugar a Intensificação, em segundo lugar a Explicitação/Especificação, em terceiro lugar a Amplificação, em quarto lugar a Modulação e em quinto lugar a Equivalência.

A tradução pb59 também regista em primeiro lugar a Intensificação, mas seguida pela Redução, depois pela Explicitação/Especificação e em quarto e quinto lugares similarmente às traduções anteriores seguem-se também a Modulação e a Equivalência.

¹⁹⁷ Apesar de se estar a considerar as traduções designa-se esta figura neste ponto seguindo o TP, dada as diferentes grafias adoptadas nos diversos TT estudados.

Começando por comentar a Intensificação constata-se que, para além de ser este o ProcTrad mais usado nas três traduções, este mostra em todas as traduções valores próximos: pe (65%), pb59 (69%) e pb77 (71%).

Para este ProcTrad contribuem intensificações de ordem semântica, sintáctica, enfática e de comportamento de retoma verbal, sendo que na tradução pe são as intensificações semânticas que sobressaem, enquanto nas traduções pb59 e pb77 há uma predominância de intensificações sintácticas.

Começando por considerar estas últimas, registou-se em pb59 — tanto por via directa como por via indirecta — e em pb77, neste âmbito da intensificação sintáctica, alterações de pontuação e uma preferência por deslocções de elementos para a esquerda, frequentemente resultando estes últimos em processos de topicalização. É interessante verificar que nas três traduções é nas réplicas da figura de *Shen Te* que as alterações de pontuação são mais evidentes e que é em *Shui Ta* que se verificam mais deslocções à esquerda, correspondendo muitas dessas deslocções à esquerda a processos de topicalização. Constatou-se que as alterações de pontuação correspondem a uma preferência por uma pontuação que marca sobretudo a melodia (Cunha e Cintra 1997¹³:639ss vid. 8.4.3.1.1 supra); inúmeros pontos finais e vírgulas, elementos que marcam as pausas, são substituídos por pontos de exclamação (acentuação de sentimentos), de interrogação (tónica no aspecto interpessoal dos enunciados), reticências (inflexões de natureza emocional) e concorrem no seu conjunto para a construção de uma dizibilidade no palco. Ademais introduzem-se aspas em determinadas palavras como que a destacá-las num processo de preparação para a encenação (vid. réplica 158pb59).

Também as deslocções à esquerda, e entre estas o elevado número de topicalizações, contribuem para acentuação de determinados elementos. No processo de topicalização as unidades linguísticas topicalizadas passam a ocupar a primeira posição no enunciado e ganham desse modo um novo peso comunicativo; a não manutenção da linearidade do TP pressupõe uma opção pragmática que está dependente de factores contextuais e é caracterizador da subjectividade do falante relativamente aos factos narrados (vid réplicas 378pb59, 8.4.5.1.1 ou 540pb77, 9.2.3.1).

Estas modificações colaboram, a nosso ver, para uma potencialização da teatralidade no que diz respeito ao ritmo e à entoação. Em vez de se falar aqui em relação intertextual entre TP e TC — ou norma inicial — parece-nos que se trata aqui antes de uma relação intratextual entre TC e objectivo da tradução ou relação adequada, na acepção da

Skopostheorie, preconizada por Reiß e Vermeer (1984) (vid.1.1 supra), onde os autores defendem que o tradutor estabeleça o objectivo da tradução e, de seguida, traduza tendo sempre este objectivo em mente. Terá sido esta também a opção de António Bulhões e Geir de Campos na tradução pb59, onde a expectativa do público acaba por determinar uma tradução onde predomina esta estratégia tradutiva que se pode considerar uma estratégia de representação.

A tradução pb77, apesar de ter como objectivo a publicação, acaba por recorrer no âmbito da intensificação sintáctica também a esta estratégia, o que se compreende pelo percurso feito pelo tradutor, homem muito ligado ao mundo teatral, e que valoriza, como o próprio enfatiza, uma “leitura teatralizada” (Campos 1982a:77) do texto dramático a ser traduzido.

A tradução pe recorre também às intensificações sintácticas, mas em quarto lugar em número de ocorrências tipológicas, sendo que o ProcTrad Intensificação se subdivide também em alterações de Pontuação e Deslocações à Esquerda (vid respectivamente réplicas 26pe ou 29pe, 5.3.3.3 e réplicas 151pe ou 154pe, 5.3.4.3).

O reforço supra-segmental introduzido tem o mesmo valor e intenção das traduções pb59 e pb77 e consubstancia também uma estratégia de representação. Acredita-se no presente estudo que os tradutores portugueses teriam também em mente uma possível representação e acentuaram desde logo durante o processo tradutivo determinados elementos.

A intensificação semântica é patente nas três traduções, tendo na tradução pe uma predominância já referida. Nas três traduções esta intensificação é construída através de reforços semânticos, optando-se pela inclusão no TC, por ordem decrescente em todas as traduções analisadas, de palavras, idiomatismos e expressões. Dentro do grupo Palavras distinguiram-se a opção por rimas, as escolhas coloquiais e os diminutivos, todos patentes também nas traduções analisadas.

Sobre as rimas cabe notar que há em pb59, por via da tradução francesa, uma predominância desta escolha, que depois se mantém na segunda tradução pb77, mas a tradução pe também recorre à inserção de rimas, talvez pelo facto do tradutor dos poemas, Alexandre O’Neill, ser ele próprio também poeta. Os coloquialismos sobressaem principalmente em pe apesar de também presentes em pb59 e pb77, realçando-se aqui a inclusão de brasileirismos, principalmente na figura de *Shui Ta* (vid réplica 347pb59, 8.4.5.1.4). Os diminutivos têm igualmente predominância em pe e caracterizam a figura de

Shen Te, acentuando a sua bondade através da linguagem afectiva que usa ao dirigir-se aos outros (vid réplica 51pe, 5.3.3.4).

A intensificação semântica nas traduções acontece também pelo recurso aos idiomatismos e na tradução pb59 alguns vêm por influência do francês e pela semelhança que esta língua tem com o português (vid réplica 188pb59, 8.4.3.2.1, réplica 293pb59, 8.4.4.2.1, réplica 398pb59, 8.4.5.2.3), mas nas restantes traduções os idiomatismos são também uma constante.

Tendo em conta a noção de teatralidade pode afirmar-se que as intensificações semânticas reforçam o potencial dramático a vários níveis: a nível do ritmo através da inclusão das rimas que conferem ritmo e melodia ao TC; a nível de uma língua actual há o contributo das palavras e expressões coloquiais e ainda dos idiomatismos; a nível da carga imagética temos os idiomatismos já que muitos carregam em si imagens metafóricas, sendo construídos recorrendo-se a sentidos figurados e imagéticos, como é patente nas réplicas mencionadas atrás.

Há assim uma opção muito nítida por estratégias de representação no que concerne as escolhas semânticas, sendo que é na tradução para português europeu que esta estratégia é predominante. Afirmou-se já que se acredita que se pretendia construir um diálogo próximo com o leitor/espectador, que assenta numa vontade de passar a mensagem brechtiana a um público ansioso por mudança e ao mesmo tempo envolver esse mesmo público para que este possa participar activamente nessa mesma mudança “...der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert. (Brecht 1967³:302-303).

Também as traduções para português brasileiro, a primeira de 1959, feita num primeiro momento para a encenação, e a segunda de 1977, para publicação, recorrem à intensificação semântica na construção de um texto pleno de teatralidade, tendo inscrito em si muitas marcas de potencial dramático, opção que atribuímos principalmente a Geir de Campos e sustentada na sua ligação ao mundo teatral.

