

IDENTIDADES REESCRITAS
FIGURAÇÕES DA IRLANDA NO TEATRO PORTUGUÊS

Título: Identidades Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português

Autor: Paulo Eduardo Carvalho

Capa: Fotografia de *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, de Brian Friel, encenação de Nuno Carinhas, ASSÉDIO / TNSJ, 2000 (João Cardoso), foto João Tuna.

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Concepção Gráfica: Dep. Gráfico / Edições Afrontamento, Lda.

N.º de edição: 1236

Colecção: Estudos da Literatura Comparada

ISBN: 978-972-36-1034-5

Depósito Legal: 300244/09

Impressão e Acabamento: Rainho & Neves, Lda / S. Maria da Feira
artesgraficas@rainhoeneves.pt

1ª Edição / Outubro de 2009

© Autor, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), 2009

Edições Afrontamento, Lda.

Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

www.ilcml.com

Identities Reescritas

Figurações da Irlanda no Teatro Português

PAULO EDUARDO CARVALHO

Índice

Breve prefácio.....	7
Agradecimentos.....	11
Introdução.....	13
I – Aproximações.....	35
1. Teatro, tradução e transferência cultural.....	37
2. Repertórios traduzidos: Renovações e actualizações.....	69
II – (Des)Encontros.....	99
3. Dramaturgos do «mundo ocidental».....	101
3.1. Divulgadores pioneiros.....	101
3.2. Um projecto estético de ambição nacional: W. B. Yeats (e Lady Gregory).....	139
3.3. Um teatro popular e poético: J. M. Synge.....	159
3.4. Um teatro popular e político: Sean O’Casey.....	232
4. Exercícios de «desterritorialização»: Samuel Beckett.....	263
5. Novas dramaturgias para novos mundos.....	311
5.1. Entre o presente, a história e a memória: Brian Friel.....	311
5.2. Experiências locais e conflitos globais: Frank McGuinness e Dermot Bolger.....	380
5.3. A política e o quotidiano no território do feminino: Jennifer Johnston, Marie Jones e Marina Carr.....	419
5.4. Novas urbanidades, distintas ruralidades: Conor McPherson, Martin McDonagh, Mark O’Rowe (e Enda Walsh).....	473
Conclusão.....	541
Bibliografia.....	557
Índice remissivo.....	587
Apêndice.....	597

Breve prefácio

Identities Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português corresponde a uma dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, realizada sob orientação científica da Professora Doutora Maria Helena Serôdio, da Universidade de Lisboa, e do Professor Doutor Rui Carvalho Homem, da Universidade do Porto.

Este estudo pretende oferecer uma caracterização da presença da dramaturgia irlandesa moderna e contemporânea na dinâmica da criação teatral portuguesa dos últimos 50 anos. Recenseado o conjunto de autores e de textos traduzidos e representados em Portugal, interrogam-se, numa perspectiva comparatista, as diferentes modalidades de reconfiguração das suas marcas culturais. Os conceitos de «identidade» e «reescrita» convocados no título do trabalho recobrem as diferentes intervenções – entre o exercício de divulgação, a tradução, os pronunciamentos programáticos, a encenação, a representação e o comentário crítico – que vêm contribuindo para a configuração, entre nós, da imagem dos dramaturgos irlandeses e da realidade representada nas suas peças.

Na parte inicial, a que se chamou «Aproximações», expõem-se alguns dos contributos mais recentes para a investigação em torno da tradução teatral, para depois se reflectir sobre a importância histórica dos movimentos de renovação e actualização dos repertórios no teatro português na segunda metade do século XX, ponderando a sua relação com a actividade de tradução.

A segunda parte – o corpo principal deste trabalho – está dividida em três momentos, distribuídos ao longo de uma sequência que tenta articular a cronologia das intervenções originais daqueles dramaturgos com os períodos sucessivos da revelação da sua obra em Portugal. Assim, consagra-se um primeiro momento, a que se chamou «Dramaturgos do ‘mundo ocidental’», ao estudo de alguns dos textos de W. B. Yeats (e *Lady Gregory*), J. M. Synge e Sean O’Casey, revelados entre finais dos anos cinquenta e inícios da década

de sessenta, mas com uma mais continuada presença nos nossos palcos. Ainda sob o signo da metáfora territorial, um segundo momento, intitulado 'Exercícios de desterritorialização', discute a problemática inscrição literária e cultural de Samuel Beckett e as modalidades da sua recepção na prática tradutória e teatral portuguesa. O terceiro e último momento, «Novas dramaturgias para novos mundos», integra um mais vasto número de dramaturgos irlandeses de três diferentes gerações que, desde os anos setenta, vêm contribuindo para a actualização do repertório estrangeiro representado em Portugal e para a ampliação das imagens da Irlanda na nossa cultura. Exploram-se, assim, em capítulos sucessivos, as traduções e representações de obras de Brian Friel, Frank McGuinness, Dermot Bolger, Jennifer Johnston, Marie Jones, Marina Carr, Conor McPherson, Martin McDonagh e Mark O'Rowe, reservando-se uma breve referência ainda a Enda Walsh.

O conjunto de informações, comentários e observações reunidos neste trabalho permite, simultaneamente, reconsiderar a amplitude de sentidos negociados nas obras aqui contempladas e ampliar o nosso conhecimento sobre importantes trajectos do teatro em Portugal nas últimas cinco décadas, a propósito das suas derivas interpeladoras da dramaturgia de autores irlandeses.

A consequência inevitável de um trabalho cujo objecto de estudo se prolonga quase até ao momento final da sua redacção é, necessariamente, e neste caso concreto, a rápida desactualização dos textos e espectáculos recenseados. Entre Julho de 2007, quando efectivamente se concluiu este *Identidades Reescritas*, e o momento em que se redige esta nota prefacial, inícios de Maio de 2009, a dramaturgia irlandesa continuou a marcar presença nos palcos portugueses, dando mostras de um renovado interesse dos nossos criadores cénicos, o que, de algum modo, veio reforçar a pertinência da escolha deste objecto de estudo. Refiram-se, a título de exemplo, as produções de novos textos de Enda Walsh (além de *Disco Pigs*, também *Acamarrados/Bedbound*, ambos pela companhia *Artistas Unidos*, estreados respectivamente em Outubro de 2007 e Março de 2008), Mark O'Rowe (*Terminus*, pela ASSÉDIO, em Junho de 2008), Conor McPherson (*Cântico de Natal/Dublin Carol*, pelo *Teatro Oficina*, em Dezembro de 2007, e *Embarques/Port Authority*, pelo *Ensemble*, em Novembro de 2008), Brian Friel (*Cartas Íntimas/Performances*, também pela ASSÉDIO, em Março de 2009) e a absoluta revelação em Portugal de um novo dramaturgo irlandês, Tom Murphy, através de um dos seus textos mais marcantes, *O Concerto de Gigli/The Gigli Concert*, mais uma vez pela ASSÉDIO, estreado em Outubro de 2008. Não obstante a relevância artística de cada uma destas experiências e o seu manifesto interesse a nível das estratégias de tradução e de figuração cénica utilizadas, preferiu-se não proceder à actualização dos capítulos deste trabalho, reservando eventuais considerações para estudos futuros, de natureza mais parcelar.

Pela mesma razão, optou-se por não introduzir nesta publicação alguns novos materiais resultantes da continuidade do labor de investigação, cujo processamento implicaria, nalguns casos, um indesejável alargamento do já vasto território percorrido por este estudo. Esta situação verificou-se, desde logo, a nível dos dactiloscritos de alguns dos textos traduzidos e utilizados em espectáculos que não puderam então merecer uma consideração mais demorada. O caso mais flagrante será o de Sean O'Casey, uma vez que só após a conclusão deste trabalho foi possível ter acesso aos textos de *A Sombra de Um Franco-Atirador* (*The Shadow of a Gunman*, tradução de Carmen Santos, para *Os Bonecreiros*), *O Fim do Princípio* (*The End of the Beginning*, versão de Fernando Mora Ramos, Isabel Lopes e José Carlos Faria, para o *Teatro da Rainha*) e *Na Hora de Ir para Cama* (*Bedtime Story*, versão de José Peixoto, para o *Teatro da Malaposta*). Mas a sobrevivência do interesse por esta matéria também se alargou a pequenas, embora relevantes, informações entretanto obtidas – como o facto de a RTP ter transmitido em 1961 uma produção de *Espalhando as Notícias* (*Spreading the News*), de Lady Gregory – ou a descobertas de consequências mais amplas, como a do livro de Eduardo de Noronha, *Recordações do Theatro*, publicado pela Guimarães & C.^a, no ano bem recuado de 1917, no qual é possível encontrar um capítulo dedicado ao «Moderno theatro inglez», com curiosas referências à dramaturgia irlandesa: para além da atenção a George Bernard Shaw, destacam-se as páginas consagradas a Synge, incluindo a tradução de breves passos de *The Tinker's Wedding* e de *The Playboy of the Western World*, cujo título surge traduzido como «Bom companheiro do mundo ocidental». Não resisto, aliás, a citar as últimas linhas dessas páginas, não só pelo que encerram de revelador quanto à circulação de algumas imagens nacionais, mas também, e sobretudo, pela manifestação clara de um interesse efectivamente «pioneiro» pela cultura irlandesa: «Grande bebedor o irlandez, é ao mesmo tempo o filho mais respeitoso da Santa Igreja e, o que é mais, um admirável devaneador. Só se pode conhecer essa ração singular, tão seductora pelos seus vícios como pelas suas qualidades, depois de ter jornadoado pela ilha e tê-la observado de perto» (p. 58).

Três últimas observações. Não obstante a renovada vitalidade da presença da dramaturgia irlandesa no teatro português nosso contemporâneo e o acesso a novos materiais susceptíveis de enriquecer e alargar o conhecimento do seu percurso histórico entre nós, optou-se pela publicação quase integral e não reformulada do trabalho de investigação originalmente realizado. Esclareça-se ainda que a principal intervenção sobre o texto original foi a tradução para português dos diversos comentários críticos e teóricos citados – excepção feita, naturalmente, aos passos das peças irlandesas cuja tradução é um dos objectos centrais deste estudo. Pela sua indiscutível relevância, acrescentou-se um anexo ico-

nográfico, com fotografias de alguns dos espectáculos referidos e estudados no corpo deste trabalho.

Gostaria de terminar com um agradecimento muito especial ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa por ter tão empenhadamente viabilizado esta edição.

E a minha gratidão pessoal à Lurdes Gonçalves.

Introdução

«Identities Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português» apresenta-se como uma proposta de cartografia da presença da dramaturgia irlandesa moderna e contemporânea na prática teatral portuguesa das últimas cinco décadas, com o duplo propósito de contribuir para um mais alargado reconhecimento do papel desempenhado pela integração de modelos dramáticos estrangeiros na nossa prática cénica e, simultaneamente, de explorar a transformação de sentidos envolvida na alargada «reescrita» de um repertório singular. A contribuição da dramaturgia estrangeira para a formação dos repertórios do teatro português reveste-se, aliás, há décadas, se não mesmo há séculos, de uma importância que plenamente justifica a investigação mais aprofundada desta realidade com tão expressivas consequências culturais.

A escolha de um qualquer *corpus* de estudo obedece a opções e comporta segmentações que importará esclarecer, com o objectivo não só de justificar a sua relevância, mas também de dar a conhecer as suas potencialidades operatórias. Neste caso, um dos factores mais determinantes na escolha deste repertório poderá ter sido, sem dúvida, o percurso do próprio autor deste estudo, que há alguns anos vem desenvolvendo um trabalho continuado sobre a dramaturgia irlandesa contemporânea, prolongando um interesse inaugurado pela realização de uma tese de mestrado, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, subordinada ao título «A História no Território da Imaginação: A Irlanda de Brian Friel e Field Day». Este anterior projecto de investigação foi igualmente responsável pelo início de um percurso paralelo dedicado à tradução de textos dramáticos – alguns deles irlandeses –, experiência que, por seu lado, determinou uma crescente atenção aos contributos dos Estudos de Tradução: num primeiro momento, sobretudo aqueles com uma ver-

tente mais aplicada e, ulteriormente, já com propósitos de pesquisa, outras orientações com um mais claro propósito descritivo e reflexivo.

A esta confluência de investimentos – representativos, de algum modo, dos diferentes domínios articulados no presente trabalho – faltará acrescentar a atenção dedicada ao estudo da própria prática teatral portuguesa, no âmbito de muitos dos projectos e iniciativas do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, bem como o desenvolvimento de trabalhos numa perspectiva comparatista, favorecidos pelas linhas de investigação e actividades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e do Instituto de Estudos Ingleses, da Faculdade de Letras do Porto.

Mais do que invocar um percurso, trata-se sobretudo aqui de sinalizar aprendizagens várias que o autor do presente estudo foi perfazendo na academia e fora dela. Numa primeira aproximação, o estudo reporta-se, então, às diferentes práticas tradutórias que vêm sendo exercidas no campo do teatro, e aí tornou-se necessário integrar no *corpus* as muitas autorias dos que trabalham sobre textos de irlandeses – a de outros tradutores e as suas – uma vez que o estudo exigiria uma análise de conjunto nas suas mais diversas opções e nas correlações que entre si se podem estabelecer. Mas, num outro patamar, o *corpus* escolhido teria de ser referido aos diversos contextos de criação (e recepção) teatral que ganhariam seguramente com o conhecimento empírico que o autor deste estudo pôde retirar da sua participação efectiva em alguns deles.

A tentativa será, sobretudo, a de avaliar – e, neste caso, de reconhecer – o alcance de alguns dos constrangimentos envolvidos nessas experiências, desde o recorte originalmente académico da relação com esses textos até à variável interferência que os muitos outros agentes na cadeia criativa possam ter tido sobre algumas das estratégias adoptadas e das soluções encontradas. No caso das traduções realizadas pelo autor deste trabalho, proceder-se-á, assim, a uma inflexão metodológica, que consistirá na minimização da leitura e da análise crítica desses textos, desejavelmente compensada por uma ampliação das referências às circunstâncias várias que acompanharam a sua realização e, sobretudo, a sua articulação com os processos de figuração cénica envolvidos.

Para lá das confluências pessoais acima referidas, a decisão de estudar a literatura dramática irlandesa traduzida e representada em Portugal encontra justificação, também, tanto na singularidade das situações que parece ter proporcionado a nível das representações identitárias envolvidas, como na sua participação num processo continuado de renovação e actualização dos reper-

tórios nacionais associados a uma diversidade muito expressiva de projectos teatrais. Esclareça-se, contudo, que aquilo que se poderá entender como «dramaturgia irlandesa» está longe de constituir um território claro e de contornos inequívocos, tal a complexidade das experiências políticas e culturais que durante séculos caracterizaram as relações entre a Irlanda e a Inglaterra e, a partir de um dado momento, essa realidade política mais vasta que é o Reino Unido. Consoante se tenham privilegiado, dentro de quadros ideológicos muito variáveis, os critérios da geografia, da língua, da etnia ou da estética para a selecção de materiais destinados à construção de uma história nacional do teatro irlandês – e o mesmo, em certa medida, se poderia dizer do teatro inglês ou, de forma ainda mais complexa, do britânico –, obtiveram-se resultados muito diversos.

Muitos dos mais importantes dramaturgos contemplados em estudos como os de Christopher Fitz-Simon, *The Irish Theatre* (1983), e de Christopher Morash, *A History of Irish Theatre 1601-2000* (2002), viveram e desenvolveram a maior parte da sua actividade fora das fronteiras geográficas da Irlanda, a ponto de integrarem – quando não protagonizarem – igualmente qualquer história do teatro inglês. Esse poderá ser o caso de escritores dramáticos como William Congreve, George Farquhar, Oliver Goldsmith, Richard Brinsley Sheridan, Dion Boucicault, Oscar Wilde e George Bernard Shaw. E a situação está longe de se revelar mais pacífica quando se chega – como já poderia ser o caso de Shaw – ao século XX, com o percurso de «exilados» tão diversos como James Joyce, Sean O’Casey e Samuel Beckett, ou ainda Brendan Behan, com a sua determinante projecção em palcos londrinos.