Pode afirmar-se que as escolhas de intensificação semântica e também as intensificações enfáticas, estas últimas que se mencionam de seguida, se constroem numa aproximação à língua falada: “... uma linguagem livre, salpicada aqui e ali de termos populares de forte expressividade” ou ainda “...a linguagem viva, trepidante, afectiva como a conversação. Empregam-se termos da gíria popular, locuções da linguagem corrente...” (Lapa 1984¹¹: 65-66).

Esta aproximação à oralidade, como se concluiu já anteriormente neste estudo, assenta num modo motivado de usar a língua, no sentido de Hatim e Mason, optando-se pela construção de um idiolecto, que tem uma intenção de idiomatidade e pressupõe, ao mesmo tempo, uma opção ideológico-política ao domesticar a forma e ao aproximar-se, deste modo, à língua e cultura de chegada, optando pela aceitabilidade como norma inicial, como a definiu Toury.

Passando a comentar as intensificações enfáticas cabe lembrar que todas as traduções introduzem esta forma de acrescento enfático, menos representado nas Apóstrofes e mais nas réplicas de *Shen* e *Shui Ta*, o que se compreende pelo carácter mais dialógico destas últimas. Na tradução pb59 cerca de 1/5 das enfatizações vêm por influência da tradução francesa, o que mostra que também aí se lançou mão desta estratégia tradutiva.

A partir da análise efectuada caracterizou-se estas enfatizações e concluiu-se que estas são compostas maioritariamente por partículas de realce, interjeições, apostos e advérbios de intensidade, entre outros, e ainda, em muitos casos, marcadas pela inclusão de pontos de exclamação. Acresce ainda que muitas destas enfatizações têm a função de início das falas, tomando o valor de estruturantes do discurso, que chamam a atenção para o que vai ser dito. Pode afirmar-se assim que estas escolhas focam ou acentuam determinados elementos do enunciado e conferem ao texto um tom mais coloquial.

As enfatizações adicionam ainda efeitos tanto de ritmo como de quase musicalidade em alguns casos (vid réplicas 489pb77 e 460pb77, ambas em 9.2.2.3), ajudando a exprimir sentimentos de um modo mais vivo indo ao encontro das palavras de Lapa sobre as características da linguagem falada citadas atrás.

Os acrescentos enfatizadores estão também ligados intimamente à questão temporal, enfatizando-se o enunciado com elementos de linguagem contemporânea, pois como afirma Heinz Schwarzsinger (1990:64 vid.1.3 supra) a rítmica de uma língua contemporânea é o elemento essencial em tradução para se poder atingir um público, para se conseguir verdadeiramente fazer passar um texto.

É tendo estes aspectos em consideração que se acredita que as enfatizações estão intimamente ligadas à questão da recepção e preconizam uma estratégia tradutiva de representação em todas as traduções analisadas.

A intensificação semântico-retórica faz-se ainda por comportamentos de retoma verbal em todas as traduções, mas principalmente na tradução para português europeu. Sendo esta

uma construção típica da língua portuguesa não se podem registar ocorrências por via francesa e também sendo esta uma conduta de resposta, tão pouco se registam casos no elemento Apóstrofes que tem por natureza um carácter monológico.

A figura que recorre abundantemente a esta tipologia é *Shen Te* em pe e também em pb59 e pb77, mas nestas duas últimas traduções com uma ocorrência mais baixa. Os CRv têm, como se descreveu anteriormente, uma função de estruturantes do discurso que reforçam o conteúdo e preparam a interacção. Este CRv caracteriza principalmente *Shen Te*, que retoma frequentemente as falas do seu interlocutor para construir as suas respostas, intensificando deste modo a atenção ao outro e em momentos chave da intriga, portadores de maior intensidade emocional (vid réplicas 49pe a 50pe e 72pe a 74pe, 5.3.3.1). A acentuação do aspecto interpessoal dos diálogos constrói-se, assim, recorrendo a formas típicas do idioma português num processo de domesticação e de aceitabilidade.

Em termos de teatralidade as reformulações das falas do interlocutor anterior trazem alterações de ritmo, já que prolongam a resposta e podem ter como função uma melhor compreensão da parte do público espectador. Considera-se, no entanto, que esta estratégia tradutiva pode servir tanto a tradução para representação como a tradução para leitura.

O procedimento tradutivo que em pe e pb77 surge em segundo lugar é a Explicação/Especificação e com percentagens semelhantes pe (14%) e pb77 (13%). Em pb59 este ProcTrad surge em terceiro lugar com uma percentagem de 7%, sendo que nesta tradução pb59 o segundo lugar é ocupado pela Redução, procedimento tradutivo que se trata mais adiante.

O ProcTrad Explicação/Especificação incorpora os acrescentos por especificação e os comportamentos de retoma nominal, sendo que em todas as traduções o Ac_{esp} está mais representado do que o CRn. As especificações analisadas nas três traduções e usadas pelos três elementos têm como objectivo especificar conteúdos e desfazer possíveis ambiguidades (vid réplicas 118pe, 5.3.4.1, 318pb59, 8.4.5.1.3 e 537pb77, 9.2.3.2). Ao aduzir esclarecimentos ao que é dito salientam-se, por vezes, também os próprios elementos especificados (vid réplica 56pe, 5.3.3.2). Esta estratégia tradutiva dá particular atenção ao leitor/ouvinte a quem tudo é explicado assumindo-se uma clara intenção pragmática. Pode afirmar-se que os Ac_{esp} servem a nosso ver as duas estratégias tradutivas, a da leitura e a da representação, sendo que, nesta última, esta toma uma maior relevância, já que tudo o que é

dito tem de ser compreendido de imediato, pois não há lugar à possibilidade de repetições como é o caso na leitura.

Quanto ao comportamento de retoma nominal que se considerou também como um ProcTrad de Explicação/Especificação, este está também presente em todas as traduções, principalmente nos elementos *Shen Te* e *Shui Ta*. Nos CRn preferem-se no TC formas nominais que correspondem a formas pronominais do TP e que contribuem para uma especificação do que é nomeado e também para a evitação de ambiguidades sobre as pessoas e coisas de que se fala (vid. réplicas 107pe, 5.3.4.4, 553pb77 e 628pb77, ambas em 9.2.3.5). Acresce ainda que em vários casos se usam formas de tratamento nominais em vez de pronominais contribuindo-se para um tom mais formal no TC. Note-se ainda que em *Shui Ta*, principalmente em pb77, a adopção abundante de formas de tratamento formais contribui para a caracterização desta figura mostrando-a como uma pessoa fria e distante em oposição à pessoa bondosa que é *Shen Te*.

Este comportamento de retoma nominal especificador do que é dito pode servir as duas estratégias tradutivas, leitura e representação, mas similarmente aos Ac_{esp} descritos anteriormente, mostra-se mais relevante na representação.

A ampliação do TC faz-se também através da Amplificação que se entendeu neste estudo como um procedimento tradutivo, no qual se aumenta o TT usando-se mais elementos do que no TP para expressão dos mesmos conteúdos. Esta amplificação deu-se nas traduções para português europeu e na segunda tradução para português brasileiro, 1977, e registando ambas percentagens semelhantes, respectivamente 10% e 12%. Em pb77 amplia-se através de mais expressões seguidas por ordem descendente de frases e palavras, enquanto em pe se prefere primeiramente a inclusão de frases depois palavras e, de seguida, expressões. Note-se que nas duas traduções os três elementos estudados optam por esta estratégia, sendo esta opção muito relevante nas Apóstrofes em pe e também muito evidente em *Shen Te* em pb77.