A invocação de motivos políticos, culturais e estéticos permite também, por exemplo, que Christopher Innes justifique a inclusão no seu estudo *Modern British Drama 1890-1990* de dramaturgos como William Butler Yeats, John Millington Synge, Sean O’Casey e Samuel Beckett, justamente, com o reconhecimento da singularidade do caso irlandês: «A Irlanda é uma espécie de precedente jurídico para a definição da dramaturgia britânica, dada a sua proximidade com o teatro inglês» (Innes 1992: 2; neste, como em todos os restantes casos em que não exista informação em contrário, a tradução dos passos citados é da minha exclusiva responsabilidade). Do mesmo modo, quando Richard Eyre e Nicholas Wright publicaram, em 2002, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, dedicaram dois importantes capítulos, «Ireland and England» e «Ireland a Republic», a alguns dos maiores protagonistas desta relação tão próxima. O caso mais recente de Martin McDonagh – um londrino de ascendência irlandesa que deve o seu sucesso inicial à revisitação, em registo paródico, de muitos

dos estereótipos e lugares comuns associados à representação da Irlanda pela própria tradição dramática irlandesa – é revelador das múltiplas interferências que subsistem entre aquelas duas culturas, manifestado ainda no modo como Londres ou Nova Iorque, talvez mais do que Dublin, funcionam como montes da dramaturgia irlandesa para exportação internacional.

Uma vez que interessará aqui explorar sobretudo a negociação – por via das várias «reescritas» associadas aos domínios da divulgação, da tradução, da figuração cénica e da recepção crítica – de ficções dramáticas associadas a realidades especificamente irlandesas ou, de algum modo, apostadas na «representação» da Irlanda, excluiu-se deste trabalho, desde logo, a consideração da presença entre nós do teatro de Shaw e de Wilde¹. No primeiro dos casos, não há em Portugal qualquer indicação de que tenha sido alguma vez traduzida ou representada a mais inequivocamente «irlandesa» das peças shavianas, *John Bull's Other Island*, pelo que a presença de Shaw se limitará à referência a alguns estudos pioneiros publicados em Portugal e que caracterizam de forma sugestiva a ascendência do dramaturgo². No segundo, não obstante a pertinência de muitos dos estudos que, em anos mais recentes, têm insistido na leitura de Oscar Wilde à luz da sua experiência irlandesa – de que são exemplo os ensaios integrados na recolha organizada por Jerusha McCormack, *Wilde the Irishman*, publicada em 1988³ –, o seu teatro ocupa-se quase exclusivamente da sociedade inglesa sua contemporânea, ainda que, como convincentemente tem argumentado Declan Kiberd, a particular agudeza do seu olhar possa ser interpretada como devedora da sua condição «exterior»⁴.

-
1. Recordem-se, contudo, as datas das estreias portuguesas dos dois dramaturgos: de Wilde, há registo de uma produção em 1926 de *O Leque de Lady Margarida* (*Lady Windermere's Fan*), com tradução de Júlio Dantas e encenação de Augusto de Lacerda, pela Sociedade Artística, então a companhia residente do Teatro Nacional D. Maria II; quanto a Shaw, a primeira peça representada em Portugal terá sido *Pigmalião* (*Pygmalion*), em 1945, traduzida por António Lopes Ribeiro, numa produção dos Comediantes de Lisboa, dirigida por Francisco Ribeiro.
 2. O principal destaque irá aqui para o estudo de Eduardo Scarlatti, «Um grande comediógrafo socialista: George Bernard Shaw», publicado no jornal *O Diabo* e posteriormente recolhido na publicação em 4 volumes *Em Casa de «O Diabo»: Subsídios para a História do Teatro*, Lisboa, Livraria Luso-Espanhola, Lda., (2.ª ed., 1948).
 3. Outras duas importantes publicações, já na década de noventa, foram *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*, de Davis Coakley, em 1994, e *The Thief of Reason: Oscar Wilde and Modern Ireland*, de Richard Pine, em 1995. Veja-se ainda o esclarecedor ensaio de Noreen Doody sobre «Oscar Wilde: Nation and Empire», in Frederick S. Roden (ed.), *Oscar Wilde Studies*, London, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 246-266, ou as reticências expressas por Ian Small à afirmação da identidade irlandesa do escritor, em *Oscar Wilde: Recent Research. A Supplement to 'Oscar Wilde Revalued'*, Greensboro, ELT Press/University of North Caroline, 2000, pp. 51-69.
 4. Declan Kiberd vai mesmo ao ponto de sugerir: «Se Wilde e Shaw não tivessem derrubado o

Claro que o mesmo tipo de argumentação poderia conduzir à exclusão do mais «extraterritorial» (no sentido que lhe atribuiu George Steiner, num estudo histórico⁵) ou, talvez, do mais culturalmente «híbrido» dos dramaturgos irlandeses, Samuel Beckett. A sua inclusão neste estudo justifica-se, contudo, quase pela negativa: tratar-se-á aqui de explorar o modo como, por razões muito diversas, as opções que têm caracterizado a tradução da obra dramática de Beckett para português – com destaque para esse texto fundador, originalmente bilíngue, que é *En attendant Godot/Waiting for Godot* – se têm mostrado tendencialmente impermeáveis a uma qualquer leitura aberta à exploração da importância da tradição e/ou da matéria irlandesas, em paralelo com a natureza dos exercícios de figuração cénica que lhes estiveram associados.

Uma outra experiência que ficará excluída do *corpus* de análise deste trabalho é *Virginia*, um texto dramático da romancista irlandesa Edna O'Brien, dedicado a alguns episódios da vida de Virginia Woolf, produzido pelo Teatro Experimental de Cascais e encenado por Carlos Avilez, em 1985. Excluídas, ainda, serão todas as experiências de tradução e representação dos textos narrativos de James Joyce, tanto do monólogo de Molly Bloom, no capítulo final do romance *Ulysses*⁶, como de uma história para crianças, *The Cat and the Devil*⁷.

estereótipo cénico do irlandês e desbravado o necessário espaço intelectual, é duvidoso se Yeats e Synge teriam sido alguma vez capazes de criar com sucesso um teatro em Dublin, e certo que muita da criação literária irlandesa subsequente teria seguido um caminho diferente» (Kiberd 1991: 373). Veja-se ainda o capítulo que o mesmo autor dedica a Wilde em *Irish Classics*, «Anarchist Attitudes: Oscar Wilde» (Kiberd 2000: 325-339).

5. Trata-se de *Extra-territorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber and Faber, 1972.
6. A primeira experiência portuguesa de adaptação cénica do monólogo de Molly Bloom data de 1982 e teve como intérprete Graça Lobo, num espectáculo encenado por Carlos Quevedo, com cenário de Júlio Pomar e tradução de Jaime Salazar Sampaio e Luísa Gaiolas, assumidamente realizada a partir da versão francesa de Auguste Morel. Em 1996, o Teatro Meridional estreou um espectáculo com o título *A Noite de Molly Bloom*, que partia de uma versão dramaturgical do espanhol José Sanchis Sinisterra, traduzida para português por José Bento; a interpretação foi de Natália Luíza e a encenação de Miguel Seabra e Álvaro Lavin. No ano de 2002, na cidade do Porto, a actriz Maria do Céu Ribeiro voltou a dar corpo a Molly Bloom, num espectáculo dirigido por Rogério de Carvalho e produzido pela companhia As Boas Raparigas..., que partia da tradução de João Palma-Ferreira de *Ulysses*, de Joyce, publicada em 1989 pela editora Livros do Brasil – 3 anos após a publicação em Portugal da tradução de António Houaiss (de 1966) pela Difel. Para mais informações sobre estas traduções, veja-se o trabalho de Maria da Graça Margarido Greer, «Molly Bloom Fala em Português», uma Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses apresentada à Universidade Aberta, em 2002. Acrescente-se, por último, que a única peça de Joyce, *Exiles* (1918), foi pela primeira vez publicada em tradução portuguesa, de João-Palma Ferreira, em 1990, pela editora Livros do Brasil.
7. Escrita em 1936, a história infantil *The Cat and the Devil* foi traduzida para português por Joana

Este estudo privilegiará, assim, aquela dramaturgia irlandesa representada em Portugal que primeiro surge em íntima associação com a marcante aventura do Abbey Theatre, justamente o teatro que se mostrou conscientemente empenhado na representação da Irlanda e que, na formulação de Christopher Murray, se revelará «decisivo na definição e manutenção da consciência nacional» (Murray 1997: 3). A complexa interacção daquele movimento do «teatro nacional irlandês» com a agitação política vivida nos últimos anos do século XIX e nas primeiras três décadas do século XX explica esta outra afirmação avançada por Nicholas Grene: «O teatro irlandês desde o início do Abbey permaneceu consciente da sua relação com a vida da nação e do Estado» (Grene 1999: 1).