Esta estratégia tradutiva amplificadora denota uma intenção de verter todos os conteúdos semânticos, o que é ainda mais notório em momentos chave da intriga (vid. réplica 632pb77, 9.2.3.4). O objectivo de preservação de todos os sentidos contidos no TP regista-se também na tradução das poesias, onde se aumenta frequentemente o número de versos, como é o caso na tradução em pe (vid. réplica 15pe, 5.3.2.2).

Este propósito de transmitir todas as nuances de significado acarreta por vezes uma certa iteração e também aproxima frequentemente estas traduções da tradução recreativa no

sentido que Newmark (1988b) lhe atribui, uma tradução, onde o tradutor como que exprime o pensamento por detrás das palavras.

Esta opção tradutiva liga-se a nosso ver à norma da aceitabilidade trazendo ao leitor um texto de mais fácil acesso, sendo esta uma estratégia com valor opcional e com uma intenção pragmática. Considera-se ainda que a amplificação preconiza claramente uma estratégia de leitura e que tem como fim a publicação.

Em oposição ao grupo Amplificação surge o grupo Redução, o procedimento tradutivo, que ocorre somente na primeira tradução para português brasileiro de 1959 e que ocupa aí o segundo lugar no número de procedimentos tradutivos com uma percentagem de 17%. Entende-se este procedimento tradutivo como o uso de menos elementos na LC para expressão da mesma ideia da LP.

A Redução foi uma estratégia usada pelos três elementos analisados registando-se em *Shen Te* a percentagem maior (20%) seguida de *Shui Ta* e Apóstrofes com a mesma percentagem (15%) Acresce ainda que esta estratégia ocorre também por influência da tradução francesa, via indirecta, mas em menor grau se comparado com a via directa.

Da análise feita pode concluir-se que se reduz primeiramente a nível frásico, depois a nível das expressões — nos dois elementos *Shen Te* e Apóstrofes, enquanto em *Shui Ta* ocorrem mais reduções a nível das expressões seguidas das reduções frásicas — preferindo-se, neste estudo, falar em tendências e não em números exactos, como se mencionou antes. De qualquer forma, a estratégia da redução é a característica mais marcante desta tradução pb59 depois do ProcTrad Intensificação, já descrito previamente.

As reduções são assim um recurso constante desta tradução, introduzindo modificações no TC sem que, no entanto, estas acarretem mutações de conteúdos, já que estes permanecem implícitos (vid. réplica 363pb59, 8.4.5.1.2).

Ainda sobre a influência da tradução francesa, a partir da qual se iniciou esta tradução para português brasileiro, aludiu-se já que da análise feita se parece poder depreender que os tradutores teriam um *Skopos* e sempre que este coincidia com as estratégias da tradução indirecta, estas eram como que “aproveitadas” e seguidas na tradução pb59 (vid réplica 298pb59, 8.4.4.2.4). Perseguiu-se assim o objectivo de construir enunciados concisos e dizíveis, passíveis ainda de serem enfatizados pela declamação (vid réplica anterior 298pb59 e ainda a opção supra-segmental inserida na tradução).

A proximidade da encenação teve um papel decisivo na tradução aqui em análise e considera-se que os tradutores, envolvidos que estavam até nos próprios ensaios da peça, lançaram mão desta estratégia tradutiva de forma consciente. Não é de esquecer a importância da palavra “dita” no Brasil em detrimento da palavra lida e ainda o modo como os espectadores participavam activamente nos espectáculos (vid. Saringen 1994:47ss mencionado em 6.3 supra).

Pode concluir-se que a norma da recepção ou expectativa latente do público determinou a eleição desta estratégia tradutiva da Redução, assumindo esta um valor opcional assente ainda numa intenção pragmática de percepção imediata do que é dito.

O procedimento tradutivo da Redução reforça também a teatralidade a nível rítmico e aponta claramente para uma estratégia de representação escorada no público leitor e intensificando deste modo o potencial dramático.

Por fim, os dois procedimentos tradutivos a Modulação e a Equivalência ocupam ambos o quarto e quinto lugares respectivamente em todas as traduções analisadas. Começa-se por considerar a Modulação, cunhada por Vinay e Darbelnet, como uma estratégia tradutiva, que corresponde a uma mudança de ponto de vista e que é um recurso escolhido por todas as traduções, com um número de ocorrências semelhante, a saber pe (21), pb59 (23, das quais 8 por via indirecta) e pb77 (17) e ainda usada pelos três elementos.

Dos subgrupos tipológicos ressalta a modulação explicativa com o maior número de casos, onde o tradutor adopta um ponto de vista de maior aclaração relativamente ao TP, explicando a acção (vid. réplica 145pe, 5.3.4.6), o que está consonante com a intenção comum às traduções estudadas e que é a tradução de todos os sentidos do texto de partida aqui também através das modulações explicativas, intenção que já anteriormente se ligou à definição de Newmark (1988b:76 vid. 5.3.2.1 supra) de tradução recreativa ou interpretativa dos pensamentos por detrás das palavras.

Considera-se que este procedimento tradutivo tem um valor opcional e uma intenção pragmática, já que actua por vezes de forma desambiguadora, mas, no entanto, não nos parece ser uma estratégia relevante em termos de teatralidade, tendo em consideração o escasso número de casos assinalados. Também quanto às estratégias de representação versus publicação atribui-se aqui à modulação uma posição um pouco neutra, podendo, em termos gerais, servir as duas estratégias.

Por fim, temos o procedimento tradutivo Equivalência, que nesta análise se considerou para as traduções dos sentidos figurados, adoptando-se aqui a definição muito abrangente de metáfora apresentada por Newmark (1988b:104 vid 5.2 supra). A Equivalência é o ProcTrad com mais baixa representatividade nas traduções analisadas, nomeadamente com 4% em pe, 3% em pb59 e 2% em pb77, mas com uma distribuição uniforme nos três elementos analisados e também registando casos por influência da tradução francesa (vid. réplica 296pb59, 8.4.4.2.5).

Distinguiram-se quatro tipos de estratégias na procura da equivalência, sendo a substituição de imagem na LC e a imagem convertida em sentido as mais representadas. A tradução tenta veicular todos os sentidos imagéticos e referenciais da LP, procurando uma imagem aliada a um sentido referencial equivalente na língua e cultura de chegada (vid. réplicas 17pe, 5.3.2.6 e 429pb77, 9.2.1.5) ou, quando isso não é conseguido, acrescentando sentido à metáfora ou convertendo mesmo a imagem referencial em sentido (vid. réplica 436pb77, 9.2.1.5).

Apesar do valor de algum modo residual do ProcTrad Equivalência nestas traduções e, não obstante, o recurso a esta estratégia não ser específico destas traduções, mas sim, de algum modo, comum às traduções em geral, mesmo assim, optou-se por manter a análise da estratégia Equivalência, já que esta espelha o objectivo comum a todas as traduções analisadas, que é a manutenção sempre que possível de todas as imagens e todos os sentidos da língua e cultura de partida. Acresce ainda a relevância dos sentidos metafóricos no texto literário e assim também no texto dramático e que nos parecem ser importantes tanto em termos de público/leitor como de público/ouvinte. O valor desta estratégia é nalguns casos de obrigatoriedade (escolha de imagem padrão na LC e CC) e noutros casos de opcionalidade, mas tendo em ambos uma intenção pragmática e estilística. Em termos de teatralidade não se pode falar em reforço, mas sim em manutenção ou procura de equivalências imagéticas e referenciais.

Passando de seguida a apreciações de carácter mais geral retoma-se a ideia da divisão entre tradução para publicação e tradução para representação (vid. 1.3 supra), que sustenta respectivamente as estratégias tradutivas de leitura e as estratégias tradutivas de representação (Santoyo 1989 vid. 1.3 supra), divisão que se considerou já anteriormente como muito relevante tanto como princípio orientador para o tradutor teatral como para a análise tradutiva, como foi o caso na presente investigação. Ao termos esta dualidade sempre presente durante a análise chegamos também à conclusão de que os processos tradutivos mais recorrentes em

cada tradução estudada espelham essa dualidade, prefigurando uns estratégias de leitura e afigurando outras estratégias de representação, coexistindo pois as duas estratégias durante o processo tradutivo.

Ligado a estas estratégias está a noção de teatralidade, que se operacionalizou no presente estudo e que considerou aspectos de linguagem imagética, rítmica e de actualidade da língua. Todas estas vertentes se mostraram relevantes na análise elaborada parecendo, no entanto, que é na questão do ritmo ou na introdução de uma rítmica mais marcada que os textos traduzidos evidenciam diferenças mais assinaláveis com o texto de partida (vid. principalmente pb59 e pb77, mas também pe).

O ritmo faz parte da entoação que é o “resultado da conjugação de quatro actividades articulatórias: variação da altura do som (*Tonhöhe*), formação de unidades tonais (*Tongruppen*), ritmo, e acentuação (*Betonnung*). (Pheby 1980:858 apud Lopes 2001:92).

Estas actividades articulatórias estão por um lado relacionadas entre si, por outro lado, relacionam-se com a sintaxe, mas esta relação tem um carácter flexível, cabendo à sintaxe, e não à entoação, o papel determinante (ibid.).

Partindo desta premissa, de que os aspectos sintácticos têm um papel relevante na entoação e, dada a importância que esta assume no texto dramático escrito/traduzido para ser lido/representado, seria interessante em trabalhos futuros aprofundar o estudo sintáctico que, no presente caso, se cingiu às questões de pontuação e deslocação de elementos (topicalização), alargando-o a questões de tema-rema e de formas de retoma (Harweg em preparação, Lopes 2001), nomeadamente formas de retoma por identidade e formas de retoma por contiguidade, estudando-se o modo como as duas questões mencionadas atrás, tema-rema e retomas, contribuem para a acentuação dos elementos do enunciado e conseqüentemente para a sua relevância em termos comunicativo-pragmáticos, respectivos valores e intenções.

Tinhamos como o objectivo neste trabalho aprofundar o conhecimento das duas línguas aqui em comparação, a língua portuguesa e a língua alemã, e fizemo-lo através da obra *Der Gute Mensch von Sezuan*, escrita por Bertolt Brecht, obra que alia tanto a estética como a humanidade (ou compaixão Arendt:1991:274 vid. 2.2.2.3.1 supra) do autor e fizemo-lo também através das traduções para língua portuguesa, estudando *les résidus*, que menciona

Yuste Frías (2010), quando afirma que é impossível não deixar marcas “...traces de la présence humaine ni du sujet traduisant ni d’autres agentes intermédiaires dans une traduction” (p.310), e fizemo-lo ainda alicerçados na convicção avançada por Baltrusch (2006:16) sobre a construção de uma teoria holística da paratradução, já antes citada neste trabalho, de que a tarefa da tradução consiste em *transcreer de xeito crítico e eticamente comprometido as tradicións e as memorias colectivas*.

Alargamos aqui o sentido atribuído à tarefa da tradução incluindo nela a análise tradutiva, como a concebemos neste estudo, uma análise que nos instiga, também ela, a uma interpretação mais profunda da língua e das formas que esta toma nos diferentes mundos onde habita.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

Textos Literários

Brecht, Bertolt (1955/74) *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt [1955]¹⁹⁸ *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Tradução para francês de Jeanne Stern e Geneviève Serreau (1956): *La Bonne âme de Se-Tchouan, Théâtre complet V*. Paris: L'Arche.

Brecht, Bertolt [1955] *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Tradução para português de Ilse Losa (s/ data): *A Boa Alma de Sé-Chuão, Teatro I*. Lisboa: Portugália Editora.

Brecht, Bertolt [1955] *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Tradução para português de Geir de Campos e Antônio Bulhões (1959): *A Alma Boa de Setsuan*. Rio de Janeiro: Antunes Livreiros e Editôres.

Brecht, Bertolt (1955) *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Tradução para português de Geir de Campos e Antônio Bulhões (1992): *A Alma Boa de Setsuan, Teatro Completo 7*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

¹⁹⁸ Algumas traduções não referem a data da publicação do texto de origem, a partir do qual foi feita a tradução pelo que, nesses casos, apresentamos a data entre parêntesis rectos.



LITERATURA SECUNDÁRIA

- Academia das Ciências de Lisboa (2001) *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, (2 vols.), Lisboa: Verbo.
- Albir, Amparo Hurtado (2001) *Traducción y Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Althusser, Louis (1975) “Idéologie et appareils idéologiques d’État”, in *Positions*. Paris: Les Éditions Sociales, 1976, pp. 67-125.
- Álvarez, Luguís Alberto (2001) *Estilística comparada da traducción. Proposta metodolóxica e aplicación práctica ó estudo do corpus TECTRA de traduccions do inglés ó galego*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Álvarez, Luguís Alberto. (2010) “Rewriting and Paratranslating History in the Creation of Etiological Myths”, pílora T&P dispoñible no enderezo <<http://tv.uvigo.es/video/25495>>. Este audiovisual foi presentado na VII International Conference on Translation: the Paratextual Elements in Translation”, organizado pelo Departament de Traducció i d’Interpretació da Universitat Autònoma de Barcelona em Cerdanyola del Vallès nos días 21 e 22 de Junho de 2010.
- Antelo, Raúl (1987) “Os modernistas lêem Brecht”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.79-87.
- Arendt, Hanna (1968) *Men in Dark Times*. New York: Harcourt, Brace and World. Tradução para português de Ana Luísa Faria (1991): *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Arrojo, Rosemary (1986) *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática.
- Azevedo, Cândido (1997) *Mutiladas Proibidas, Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Azevedo, Cândido (1999) *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Azevedo, Fernando (1964⁴) *A Cultura Brasileira, Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil*. Vol.XIII, Obras Completas, São Paulo: Edições Melhoramento.
- Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

-
- Bader, Wolfgang (1987) “Brecht no Brasil, um projecto vivo”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.11-21.
- Baker, Mona (1998) “Translation Studies”, in Baker, Mona (ed.) (1998) *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 277-280.
- Baltrusch, Burghard (2005) “Mudança posue tudo...” in *Grial, Revista Galega de Cultura*, nº165, 2005, Tomo XLIII, Vigo: Galaxia, pp.38-46.
- Baltrusch, Burghard (2006) “É todo tradución? – Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría holística da para/tradución” in *Viceversa, Revista Galega de Tradución*, nº 12, 2006, pp. 9-38.
- Baltrusch, Burghard (2007-2008) “Classificação dos Deslocamentos em Processos Tradutivos”, Seminario de Literatura en Lingua Portuguesa: Tradución literaria pt>gl>pt. Documento cedido pelo autor.
- Baltrusch, Burghard (2007-2009) “É todo tradución? Elementos de filosofía e crítica para unha teoría holística da Para/tradución”, Seminario de “Tradución & Paratradución: Modos culturais e políticos da tradución”, inserido no Programa de Doutoramento em Tradução e Paratradução, Biénio 2007-2009, Universidade de Vigo.
- Baltrusch, Burghard (2008) “Elementos para uma Crítica da Tradução e Paratradução - Teoria e Prática no caso das Traduções Culturais Modernistas”, in *TradTerm, Revista Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, nº 14, 2008, São Paulo: USP, pp.15-50.
- Baltrusch, Burghard e Durán, Gabriel Pérez (2010) “Na orografía do mudable. Cara a uns Estudos de Tradución & Paratradución”, in Baltrusch, B., Dúran, G., Saringen, K., (eds.) (2010) *Soldando Sal, Galician Studies in Translation & Paratranslation*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, pp.9-38.
- Bantel, Otto (1970) *Grundbegriffe der Literatur*. Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag.
- Bassnett, Susan (1985) “Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, pp.87-103.
- Bassnett, S. e Lefevere, A. (1990) (eds.) *Translation, History and Culture*. London/NewYork: Pinter Publishers.