A natureza tardia da recepção em Portugal da dramaturgia irlandesa explica a quase simultaneidade, nos últimos anos da década de cinquenta, da tradução e/ou representação entre nós de textos de Yeats, Synge, O'Casey e Samuel Beckett – muito embora O'Casey, em virtude dos particulares constrangimentos censórios do sistema teatral português de então, só viesse a ser revelado aos espectadores portugueses a partir do início da década de setenta. Adiante-se que aquela que poderá ter sido a primeira representação em Portugal de um texto dramático irlandês data de 1956: tratou-se de *Cavalgada para o Mar* (*Riders to the Sea*), de Synge, apresentado pelo Teatro Universitário do Porto, sob direcção de José Correia Alves (a 14 de Abril do ano seguinte, a RTP transmitiria uma nova produção da mesma peça, com realização de Artur Ramos). A tradução – realizada conjuntamente pelo encenador e por Luiz Francisco Rebello – seria publicada no estudo deste último, *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*, na qual surgia também, pela primeira vez em língua portuguesa, *Cathleen ni Houlihan*, de Yeats (e Lady Gregory), um texto aparentemente só representado entre nós por estruturas amadoras. Naquele mesmo ano de 1957, logo em Janeiro, assiste-se também no Porto à estreia da primeira representação profissional de uma peça de Synge, com a produção pelo Teatro Experimental do Porto (TEP) de *O Valentão do Mundo Ocidental* (*The Playboy of the Western World*), encenada por António Pedro, então director daquela influente companhia sediada no Porto. A tradução, do então jovem actor e futuro poeta Egito Gonçalves, seria igualmente publicada na colecção de teatro criada pelo TEP.

Morais Varela como *O Gato e o Diabo* (Lisboa, Contexto, 1983), tendo essa tradução sido já utilizada em dois espectáculos: um produzido pelo Crinabel Teatro, em 1988, e um outro pelo Te-Ato, de Leiria, em 1999.

No início dos anos sessenta, repete-se a iniciativa de um grupo de teatro universitário, O Cénico de Direito, com a representação, logo em 1960, de *A Terra que o Coração Deseja* (*The Land of Heart's Desire*), de Yeats, traduzida por Fernando de Almeida Jardim e encenada por Fernando Midões. Em 1963, já após a saída de António Pedro, o TEP regressaria a Synge, com a produção de *A Sombra da Ravina* (*The Shadow of the Glen*), desta vez com encenação da actriz Dalila Rocha, com base numa tradução de Deniz-Jacinto, que tinha sido publicada dois anos antes. Em 1965, Luiz Francisco Rebello publica uma segunda edição, consideravelmente alargada, do seu *Teatro Moderno*, na qual integra *O Dispensário* (*Hall of Healing*), de Sean O'Casey, com tradução sua, e *A Última Gravação* (*Krapp's Last Tape/La dernière bande*), de Samuel Beckett, na tradução «revista» de Luís de Lima, utilizada para o espectáculo que, como actor, apresentara em Coimbra, em 1961, e que constituía a primeira representação deste texto entre nós. Luiz Francisco Rebello estivera, entretanto, também envolvido na primeira edição de textos de Beckett em Portugal, escrevendo a introdução para uma publicação que reunia *Esperando por Godot*, com tradução de António Nogueira Santos, e *Acto sem Palavras*, na sua própria tradução. Em Abril daquele mesmo ano de 1959, o Teatro Nacional Popular, sob a direcção de Francisco Ribeiro, estreava no Teatro da Trindade, em Lisboa, aquela peça de Beckett, agora já sob o título de *À Espera de Godot*.

Após esta relativa agitação, que poderíamos caracterizar como marcada pela descoberta e revelação entre nós da dramaturgia irlandesa contemporânea – excepção feita a Beckett que, compreensivelmente, chegava até nós como «um escritor francês nascido em Dublin», nas palavras pioneiras de Luiz Francisco Rebello (1961: 154) originalmente escritas para o prefácio da referida primeira edição de *Esperando por Godot*, em Janeiro de 1959 –, assiste-se a um significativo abrandamento do interesse dos nossos criadores durante quase vinte anos, à parte a representação, em 1970, de *Amantes e Triunfantes* (*Lovers*), de Brian Friel, pelo Teatro D'Arte de Lisboa, com encenação (e tradução publicada) de Orlando Vitorino

A estreia de *O Dispensário*, nos primeiros anos da década de setenta, em contextos amadores, ocorre, assim, em quase simultaneidade com a revelação do teatro de Brian Friel. Só em 1976 acontecerá a muito adiada revelação de Sean O'Casey por uma companhia profissional com *A Sombra de um Franco-Atirador* (*The Shadow of a Gunman*), por iniciativa do Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros, com tradução de Carmen Santos e encenação de Mário Jacques. Curio-

samente, os anos oitenta confirmarão este tardio investimento em O'Casey, com a tradução e representação de um conjunto expressivo das suas peças em um acto: *O Fim do Princípio* (*The End of the Beginning*), *Exige-se uma libra e Pagamento à Vista* (*Pound on Demand*), *Sala de Espera da Saúde* (novo título para *Hall of Healing*), e *História para Adormecer, Uma História na Cama e Na Hora de Ir para a Cama* (títulos para diferentes produções de *Bedtime Story*). Os principais agentes teatrais envolvidos nestas produções seriam Fernando Mora Ramos, José Martins, José Peixoto, Mário Barradas e Gil Salgueiro Nave, associados a estruturas tão diversas como Os Bonifrates, o Teatro da Rainha, o Teatro da Malaposta e o Teatro das Beiras.

Aqueles espectáculos em torno das peças breves de O'Casey surgiam, assim, realizados em contextos de produção muito diversos, envolvendo uma grande variedade de estruturas e criadores, alguns dos quais, embora podendo manter afinidades geracionais, ideológicas e estéticas, continuariam na década seguinte a aparecer como responsáveis por novos espectáculos baseados em peças irlandesas. José Peixoto, por exemplo, na qualidade de director do Teatro da Malaposta, programaria, em 1994, a segunda representação profissional de *O Valentão do Mundo Ocidental*, com encenação de Rui Mendes, do mesmo modo que seria ele, em 1996, a decidir-se pela produção de *Traduções* (*Translations*), de Brian Friel, com encenação de Antonino Solmer.

À excepção das peças de O'Casey, o número de novos textos e autores traduzidos e/ou representados é relativamente reduzido durante a década de oitenta e a situação só parece alterar-se durante a última década do século XX e os primeiros cinco anos do século XXI. Este último período surge, aliás, caracterizado por uma importante intensificação da presença da dramaturgia irlandesa nos nossos palcos, devido, simultaneamente, à revisitação de alguns textos daquela primeira geração de dramaturgos irlandeses (Synge e O'Casey) e à revelação de um número expressivo de autores de gerações mais recentes, como é o caso, para além de Brian Friel, de Jennifer Johnston, Marie Jones, Frank McGuinness, Dermot Bolger, Marina Carr, Mark O'Rowe, Conor McPherson e Martin McDonagh.