-
- Bassnett, S. (1991²) “Translating dramatic texts”, in Bassnett, S., (1991²), *Translation Studies*. London: Routledge, pp.120-132.
- Bassnett, Susan (1998a) “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, in Susan Bassnett e André Lefevere (1998) *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.90-108.
- Bassnett, Susan (1998b) “The Translation Turn in Cultural Studies”, in Susan Bassnett e André Lefevere, (1998) *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.123-140.
- Bell, Roger T. (1991) *Translation and Translating*. Essex: Longman.
- Benhamou, Anne-Françoise (1990) “Texte et Théâtralité”, in Monod, Sylvère (preparation) (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*, Arles 1989: Actes Sud, pp.71-72. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- Benjamin, Walter (1923) “Die Aufgabe des Übersetzers”, in Charles Baudelaire (1923) *Tableaux Parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin, Heidelberg: Richard Weissbach, pp.VII-XVII.
- Boal, Augusto (1987) “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.223-225. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Sábato Magaldi, Yan Michalski, Fernando Peixoto e João das Neves).
- Borges, Maria Fernanda Sousa (2008) *A Tradução do Teatro na Década de Sessenta (séc. XX) em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta. Dissertação de Mestrado.
- Bosi, Alfredo (1985⁵) “Um Testemunho do Presente”, in Mota, Carlos (1985⁵) *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, pp. I-XVII.
- Bragança, Aníbal (2009) *Geir de Campos, Releituras-menu do autor*, www.releituras.com, última consulta 29-01-2013.
- Bräutigam, Kurt (1976) *Der Gute Mensch von Sezuan*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Brech, Ursula (1997⁷) *Der gute Mensch von Sezuan. Lektürehilfen Bertolt Brecht*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

-
- Brecht, Bertolt (1964) *Estudos sobre Teatro*. Tradução para português de Fiama H. P. c/ colaboração Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugália Editora. Edição original de 1957, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Sem menção do título original).
- Brecht, Bertolt (1967³) *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke, Bd.15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, Bertolt (1967³) *Schriften zum Theater 2, Gesammelte Werke, 16*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, Bertolt (1974⁸) *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bru de Sala, Xavier (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (preparation) (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire, Traduire le Théâtre*. Arles 1989: Actes Sud, pp.41-68). (Intervenção em Mesa-Redonda).
- Campos, Geir (1982a) *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral. Tradução & Comunicação 1*, Faculdade Ibero-Americana de São Paulo, São Paulo: Editora Álamo.
- Campos, Geir (1982b) “A Alma-Boa de Setsuan”, in *A Tradução da Grande Obra Literária (Depoimentos). Tradução & Comunicação 2*, Faculdade Ibero-Americana de São Paulo, São Paulo: Editora Álamo, pp. 30-46.
- Campos, Geir (1983) “O Acto Criador na Tradução”, in *Tradução & Comunicação*, Revista Brasileira de Tradutores nº 2, Março de 1983, Faculdade Ibero-Americana de São Paulo e ABRATES (Associação Brasileira de Tradutores), São Paulo: Editora Álamo, pp. 129-144.
- Campos, Geir (1985) “Literalidade e Criatividade na Tradução”, in *Tradução & Comunicação*, Revista Brasileira de Tradutores nº 7, Dezembro de 1985, Faculdade Ibero-Americana de São Paulo e ABRATES (Associação Brasileira de Tradutores), São Paulo: Editora Álamo, pp. 2-20.
- Caneda, Cabrera, Maria Teresa (2007) “The Untranslatability of Modernism”, in Astradut Eysteinsons e Vivian Liska, eds., *Modernism*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 675-692.
- Carrington, Maria Cristina (1988) *A Recepção Portuguesa dos Dramas Der gute Mensch von Sezuan e Herr Puntilla und sein Knecht Matti de Bertolt Brecht*, Vol. I e II. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra. Dissertação de Mestrado.

-
- Carrington, Maria Cristina (1991) “Herr Puntila und sein Knecht Matti/O senhor Puntila \e o seu criado Matti e Der gute Mensch von Setzuan / A alma boa de Se-Tsuan – A boa pessoa de Setzuan”, in Delille, Maria Manuela G. (coordenação e prefácio), (1991) *Do Pobre B. B. em Portugal, Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Editora Estante, pp. 241-288.
- Carvalho, Rómulo (2001³) *História do Ensino em Portugal, Desde a Fundação da Nacionalidade até o Fim do Regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castro, Vázquez, Olga (2006) “Ideologías textuais e paratextuais nas traducións de *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir”, in *Viceversa, Revista Galega de Tradução*, nº 12, 2006, pp.49-78.
- Catford J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Chomsky, Noam (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista (1981) *Livros proibidos no regime fascista*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- Cunha, Celso e Cintra, Lindley (1997¹³) *Nova Gramática do Português Contemporânea*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Delille, Maria Manuela G. (coordenação e prefácio), (1991a) *Do Pobre B. B. em Portugal, Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Editora Estante.
- Delille, Maria Manuela G. *et al* (1991b) “Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974: Um Capítulo da História da Resistência ao Salazarismo”, in *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, Dezembro de 1991, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 63-88.
- Della Costa, Maria (2006) “Década de 50, Quando a felicidade parecia bater às portas do Brasil”, Entrevista a Maria Della Costa por Simon Khoury em 20.9.06. *Revista Manchete* <http://decade50.blogspot.com/2006/09/guerra-das-estrelas.html>, última consulta a 22 de Março de 2012.

-
- Denis, Lily (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (preparation), (1990), *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles 1989: Actes Sud, pp. 41-68. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- Déprats, Jean-Michel, (1990) “Texte et Théâtralité”, in Monod, Sylvère (preparation), (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire.*, Arles 1989: Actes Sud, pp.75-79. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- Derrida J. (1985) “Des Tours de Babel”, in *Difference in Translation*. Ithaca: Cornwell University Press, pp. 165-207.
- Even-Zohar, Itamar (1978a) “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in Holmes, Lambert & van den Broeck (eds.) (1978) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, Leuven: Acco, pp. 117-127.
- Even-Zohar, Itamar (1978b) *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Even-Zohar, Itamar (1979) “Polysystem Theory”, in *Poetics Today*, vol. 1, n° 1-2, pp. 287-310.
- Even-Zohar, Itamar (1981) “Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory”, in *Poetics Today*, n° 2, vol. 4, pp. 1-7.
- Even-Zohar, Itamar (1990) “Polysystem Theory”, in *Poetics Today*, vol. 11, n° 1, pp. 9-85.
- Farcy, Gérard Denis (1993) “L’adaptation dans tous ces états”, in *Poétique* 96, pp. 387-414.
- Ferencik, Jan (1970) “De la specification de la traduction de l’oeuvre dramatique”, in Holmes, James (1970) *The nature of translation*. Paris: Mouton, pp.144-149.
- Fernandéz, E. e Fuertes, R. (2002) “La variación lingüística en los estudios de traducción”, in *Epos*, XVIII, 2002, pp. 325-342.
- Fernandéz, Ocampo, Anxo (2005) “O Despeito de Mami Wara: a actitude holística nos estudos sobre traducción”, in *Viceversa, Revista Galega de Tradução*, n° 9-10, 2005, pp.71-80.

-
- Fernandéz, Ocampo, Anxo (2006) “A Antropoloxía dos espazos da tradución e da interpretación”, disponível em <http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/>, última consulta 8-3-2008.
- Fernandéz, Ocampo, Anxo (2010) “Deviens sur le pas de la porte: notes pour une anthropologie visuelle du seuil en Galice”, in Tatjana Barazon (org.), *Conserveries mémorielles, Seuils, soglitudes-Theresholds*, Québec/Paris: CELAT/IHTPO, n°7, 2010. <http://cm.revues.org/435>, última consulta 9-3-2013.
- Flor, João Almeida (et al). (1983) “Tradução e Tradição”, in *Problemas da Tradução: escrever, traduzindo*. II Jornadas de Estudos sobre a Tradução Lisboa: Guelf, pp. 9-19.
- Fuertes-Oliveira, Pedro A, (1999) “A Database on English Lexicology: The Formal-Informal English Language Database (FIELD)”, in *International Journal of Corpus Linguistics*, vol.4, n°1, 1999, pp. 53-73.
- Furtado, Celso (et.al) (1979³) (coordenador) *Brasil: Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Furtado, Celso (et.al) (1979³) “Brasil: da república oligárquica ao estado militar”, in Furtado, Celso (coordenador) (et.al) (1979³) *Brasil: Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 1-23.
- Garcia, Afrânio, Palmeira, Moacir (2001) “ Rastros de casas-grandes e de senzalas: transformações sociais no mundo rural brasileiro”, in Sachs, I/ Wilhelm, J./Pinheiro, P. (organização) (2001) *Brasil, um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, pp.38-77.
- Garrido Vilariño X. M. (2004) *Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de “Se Quest é un uomo de Primo Levi”*. Tese de Doutoramento. Vigo: Universidade de Vigo.
- Garrido Vilariño, X. (2005) “Texto e Paratexto. Tradución e Paratradución” in *Viceversa, Revista Galega de Tradução*, n° 9-10, 2005, pp.31-39.
- Garrido Vilariño, X. M. (2009) “Conceito de Paratradução: Sua Origem e Evolução”, *Comunicação*, 22 Julho 2009, ISCAP, Porto.

-
- Garrido Vilariño, X. M. (2009/2010) “Tradução e Paratradução da Literatura da Shoah na Lusofonia” VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas. Braga: Universidade do Minho.
- Garrido Vilariño X. M. (2011) “The paratranslation of the works of Primo Levi” in Federico M. Federici (ed.) *Translating Dialects and Languages of Minorities*. Berna: Peter Lang, pp. 65-88.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes*. Paris: Ed. Seuil.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Ed. Seuil.
- Gentzler, E. (1993) *Contemporary Translation Theories*. London/New York: Routledge.
- Gentzler, E. (1996) “Translation, Counter-Culture, and *The Fifties* in the USA”, in Álvarez, R. e Vidal, C. (eds.) (1996) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters Ltd, pp. 116-139.
- Gonçalves, Heloísa Barbosa e Wyler, Lia (1998) “Brazilian Tradition”, in Baker, Mona (ed.) (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nova York: Routledge, pp. 326-333.
- González, Noemi Pazó (2002) *A Fúnción da Traducción no Desenvolvemento do Mapa Teatral Galego. Unha Achega: 1960-1978*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Gregory, William (2010) “«Jouabilité»: un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible?”, in *Traduire, revue française de la traduction, Traduire pour le Théâtre*, n.º 222, Junho 2010, Paris: SFT, pp.7-21.
- Grice, H. (1975) “Logic And Conversation”, in Cole, P./ Morgan, J.L. (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech acts*. New York: Academic Press, pp. 41-58.
- Grou ou Grou-Comum, Ave Migratória, (2013) Ficha do Grou. [www. naturlink.sapo.pt/Natureza-e-Ambiente/Fichas-de-Espécies/](http://www.naturlink.sapo.pt/Natureza-e-Ambiente/Fichas-de-Espécies/), última consulta 29-01-2013.
- Halliday, M. A. K. (1973) *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold Ltd.

-
- Harweg, Roland (em preparação) “Perspectivas da Linguística de Texto”, in Antologia da Linguística de Texto, Braga: Universidade do Minho.
- Hatim, Basil e Mason, Ian (1990) *Discourse and the Translator*. Essex: Longman.
- Hatim, Basil e Mason, Ian (1997) *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Hecht, Werner (1997) *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W., Müller, K-D, (1989) *Bertolt Brecht, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Stücke 6, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Henne, H. e Rehbock, H. (1982) *Einführung in die Gesprächsanalyse*. Berlin:Walter de Gruyter.
- Hermans, T. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres/Sidney: Croom Helm.
- Hermans, T. (1999) *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Holmes, James S. (1972/1994) “The Name and Nature of Translation Studies”, in Holmes, James S., (1994) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp.67-80.
- Houaiss António (et.al.) (2001) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (6 vols.), Lisboa: Círculo de Leitores.
- House, Juliane (1977) *A Model for Translating Quality Assessment*. Tübingen: TBL Verlag Günter Narr.
- Hüfner, Agnes (1968) *Brecht in Frankreich 1930-1963, Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verhandlungsbuchhandlung e Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Hüsgen, Thomas J.C. (1999) *Vom getreuen Boten zum nachschöpferischen Autor. Entwicklung und Anwendung eines integrierenden Modells der Übersetzungskritik*. Dissertação de Doutoramento, Porto: Universidade do Porto.

-
- Jakobson, Roman (1959) "On Linguistic Aspects of Translation" in Venuti, L. (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 113-118.
- Lafer, Celso (2001) "O Brasil e o mundo", in Sachs, I./ Wilhelm, J./ Pinheiro, P. (organização) (2001), pp.162-183.
- Lamas, Estela Pinto Ribeiro (*et al.*). (2000) *Dicionário de Metalinguagens da Didática*. Porto: Porto Editora.
- Lapa, M. Rodrigues (1984¹¹) *Estilística da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada.
- Leuven-Zwart, K. van (1989) "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I", in *Target*, 1, vol.2, Amsterdam: pp.151-181.
- Leuven-Zwart, Kitty van (1990) "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II", *Target*, 2, vol.1, pp.69-95.
- Lima, Reynuncio Napoleão (1987) "A devoração de Brecht: uma busca de identidade brasileira" in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.88-96.
- Lopes, Dalila (1992) *Estruturantes nas Conversas Telefônicas de Negócios em Alemão*. Lição integrada nas provas públicas para professor-coordenador na área científica de Línguas, disciplina de Língua Alemã, Porto: ISCA/IPP.
- Lopes, Dalila (2001) *Retoma Pronominal e Nominal em Tradução Alemão-Português. Um Estudo em Linguística de Texto*. Tese de Doutorado, Braga: Universidade do Minho.
- Lorenzotti, Elizabeth (2007) *Suplemento Literário, que falta ele faz: 1956-1974 o artístico ao jornalístico: vida e norte de um caderno cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Catálogo de Periódicos, http://www.cedap.assis.unesp.br/cat_periodicos/popup3/suplemento_lit., última consulta em 30-03-2013.