De Brian Friel são representadas, depois de *Traduções*, também as peças *Danças a um Deus Pagão* (*Dancing at Lughnasa*), *Molly Sweeney*, *O Fantástico Francis Hardy*, *Curandeiro* (*Faith Healer*), *Divisões* (*Living Quarters*) e as suas variações tchékovianas, *Uma Peça mais Tarde* (*Afterplay*) e *O Jogo de Ialta* (*The Yalta Game*), promovidas por estruturas tão diversas como a Escola de Mulheres, o Ensemble, a ASSÉDIO, O Som e a Fúria e o Teatro Nacional S. João e criadores como Rosa-

maria Rinaldi, Bruno Bravo e, particularmente, Nuno Carinhas, responsável pela encenação de quatro daquelas peças.

Frank McGuinness é finalmente revelado em 1994, com *Alguém Olhará por Mim* (*Someone Who'll Watch Over Me*), produzido pelo Novo Grupo/Teatro Aberto e encenado por João Lourenço, seguindo-se, em 2001, *Dama d'Água* (*Baglady*), com produção do Ensemble e encenação de Nuno Carinhas. De uma geração próxima de McGuinness é Dermot Bolger, cuja peça *O Lamento por Artur Cleary* (*The Lament for Arthur Cleary*), de Dermot Bolger, é produzida em 1999 pelo Teatro Universitário do Minho, com encenação de António Fonseca.

O Novo Grupo será ainda responsável pela exploração consistente de Conor McPherson, através da produção de *Água Salgada* (*This Lime Tree Bower*), em 1997, *Luçefécit* (*The Weir*), em 2000, e de *Luz na Cidade* (*The Shining City*), já em 2005, sempre em encenações de João Lourenço. Deste mesmo autor, indiscutivelmente o mais representado entre nós desta mais jovem geração de dramaturgos irlandeses, foram ainda produzidos, ambos em 2003, *Rum e Vodka* (*Rum & Vodka*) e *S. Nicolau* (*St Nicholas*), o primeiro pela ASSÉDIO, com direcção de Rosa Quiroga, e o segundo pelo Teatro dos Aloés, com encenação de Jorge Silva e Pedro Marques.

Da mesma geração de McPherson são também Martin McDonagh e Mark O'Rowe. O Visões Úteis produziu, em 1997, *O Aleijadinho do Corvo* (*The Cripple of Inishmaan*), com encenação e adaptação de António Feio, o CENDREV, em 2003, apresentou *A Rainha de Beleza de Leenane* (*The Beauty Queen of Leenane*), e o GICC – Teatro das Beiras, em 2006, produziu *Oeste Solitário* (*The Lonesome West*), estes dois últimos com encenação de Gil Salgueiro Nave⁸. As primeiras duas peças de Mark O'Rowe representadas em Portugal – *Agá o Piolho* (*Howie the Rookie*), em 2000, e *Made in China*, em 2002 – foram ambas encenadas por António Simão. Por seu lado, a ASSÉDIO produziria, em 2005, *Ossário* (*Crestfall*), com encenação de João Cardoso.

A esta já longa lista haverá ainda que acrescentar a produção, muito tardia, de peças de dramaturgas irlandesas: Marina Carr (*Perdidos no Escuro*/*Low in the Dark* é produzida em 2002 pelo MetaMortemFase e encenada por Peta Lily); Jennifer Johnston (a ASSÉDIO levou à cena, em 2004, *Billy e Christine*, reunião das peças *Mustn't Forget High Noon* e *O Ananias, Azarias and Miseal*, com encenação de João Cardoso e Rosa Quiroga); e, finalmente, Marie Jones (que viu já duas das

8. *O Homem Almofada* (*The Pillowman*), produzido em 2006 pelo Teatro Municipal Maria Matos, é a primeira peça de temática assumidamente não «irlandesa» escrita pelo dramaturgo.

suas peças mais recentes produzidas em Portugal: *Uma Noite em Novembro*/A Night in November, produzida pela ASSÉDIO, em 2003, e dirigida por João Pedro Vaz, e *Pedras nos Bolsos*/Stones in His Pockets, primeiro, também em 2003, pelo Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez, e, em 2006, pela produtora Sola do Sapato, com encenação de Almeno Gonçalves).

Naturalmente, como haverá ocasião para melhor desenvolver e explorar, assistiu-se ao desenvolvimento paralelo de um significativo interesse no domínio do teatro amador por algumas destas peças – em particular, as de Synge e O’Casey –, um facto que importará levar em conta na avaliação do impacto causado pela publicação ou simples circulação das traduções destes textos. É, na realidade, muito escasso o número de textos traduzidos que começaram por conhecer o destino da publicação, sendo muito mais abundantes as traduções que foram realizadas directamente para um dado espectáculo. Uma vez que só uma pequena parte deste último grupo de traduções foi mais tarde publicada, o acesso a alguns desses documentos, entretanto desaparecidos ou simplesmente reservados às equipas de criativos envolvidos na produção dos espectáculos, revelou-se, por vezes, particularmente árduo. Este facto explica, ainda que parcialmente, a razão pela qual algumas destas peças irlandesas traduzidas e representadas em Portugal não poderão ser objecto de uma referência mais pormenorizada.

Entre os anos de 1956 e 2005, é, assim, possível contabilizar, em contexto profissional, cerca de quarenta textos e espectáculos referidos a autores irlandeses, uma realidade suficientemente vasta para obrigar a algumas opções no tratamento desse material. Como terá ficado claro, do ponto de vista da cultura receptora, todas estas experiências e «contactos» foram promovidos por uma grande diversidade de agentes teatrais, entre companhias, actores, encenadores e tradutores, o que permite desde já adiantar que a presença da dramaturgia irlandesa contemporânea nos palcos nacionais se apresenta como um fenómeno transversal a quase toda a realidade da nossa prática teatral destas últimas cinco décadas, tanto do ponto de vista estritamente institucional como de uma realidade mais alargadamente artística. Essa diversidade de contextos de produção e de percursos textuais deverá ser levada em conta na identificação e caracterização de algumas das estratégias tradutórias e de figuração cénica que acompanharam cada uma destas experiências.

Tal como se anunciava na abertura desta introdução, este trabalho tenta responder a um duplo desafio: por um lado, interrogar as funções que a tra-

dução e representação de determinadas peças irlandesas em Portugal possam ter desempenhado no sistema teatral português ao longo destes cinquenta anos, e, por outro, explorar o modo como essas operações de «reescrita», reconhecida a natureza profundamente transformadora da tradução, negociaram a alteridade, particularmente quando essa dimensão surge histórica e culturalmente tão marcada como acontece na maior parte dos textos dramáticos envolvidos. Este estudo coloca-se, assim, no contexto daquelas orientações que têm insistido no reconhecimento do papel activo desempenhado pela tradução nas situações de contacto e de comunicação entre culturas ou, dito de outro modo, do seu contributo para a construção de representações de culturas estrangeiras. No caso específico da tradução de teatro, esse poder surge acrescido pelas virtualidades figurativas exigidas à experiência da representação cénica, situação que convidará, sempre que possível, a acrescentar à consideração das estratégias discursivas dos textos traduzidos, dos seus contextos institucionais e das suas funções e efeitos sociais, também a sua inscrição em projectos artísticos, por vezes, de enorme complexidade e, de um modo geral, de diverso alcance público.

Porque não é só uma operação textual, mas também um poderoso acto de comunicação, a tradução envolve tanto a ultrapassagem de barreiras linguísticas como processos não menos complexos de «transcodificação» cultural, com importantes consequências para as imagens e representações que a cultura receptora vai construindo sobre a realidade transportada nos textos traduzidos. Numa sucessão de trabalhos que o conduziriam do conceito inicial de «refracção» até à proposta, de talvez maior fortuna crítica, de «reescrita», André Lefevere insistiria muitas vezes na necessidade de entender e estudar a tradução no contexto de outras operações igualmente envolvidas no «processamento» – a expressão também é sua – a que uma obra literária é sujeita em função dos diferentes constrangimentos linguísticos, culturais, ideológicos e estéticos do sistema literário e cultural receptor, entre as quais destacava a crítica, a historiografia, o ensino e, ainda, a representação de espectáculos de teatro, chegando mesmo a falar da utilidade de uma «pragmática da representação teatral» (cf. Lefevere 1980b: 160-161). É com base na aplicação alargada deste conceito de «reescrita» – avançado no próprio título deste trabalho – que se pretende integrar neste estudo, para além do tratamento crítico dos textos traduzidos, também a produção discursiva metatextual e paratextual que foi acompanhando a divulgação e recepção entre nós dessas obras e autores, entre ensaios,

textos de apoio, programas e resenhas críticas, bem como a própria experiência cénica, quer através da via do «restauo imaginário»⁹, com recurso a registos textuais, fotográficos e videográficos, quer através de um acesso mais directo e pessoal.

Tal como já foi adiantado, a perspectiva de inquirição na análise dos textos traduzidos concentrar-se-á sobretudo na identificação do modo como foram transferidos e negociados aqueles elementos textuais de mais inequívoca diferença cultural e histórica e que melhor poderão exprimir o papel de mediação cultural desempenhado pela tradução. Num estudo aturado das diferentes propostas avançadas, nas últimas décadas, para o tratamento e agrupamento dos aspectos que, no âmbito tradutório, configuram uma cultura, Amparo Hurtado Albir sugere que tal diversidade não faz senão sublinhar a dificuldade intrínseca envolvida nessa tarefa, acrescentando: «Pensamos que, para clarificar esta questão, convém avançar com estudos descritivos que abordem de modo empírico as diferenças culturais concretas que se colocam em cada situação de comunicação e tradução» (Albir 2001: 610). Adoptando a noção de «culturema», a tradutóloga espanhola propõe ainda uma perspectiva funcional e dinâmica para o estudo desses elementos textuais, capaz de integrar a consideração dos seguintes factores: o tipo de relação entre as culturas envolvidas, o género textual em causa, a relevância e função do próprio «culturema» no texto original, a sua natureza, as características do destinatário e a finalidade da tradução, bem como a própria estratégia tradutória adoptada.

Para a análise dos textos traduzidos que funcionarão como amostra da diversidade dos processos de reescrita utilizados no caso português, utilizar-se-ão os seguintes agrupamentos de «culturemas»: a localização geográfica (é o caso evidente dos topónimos), os conceitos políticos e as realidades históricas (tudo aquilo que se prende com a organização da realidade social em diferentes momentos no tempo), os sistemas de crenças (onde se destaca a realidade mais institucional da religião), os universos artísticos, a vida contemporânea (concretamente, tudo aquilo que se relaciona com as necessidades da vida quotidiana) e a língua. Para lá do levantamento mais ou menos sistemático destes elementos, importa considerar a sua função dramática nos textos em que ocorrem, sobretudo a nível da dimensão mais central ou periférica do seu contributo para a caracterização de personagens, da construção da intriga,

9. A expressão é de Osório Mateus (cf. 2002: 214).

do desenvolvimento de núcleos temáticos ou da simples criação de atmosferas. A identificação das estratégias utilizadas constituirá uma via indispensável para a avaliação do alcance e extensão da inevitável aculturação envolvida em qualquer processo tradutório e, desse modo, da reconfiguração identitária proposta por cada um dos concretos processos de reescrita.

A estrutura deste trabalho desenvolve-se em dois momentos. Assim, antes da análise e comentário de alguns dos textos traduzidos e dos diversos paratextos que os acompanharam, importará desenvolver, ainda que sucintamente, algumas das questões que se prendem directamente com o âmbito do estudo. Num primeiro momento, pretender-se-á caracterizar o território de intersecção que constitui o estudo da tradução de teatro, explorando a utilidade do conceito de «teatro intercultural», tal como avançado durante a década de noventa por alguns dos principais investigadores em estudos de teatro, como Patrice Pavis e Erika Fischer-Lichte. Uma vez que este estudo, dominado por uma perspectiva culturalista, se concentra no papel desempenhado pela tradução de teatro na construção de representações identitárias, impõe-se igualmente a consideração das operações de transferência cultural. Impõe-se, ainda, a sistematização e discussão de algumas das especificidades associadas à tradução de teatro, sobretudo as que resultam de determinantes genológicas e aquelas outras, de natureza mais operatória, que se prendem com o destino cénico destes textos. Por último, ainda nesse primeiro ponto, proceder-se-á à exposição do modo como os conceitos de refacção e, sobretudo, de reescrita, a que já se fez aqui referência, podem ser produtivamente recuperados para a caracterização das diversas operações que envolvem o percurso seguido pelos textos traduzidos – tradução, encenação, representação e recepção –, tanto a nível da determinação de algumas das suas opções, como a nível dos efeitos que podem desempenhar no contexto da cultura de chegada.

No capítulo que encerra a primeira parte deste trabalho, recuperam-se alguns dados destinados a situar a centralidade da formação de repertórios no sistema teatral português deste último meio século, marcado por determinações históricas muito distintas. Para lá da assinalável ruptura introduzida no teatro português pela mudança de regime político em 1974, haverá que distinguir os diferentes contextos que, sobretudo antes dessa data, melhor podem ajudar a explicar o interesse manifestado pela importação e negociação de determinadas dramaturgias estrangeiras, num claro esforço de renovação da própria prática teatral portuguesa.

Na sequência do que já antes se adiantou, a abordagem descritiva do *corpus* deste trabalho será subordinada a um modelo de análise e comentário apoiado na identificação das marcas culturais dos textos traduzidos, distribuídas por categorias tão diversas como a geografia, a política, a sociedade, a religião, o quotidiano, a arte e a linguagem, subordinadas à avaliação da importância da sua função no contexto das diferentes ficções dramáticas envolvidas. Para lá da caracterização de cada caso de acordo com uma escala de aculturação¹⁰, a finalidade última será a identificação das representações que emergem dos textos traduzidos. Sempre que possível, essa caracterização será realizada em articulação com a sua concretização cénica. Naturalmente, a distância histórica de umas experiências quando comparada com a proximidade de outras obrigará a ajustes e variações de abordagem, através das quais se espera conseguir ilustrar as diferentes modalidades de estudo que objectos tão complexos simultaneamente exigem e possibilitam.

Na organização do corpo central deste trabalho, constituído pela parte a que se chamou «(Des)Encontros», optou-se por uma incidência directa na obra de cada um dos dramaturgos, sequenciados de acordo com a sua própria contribuição para a história do teatro irlandês. Tentou-se, de qualquer modo, conciliar essa mesma sequência com a sua revelação na nossa própria prática teatral. Assim, num primeiro momento, a que se chamou «Dramaturgos do ‘mundo ocidental’» – recuperando ostensivamente o título português de uma das mais famosas peças irlandesas aqui estudadas, *The Playboy of the Western World* –, será consagrado um primeiro capítulo ao influente labor de alguns dos «divulgadores pioneiros» da dramaturgia irlandesa em Portugal, com destaque para os contributos de Mário Vilaça e Luiz Francisco Rebello. Segue-se o estudo particularizado dos casos de Yeats (e Lady Gregory), Synge e O’Casey, dramaturgos reportáveis a duas gerações distintas da dramaturgia irlandesa das pri-

10. Apresentando a tradução como uma forma de negociação cultural, Romy Heylen propõe um modelo histórico-relativo e sociocultural capaz de identificar pelo menos três tipos de traduções, que se oferecem como uma escala: 1) traduções que tentam não aculturar o texto original; 2) traduções que negociam e introduzem um compromisso cultural; e 3) traduções que aculturam por completo o texto original (Heylen 1993: 23-24). Para uma abordagem mais ampla do conceito de aculturação associado às práticas tradutórias, veja-se ainda o estudo de Sirkku Aaltonen, *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, no qual a dada altura se esclarece: «A aculturação é o processo utilizado para atenuar o Estrangeiro, através da apropriação da ‘realidade’ estranha e tornando a integração possível através do esbatimento da fronteira entre o que é familiar e o que é estranho» (Aaltonen 2000: 55).

meiras décadas do século XX e que foram recebidos entre nós, como já antes se esclareceu, em períodos muito variados da história do teatro português.