-
- Luna, Alonso, A. e Montero, Küpper, S. (eds.) (2006) *Tradución e Política Editorial da Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Universidade de Vigo, col. Tradución & Paratradución, nº 2.
- Machado, Aníbal (1956) “Teatro Poético e Realista”, in *Para Todos*, periódico oficial do PCB, nº 8, Setembro 1956.
- Magaldi, Sábado (1987) “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.223-225. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Yan Michalski, Fernando Peixoto, João das Neves e Augusto Boal).
- Marques, Fernando (2009) “Brecht e o Brasil”, <http://revistacult.uol.com.br28-09-2009>, última consulta em 29-01-2013.
- Martins, Editora (1964) *Teatro em Progresso. Crítica Teatral (1955-1964)*. Livro de Decio de Almeida Prado, São Paulo: Editora Martins. (Badana).
- Mateus, Maria Helena Mira (2003⁶) “Poruguês europeu e português brasileiro: duas variedades nacionais da língua portuguesa”, in Mateus, Maria Helena/Brito, Ana Maria/Duarte, Inês/Faria, Isabel Hub (2003⁶) *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp.45-51.
- Mayoral, Asensio, R. (1999) *La traducción de la variación lingüística*. Soria: UERTERE (Monográficos de la revista *Hermeneus*).
- Merino Álvarez, M. Raquel (1993) “A View from the Stage: Arthur Miller in Spanish”, in Picken, Catriona (ed.) *Translation – the vital link/ la traduction au coeur de la communication, Proceedings of XIII FIT World Congress/Actes du congrès*, Volume 1, London: Institute of Translating and Interpreting, pp.17-25.
- Merino Álvarez, M. Raquel (1994) *Traducción, tradición y manipulación, Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidade de León.
- Merino Álvarez, M. Raquel (2000) “El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación”, in Rabadán, Rosa (ed.) (2000) *Traducción y censura*

inglés-español:1939-1985, Estudio Preliminar. León: Universidade de León, pp.121-151.

Montero, Silvia Küpper (2004) *O Comportamento Tradutivo do Aléman ó Galego: Análise da tradución dos verbos modais alémans*. Dissertação de Doutoramento. Vigo: Universidade de Vigo.

Morejón, Julio G. Garcia (1982) “Apresentação” in Campos, Geir (1982a) *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral*. Tradução & Comunicação 1, Faculdade Ibero-Americana de São Paulo, São Paulo: Editora Álamo.

Mostaço, Edélcio (1982) *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. Rio de Janeiro: Proposta, 1982.

Mota, Carlos (1985⁵) *Ideologia Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática.

Mota, E. (1990) *Da Tradução: a Problemática da Competência Retórica e da Aceitabilidade*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação, Aveiro: Universide de Aveiro.

Mota, E. (2002) *As Dimensões do Discurso e a Tradução. Aplicação de um Modelo Tradutivo de Análise Textual*, Dissertação integrada nas provas públicas para professor-coordenador na área científica de Línguas, disciplinas de Tradução, Porto: ISCA/IPP.

Mota, E. (2002) *Verbos Prefixados Alemães e a sua Tradução para Português. Análise contrastiva do conto Mein Onkel Fred de Heinrich Böll*. Lição apresentada nas provas públicas para professor-coordenador na área científica de Línguas, disciplinas de Tradução, Porto: ISCA/IPP.

Mounin, G. (1963) *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*. Paris: Edition Gallimard.

Mounin, G. (1968) “La traduction au théâtre”, in *Babel*, 14 (1), 1968, pp. 7-11.

Newmark, P. (1988a) *Approaches to Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.

Newmark, P. (1988b) *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International.

Nida, Eugene (1964) *Towards a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.

Nord, Christiane (1991) *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Julius Gros Verlag.

-
- Nouss, Alexis (1995) “La Traduction comme OVNI”, in *Meta*, pp.335-342.
- Nouss, Alexis (1998) “Théorie de la traduction: de la linguistique à l’herméneutique”, disponível em <http://www.univ-lyon2.fr/crtt/nouss.htm>, última consulta 9-3-2013.
- Nouss, Alexis (2001) *Traduction-Métissages*. Entrada “Traduction” no dicionário MÉTISSAGES: de Archimboldo a Zombi de François Laplantine e Alexis Nouss (2001), Paris: Pauvert, pp.560-566.
- Nouss, Alexis (2005) *L’horizon philosophique de la traduction*. Propos recueillis, enregistrés, numérisés et mis en ligne par José Yuste Frías, Vigo: Universidade de Vigo, Grupo de Investigación Tradución & Paratradución, documentos MPp3, disponível em <http://webs.uvigo.es/paratraduccion/seminarionous>, última consulta 5-11-2009.
- Nuttal, Christine (1983) *Teaching Reading Skills in a Foreign Language*. London: Heineman Educational Books.
- Oliveira, César (1990) “A Evolução Política”, in Serrão, Joel e Marques, Oliveira (dir.) (1990) *Nova História de Portugal*, (vol.XII) *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, (coordenação, prefácio e introdução de Fernando Rosas). Lisboa: Editorial Presença, pp.21-85.
- Ortiz, Renato (2001) “Sociedade e Cultura”, in Pereira, Luiz Carlos B. (2001) “Do Estado patrimonial ao gerencial”, in Sachs, I/ Wilhelm, J./Pinheiro, P. (organização) (2001) *Brasil, um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 184-209.
- Paucker, Henri R. (ed.) (1976) *Neue Sachlichkeit Literatur im «Dritten Reich» und im Exil, Die Deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Bd. 15, in Best, Otto F. e Schmitt, Hans-Jürgen (eds.), *Die Deutsche Literatur, Ein Abriß in Text und Darstellung*. Stuttgart: Philipp Reklam.
- Pereira, Luiz Carlos B. (2001) “Do Estado patrimonial ao gerencial”, in Sachs, I/ Wilhelm, J./Pinheiro, P. (organização) (2001) *Brasil, um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, pp.222-259.

-
- Peixoto, Fernando (1987) “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.232-240. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Sábato Magaldi, Yan Michalski, João das Neves e Augusto Boal).
- Prado, Decio de Almeida (1964) *Teatro em Progresso. Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Editora Martins.
- Rabadán, Rosa (1991) *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Léon: Universidade de Léon.
- Ramos do Ó, Jorge (1990) “Salazarismo e Cultura”, in Serrão, Joel e Marques, Oliveira (dir.) (1990) *Nova História de Portugal*, (vol.XII) *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, (coordenação, prefácio e introdução de Fernando Rosas). Lisboa: Editorial Presença, pp. 391-454.
- Rebello, Luiz Francisco (1991) *História do Teatro*. Comissariado para Europália 91, Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Reiß, Katharina e Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rivière, Jean-Loup (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (preparation) (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles 1989: Actes Sud, pp. 41-68. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- Robinson, D. (1997) *Translation and Empire, Postcolonial Theories Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Rodrigues, Selma Casalans (1987) “John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 97-106.
- Rodríguez, Áurea Fernández (1995) “El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral”, in Lafarga, Francisco e Dengler, Roberto (eds.) (1995) *Teatro y Traducción*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, por, pp. 37-46.
- Rosas, Fernando (1990) (coordenação, prefácio e introdução), “Introdução-Portugal na Europa dos anos trinta”, in Serrão, Joel e Marques, Oliveira (dir.) (1990) *Nova*