No caso de Yeats, a análise limitar-se-á a *Cathleen ni Houlihan* e a *A Terra que o Coração Deseja*, aparentemente os dois únicos textos do escritor traduzidos e representados em Portugal, embora exclusivamente em contextos amadores e universitários, pelo que será mais reduzida a articulação com a sua concretização cénica e recepção crítica. Relativamente à dramaturgia de Synge, as possibilidades de análise ampliam-se de uma forma quase única em todo este conjunto de textos. Por um lado, as primeiras traduções e representações daquele dramaturgo em Portugal ilustram exemplarmente o recurso à tradução indirecta, o que permitirá explorar a complexidade de algumas estratificações e avaliar o prestígio relativo de certas culturas relativamente a outras. Por outro lado, um dos textos a estudar, justamente *O Valentão do Mundo Ocidental*, apresenta-se como um dos poucos casos deste conjunto a ter sido objecto, em 1994, de uma «revisão» da primeira tradução, de 1957. Tal circunstância cria uma oportunidade, quase única no âmbito deste trabalho, de interrogar o modo como foram renegociadas muitas das dimensões do texto, em função dos momentos históricos envolvidos e da conjuntura evolutiva da própria prática teatral portuguesa. O estudo de Sean O'Casey recupera algumas das questões já presentes nos casos de Yeats e Synge, sobretudo as que se prendem com a significativa distância temporal entre a sua publicação e/ou representação original e a sua recepção tradutória e cénica em Portugal, reforçadas, no caso daquele dramaturgo, pelo facto de os agentes do teatro português se terem visto durante muitos anos impedidos de levar à cena as suas peças, devido à acção condicionadora da censura.

Em qualquer um destes casos, tal como acontecerá nos seguintes, e em função dos textos disponíveis, adoptar-se-á uma estratégia de amostragem, escolhendo para análise aquele texto ou textos que se apresentarem como mais relevantes do ponto de vista da sua importância histórica e da sua representatividade relativamente a determinadas opções. É assim que, no caso muito particular de Samuel Beckett, ao qual se dedica um capítulo autónomo, a abordagem se limitará a algumas peças e experiências que permitam ilustrar o apagamento das marcas culturais susceptíveis de sustentarem, através do texto traduzido, uma leitura menos «desterritorializada» do que aquela que, efectivamente, parece vir dominando a sua recepção em Portugal. O texto privilegiado será *À Espera de Godot*, não só pela sua centralidade na obra beckettiana,

mas também pela frequência e regularidade de que, entre nós, foi objecto de novas propostas de leitura cénica, desde a sua marcante estreia em 1959.

O estudo das peças de Brian Friel traduzidas e representadas em Portugal inaugura o terceiro momento desta segunda parte do trabalho, em que se reúnem três distintas gerações de dramaturgos irlandeses. Friel é talvez, algo surpreendentemente, o dramaturgo irlandês com um maior número de peças representadas nos palcos portugueses, o que obrigará a algumas opções na escolha dos seus textos para análise. Acresce ainda o facto de ser um dos dramaturgos relativamente aos quais o autor deste estudo, compensando a ausência de uma análise mais demorada das (suas próprias) opções tradutórias, terá melhores oportunidades de convocar o processo de concretização cénica e recepção crítica das peças representada. Será, assim, desejavelmente possível avaliar mais pormenorizadamente alguns dos processos de transcodificação intersemiótica utilizados e, ao mesmo tempo, caracterizar as diferentes repercussões da «interferência» das equipas criativas no próprio processo de tradução dos textos.

Os dois únicos textos de Frank McGuinness traduzidos e representados entre nós ilustram duas situações completamente distintas, tanto a nível do projecto dramático original, como a nível das modalidades da sua representação cénica, pelo que plenamente justificam que sejam ambos discutidos numa outra unidade. Embora *Alguém Olhará por Mim* (*Someone Who'll Watch for Me*) explore uma situação de aparente reconhecimento internacional – três ocidentais feitos prisioneiros por terroristas libaneses –, as diferentes nacionalidades das personagens – irlandesa, inglesa e norte-americana – obrigam à «deslocação» de muitas das questões para um território mais específico. *Dama d'Água*, por seu lado, recupera uma fórmula quase yeatsiana, ao combinar uma proposta de assumida organização simbólica com a mais politicamente empenhada representação de realidades, então, de reconhecida actualidade na Irlanda de inícios da década de oitenta. Nesta mesma unidade, abordar-se-á, ainda, a única peça de Dermot Bolger representada em Portugal, *The Lament for Arthur Cleary*.

Sob a designação de «A política e o quotidiano no território do feminino», um terceiro momento articula o estudo da recepção da obra de três dramaturgas irlandesas de gerações muito distintas, Jenniffer Johnston, Marie Jones e Marina Carr, cujos textos representados em Portugal serão todos eles contemplados, por ilustrarem situações muito diversas do ponto de vista dra-

matúrgico e, até mesmo, tradutório e cénico, respectivamente: *Billy e Christine*, *Uma Noite em Novembro* e *Pedras nos Bolsos*, e *Perdidos no Escuro*. Aqueles três primeiros textos apresentam, além do mais, a particularidade de convocarem de forma ostensiva a realidade política recente da Irlanda do Norte, associando-lhe curiosas problematizações identitárias.

Num último momento, voltam a agrupar-se três dramaturgos (acrescidos, no final, de um quarto) muito próximos, que surgem como representativos, justamente, da geração que se afirmara durante a segunda metade da última década do século XX, no contexto do chamado «tigre celta», modo de designar a profunda transformação económica, social e cultural por que passou a sociedade irlandesa naquele período. Liga-os ainda uma comum projecção internacional e uma atitude artística completamente distinta daquela que caracteriza os seus antecessores. Este último facto explica, por exemplo, a celeridade com que a maior parte dos seus textos foi traduzida e representada em Portugal. Não obstante a manutenção de contextos irlandeses na obra dramática destes três últimos autores, importa adiantar que os propósitos e os mecanismos de representação que acompanham as suas peças são flagrantemente distintos da tradição dominante, pelo menos, até ao início da última década do século XX. Como sugere Christopher Morash:

Por conseguinte, se há alguma tendência dominante susceptível de ser identificada no teatro irlandês desde o início da década de noventa é que a expansão e diversificação da cultura teatral eximiu qualquer escritor da responsabilidade de representar toda a nação, uma responsabilidade sentida fortemente pelo Abbey Theatre ao longo de todo o século XX. (Morash 2005: 336)

Importa, desde já, sublinhar este facto, porque, como mais desenvolvidamente adiante se tentará demonstrar, ele poderá também ajudar a compreender a diversidade de estratégias tradutórias utilizadas na reescrita dos textos daqueles dramaturgos para os nossos palcos. Optar-se-á, aqui, por analisar dois textos de McPherson, *Água Salgada* e *Rum e Vodka*, e só um de cada um dos outros dois dramaturgos: *Agá o Piolho*, de Mark O’Rowe, e *O Aleijadinho do Corvo*, de Martin McDonagh, na adaptação que sofreu para o espectáculo português. Uma última referência caberá a Enda Walsh.

Comparando com a listagem mais pormenorizada atrás apresentada, abdica-se, neste trabalho, do estudo exaustivo dos textos traduzidos de todos os dramaturgos representados, apostando antes numa estratégia de amostragem,

de algum modo também condicionada pela acessibilidade às versões utilizadas nos espectáculos. Além disso, muito embora se deva fazer referência, com já se afirmou, à extraordinária fortuna cénica que, por exemplo, uma tradução como *O Valentão do Mundo Ocidental* conheceu, durante décadas, no domínio do nosso teatro amador – facto que terá provavelmente algo a dizer sobre o entusiasmo despertado pela ficção de Synge, mas que também poderá resultar das características da própria versão portuguesa –, optou-se por privilegiar neste trabalho as experiências do teatro profissional.

Não será um grande exagero ou incorrecção sugerir que o estudo do teatro irlandês desenvolvido na Irlanda por investigadores, historiadores e ensaístas irlandeses se mostrou durante largas décadas insensível ou pouco interessado na exploração do destino internacional dos textos que constituíam o seu objecto de estudo, quando muito alargando o seu âmbito de atenção a outras culturas de expressão inglesa, algumas delas com assinaláveis comunidades na diáspora de irlandeses e descendentes de irlandeses. Raras vezes, um qualquer estudo, recolha de ensaios ou biografia sobre um dramaturgo irlandês incluía referências mais desenvolvidas à atenção concedida à sua obra noutros países e contextos culturais. Se, por um lado, tal facto se explica pela concentração na realidade literária e cultural nativa, por outro, traduz também o escasso interesse por abordagens comparatistas capazes de completar o estudo dos múltiplos sentidos gerados por determinadas obras e autores. Naturalmente, uma tal atenção à dimensão internacional da cultura irlandesa desenvolveu-se primeiro em diversos países europeus, particularmente naqueles com uma história mais rica e mais conhecida de relações com a Irlanda, como é o caso da França e da Alemanha, que melhor explicam os estudos influentes de, respectivamente, Patrick Rafroidi, *L'Irlande et le romantisme* (1972), ou de Patrick O'Neill, *Ireland and Germany: A Study in Literary Relations* (1985).

Muito deste labor de pesquisa foi, contudo, sendo desenvolvido e divulgado no âmbito da International Association for the Study of Anglo-Irish Literature, uma associação fundada em 1969 e entretanto, em 1998, renomeada International Association for the Study of Irish Literatures. Uma das mais significativas expressões deste interesse por um ponto de vista internacional foi o conjunto de três volumes, publicados em 1987 e organizados por Wolfgang Zach e Heinz Kosok, que reuniam as comunicações apresentadas num dos congressos da IASAIL realizado em Graz, na Áustria, em 1984, sob a designação comum de *Literary Interrelations: Ireland, England and the World*, e distribuídas pelos

domínios da «recepção e tradução», da «comparação e impacto» e das «imagens nacionais e estereótipos». Na introdução ao primeiro daqueles volumes, Wolfgang Zach referia-se à importância da contribuição irlandesa para a literatura mundial em inglês, distinguindo em especial o tempo e o modo como «o irlandismo da escrita irlandesa em inglês foi objecto de atenção no estrangeiro» (Zach 1987: x), e considerando a tradução de textos como um aspecto especial da recepção dessa literatura noutros países. Categorizando as traduções existentes como «criativas», «explicativas» e «literais», Zach parecia ainda apresentar a questão numa perspectiva normativa, preocupada com a identificação das dificuldades envolvidas na transposição da experiência especificamente irlandesa para uma língua estrangeira e com aquilo que haveria ainda a fazer, no campo da tradução, para tornar a tradição literária irlandesa acessível ao público leitor de todo o mundo. Não obstante a dominância de tal perspectiva, aqueles três volumes recolhem importantes contribuições pioneiras para uma mais ampla compreensão da dimensão internacional da literatura irlandesa.

Regressando à própria Irlanda, verifica-se nos últimos anos, em algumas iniciativas editoriais, uma atenção praticamente sem precedentes a essa dimensão internacional, associada a uma perspectiva de análise e discussão mais capaz de atender ao funcionamento do texto dramático nos contextos vários do seu destino último, a representação, com as suas exigências e possibilidades próprias de figuração e de comunicação. Entre os diversos exemplos que se poderiam aqui invocar, registre-se o mais recente volume organizado por Lillian Chambers e Eamon Jordan, *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, em cuja introdução se refere:

Todos os actos de tradução são actos de *mistranslation* e todas as encenações são um suplemento, de muitos modos, infiel relativamente ao texto publicado. Contudo, ao encontrar um novo contexto, qualquer guião pode ser libertado de outros tipos de constrangimento. Daí que a muito alardeada dimensão irlandesa seja algo, na realidade, muito mais complexo. Contudo, é necessário ter sempre presente que as peças de McDonagh são representadas e encaradas a nível internacional não só como representativas da tradição irlandesa, mas também como indicativas das novas tendências britânicas e europeias. (Chambers/Jordan 2006: 6)

O conteúdo do volume mostra-se coerente com esta visão, com capítulos dedicados à diversidade de contextos textuais, culturais e performativos, incluindo ensaios que ora interrogam a classificação do dramaturgo como irlan-

dês, ora perspectivam a sua obra no âmbito dos novos desafios colocados pela globalização à crítica de teatro irlandesa ou, ainda, exploram o destino das suas peças em contextos estrangeiros, sejam eles de língua inglesa, como a Austrália, ou não, como a Hungria.

Um outro bom exemplo revelador deste novo interesse por uma abordagem mais tendencialmente comparatista é o projecto de investigação em curso liderado por Nicholas Grene e Christopher Morash, dois reputados especialistas na história do teatro irlandês, lançado em 2002 sob o título «Irish Theatrical Diaspora Project», empenhado em investigar a produção e recepção do teatro irlandês na própria Irlanda e fora dela, de que já resultou um primeiro volume de estudos, *Irish Theatre on Tour* (2005), este ainda exclusivamente limitado à experiência de países de expressão inglesa. Tanto aquilo que poderão vir a ser os resultados futuros deste projecto como a «complexidade» da dimensão irlandesa denunciada por Chamber e Jordan no passo acima citado – como, ainda, aquilo que demonstram os dados da experiência portuguesa, que se explorarão adiante neste trabalho – devem colocar algumas reticências cautelosas a uma ideia avançada, num outro contexto, pelo mesmo Nicholas Grene. Talvez demasiado condicionado pela experiência no espaço cultural de língua inglesa, o investigador irlandês insistia na ideia de que a dramaturgia irlandesa contemporânea constituía um «fenómeno distinto» e uma «categoria à parte»:

Algumas peças irlandesas têm viajado melhor do que outras: as versões altamente sofisticadas de Brian Friel da tradição pastoral são mais imediatamente assimiláveis do que as antipastorais de Tom Murphy. O que é importante na recepção internacional do teatro irlandês, para lá dos simples caprichos do mercado teatral, é saber em que medida ele constitui uma categoria distinta, capaz de desempenhar a sua função contrastiva relativamente às tendências metropolitanas dominantes. (Grene 1999: 262-263)

Mais razão parece ter o mesmo autor quando afirma, de um modo que amplamente justifica uma das ambições deste estudo: «Concentrarmo-nos na dramaturgia irlandesa como primariamente uma manifestação de auto-análise nacional é negligenciar a sua crucial dimensão internacional, o facto de ela se dirigir tanto a públicos no estrangeiro como domésticos» (*Ibidem*: 267).

Em Apêndice, sob o título «A dramaturgia irlandesa nos palcos portugueses», acrescenta-se uma cronologia de todos estes espectáculos produzidos com base nas peças dos autores estudados ou, nalguns casos, simplesmente

referidos ao longo deste trabalho. Pelas razões já atrás avançadas, excluem-se dessa listagem as obras de Wilde, Shaw e Joyce, enquanto que relativamente a Beckett se incluem unicamente aqueles espectáculos que merecerão maior destaque no capítulo dedicado à obra do dramaturgo. Para além da distribuição temporal, este documento permite uma compreensão mais imediata não só dos textos traduzidos e representados em Portugal, mas também das estruturas e dos diversos criadores envolvidos nessas produções. Acrescentou-se, ainda, uma nota para todos os textos cuja tradução encontrou publicação, de modo a tornar mais clara a expressiva disparidade entre os repertórios representados e os publicados.