-
- História de Portugal*, (vol.XII) *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 9-18.
- Rosas, Fernando (1994) *O Estado Novo*. Vol. 7 *História de Portugal*. dir. José Mattoso, Vol.1 a 8, Lisboa: Editorial Estampa.
- Rosas, Fernando e Brito, J.M. Brandão (direcção) (1996) *Dicionário de História do Estado Novo*. Volumes I e II, Venda Nova: Bertrand Editora.
- Ryngaert, Jean-Pierre (1991) *Introduction à l'Analyse du Théâtre*. Paris: Bordas. Tradução para português de Carlos Porto (1992): *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: Edições Asa.
- Santoyo, J.C. (1987) *Teoría y Crítica de la Traducción: Antología*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Bellaterra.
- Santoyo, J.C. (1989) “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de Tipología”, in *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid: Companhia Nacional de Teatro Clásico, pp. 95-112.
- Santoyo, J. C. (1995) “Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español”, in Lafarga, Francisco e Dengler, Roberto (eds.) (1995) *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp.13-23.
- Saraiva, José António (s/data) *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva.
- Sartingen, Katrin (1994) *Über Brecht hinaus Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*. Hispanistische Studien, Bd. 26, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Schwarzinger, Heinz (1990) “Molière et ses Traducteurs Étrangers”, in Monod, Sylvère (preparation), (1990) *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles 1989: Actes Sud, pp. 41-68. (Intervenção em Mesa-Redonda).
- Sena, Jorge (1988) *Do Teatro em Portugal*. Organização, prefácio e notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Mécia de Sena e Edições 70.
- Seruya, Teresa e Moniz, Maria Lin (2008) “Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s”, in Seruya, Teresa e Moniz, Maria Lin *et al.* (2008) *Translation and Censorship in different times and landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp.3-20.

-
- Silva, Tânia Brandão (1998) *Peripécias modernas: companhia Maria Della Costa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de doutoramento, http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index., última consulta em 29-01-2013.
- Singer, Paul (2001) “Evolução da economia e vinculação internacional”, in Sachs, I. / Wilhelm, J./Pinheiro, P. (organização) (2001) *Brasil, um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, pp.78-131.
- Snell-Hornby, Mary (1995²) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Co.
- Snell-Hornby, Mary (2006) *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Staehele, Ulrich (1989) “Brecht im Exil”, in Bark, J., Steinbach, D., Wittemberg, H., Franke, H-P, (eds.) (1989) *Epochen der Deutschen Literatur*. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Ernst Klett Verlag, pp.513-526.
- Teatro Popular de Arte – TPA (Teatro Maria Della Costa -TMDC) (2008), Enciclopédia Itaú Cultural_Teatro,http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas7enciclopedia_teatro/index., última consulta em 29-01-2013.
- Teixeira, M^a Antónia Gaspar, Gil, M^a de Fátima Gil (1998) *Do Pobre B.B. em Portugal, A Recepção dos Dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*, (coordenação e prefácio de M^a Manuela G. Delille), Coimbra: Livraria Minerva/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- Törnqvist, Egil (1991) *Transposing drama, Studies in Representation*. London: Mac Millan Education, LTD.
- Toury, Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Toury, Gideon (1995/2012) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Benjamins Translation Library, vol. 4, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing.
- Tschida, A. (1995) *Kontinuität und Progression. Entwurf einer Typologie sprachlicher Information am Beispiel des Französischen.*, (= pro lingua Band 25) Wilhelmsfeld: Egert.

-
- Ubersfeld, Anne (1977/1982) *Lire le Théâtre*. Paris: Messidor Éditions Sociales.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998) *The Scandals of Translation*. London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Vieites, Manuel F. (2005) “Traducir para o Teatro. Âmbito e Niveis na Xustificación das Traducións”, in *Viceversa, Revista Galega de Tradução*, nº 11, 2005, pp.183-194.
- Vilaça, Mário (1963) “Comentários a uma Tradução de Brecht” in *Vértice*, Coimbra, XXIII, n.º 232-233, Janeiro-Feveireiro de 1963, pp.90-93.
- Vilela, Mário (1999) *Gramática da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Vinay, J.P. e Darbelnet, J. (1958/1972) *Stylistique Comparée du Français et de L'Anglais*. Paris: Didier.
- Wandruszka, Mario (1969) *Sprachen, Vergleichbar und Unvergleichbar*. München: Piper &Co Verlag.
- Wirth, Françoise (2010) “Éditorial”, in *Traduire, revue française de la traduction, Traduire pour le Théâtre*, n.º 222, Junho 2010, Paris: SFT, pp.3-6.
- Wyler, Lia (2003) “Que censura?”, in *D.E.L.T.A.*, 19: Especial, 2003, pp.109-116.
- Yuste Frías, J. e Álvarez LUGRÍS, A. (eds.) (2005) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Col. Traducción & Paratraducción, nº 1, Vigo: Universidade de Vigo.
- Yuste Frías, J. (2005) “Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital”, in Yuste Frías, J. e Álvarez LUGRÍS, A. (eds.) (2005) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Col. Traducción & Paratraducción, nº 1, Vigo: Universidade de Vigo, pp.59-82.
- Yuste Frías, J. (2006a) “Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil”, in Luna, Alonso, A. e Montero, Küpper, S. (eds.) (2006) *Traducción e Política Editorial da Literatura Infantil e Xuvenil*. Col. Traducción & Paratraducción, nº 2, Vigo: Universidade de Vigo, pp.189-201.

-
- Yuste Frías, J. (2006b) “La pareja texto/imagem en la traducción de libros infantiles”, in Luna, Alonso, A. e Montero, Küpper, S. (eds.) (2006) *Tradución e Política Editorial da Literatura Infantil e Xuvenil*. Col. Tradución & Paratradución, nº 2, Vigo: Universidade de Vigo, pp.267-276.
- Yuste Frías, J. (2007) “Para-traducir libros infantís”, in *Viceversa, Revista Galega de Tradução*, nº 13, 2007, pp.135-170.
- Yuste Frías, J. (2008) “Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada”, in *PLP Pensar La Publicidad, Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, vol.II, nº 1, 2008, pp. 141-170.
- Yuste Frías, J. (2009a) "Paratraduction: le concept-clé de l'École de Vigo", in Yuste Frías, (ed.) II Coloquio Internacional de Vigo sobre Paratraducción. Primera Parte, Vigo: T&P_UVigo-TV [on line] <<http://tv.uvigo.es/video/25363>>
- Yuste Frías, J. (2009b) "Traduire les seuils de la traduction: le hors-texte" in Yuste Frías, (ed.) II Coloquio Internacional de Vigo sobre Paratraducción. Segunda Parte, Vigo: T&P_UVigo-TV [on line] <<http://tv.uvigo.es/video/25379>>
- Yuste Frías, J. (2010) “Au seuil de la traduction : la paratraduction”, in Naaijken, T. (ed.) (2010) *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, col. Genèses de Textes-Textgenesen (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3, ISBN: 978-3-0343-0487-0, pp. 287-316. Disponível em: <http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/174-informacion.html>.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1984) *Page to Page:Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Zuber-Skerrit, Ortrun (1988) “Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science, in *Meta*, XXXIII, 4, 1988, pp.485-490.
- Zuolin, Huang (1982) “Brecht and East Asian Theatre. The proceedings of a Conference on Brecht” in Tatlow (1982) *East Asian Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 96-110. Tradução para português de Roberto Corrêa Camargo (2008):

“Um acréscimo ao texto de Brecht: o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”, www.academia.edu/167234/Brecht e o Estranhamento no Teatro Chinês -Tradução de Teatro, última consulta em 29-01-2013.

Zurbach, Christine (2002) *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Edições Colibri.