
PAULO EDUARDO CARVALHO:
DA TRADUÇÃO PARA TEATRO
[EXCERTOS DE UMA
ENTREVISTA INÉDITA]¹

[...]

>>

FFA: Se pudéssemos dividir tradução, onde é que tu te colocavas?

PEC: Teria de reconhecer que é a tradução literária claro, porque não é tradução técnica [...]. [...] pela necessária brevidade do texto dramático, o texto dramático médio, digamos assim, tirando aquelas excepções como os dramas românticos alemães ou coisa parecida, é um texto mais compaginável com outros compromissos e actividades do que, por exemplo, a narrativa. Um romance tem não sei quantas centenas de páginas, andas com ele não sei quantos meses. Agora, como te dizia há pouco, quando tinha 17 anos, no final do liceu, e quando entrei na Católica – estive em Direito 3 anos no Porto –, nesse período, eu fui fazer um curso ao TUP, ao Teatro Universitário do Porto, portanto, isto aos 17 anos. Fiz um curso, aqueles cursos de iniciação, etc. Já nessa altura, uma das pessoas que foi minha professora foi a Isabel Alves Costa. Imediatamente a seguir, uns meses ou uns anos a seguir, entrei como actor num espectáculo do TUP e depois isso manteve-me sempre em contacto com alguns fazedores de teatro aqui no Porto, de uma forma errática. Portanto, eu fiz esse espectáculo no TUP, depois irritei-me com as pessoas, com muitas coisas, não sei que mais, afastei-me, passado uns anos estava outra vez de regresso ao TUP, já

noutro contexto para fazer outro espectáculo como actor. Ainda fiz um espectáculo como actor com uma companhia profissional que existiu no Porto que se chamava “Os Comediantes”, na segunda metade dos anos 80. Com essa mesma companhia comecei a fazer o que se pode chamar trabalho de dramatologia, que é a recolha de textos para servir o encenador que está a fazer um determinado espectáculo. [...] fiz muito trabalho de pesquisa, de levantamento, aquilo que já depois, na altura, surgiu na ficha artística como apoio dramático ou colaboração dramática; e este foi sempre, anos mais tarde, o meu processamento relativamente à tradução, embora raramente nas fichas apareça algo mais do que tradução, a minha actividade tende a ser mais global. Como me torno mais ou menos especialista naquela matéria, mais ou menos porque depende dos autores, de criar uma grande disponibilidade para poder ajudar a encenação, o encenador, em função do que ele também quer ser ajudado. Se ele quer ler mais materiais, ler menos materiais, se está mais disponível, não sei quê, não sei que mais. Pronto, só para explicar que, quando, a dada altura, isto em 96, traduzi o “Translations” de Brian Friel, também foi a oportunidade para mim de fazer coincidir duas coisas que eu efectivamente tinha feito durante a vida, uma de carácter profissional, tradução, interpretação de conferências, etc; e outra que tinha sido a minha ligação ao teatro e a minha descoberta de que o teatro é algo e foi algo que, mesmo quando eu estava a fazer o curso, fazer a disciplina de Shakespeare com o Rui Carvalho Homem, na altura, foi maravilhoso. Portanto, tudo o que parece ter a ver mais directamente com o universo do teatro, para mim era óptimo. [...]. Por isso, para regressar à tua pergunta inicial, é óbvio que se tiver que me designar como tradutor, sou tradutor literário, mas a minha experiência do literário é 98% ou 99% do texto dramático. Traduzi ensaios, traduzi um romance e, de vez em quando, pequenos textos narrativos avulso, mas é predominantemente texto dramático.

FFA: Consideras-te tradutor profissional ou freelancer?

PEC: Não me considero profissional, na medida em que não é a minha actividade principal, portanto, isso não diria. Há muitos anos em que não diria uma coisa dessas.

FFA: E corresponde a uma vocação, hoje? O que é que tu sentes ao traduzir?

PEC: Prazer. Gosto muito.

>>

FFA: Uma das perguntas que costumo colocar às pessoas é o que é para ti traduzir, se pudesses definir um daqueles...?

PEC: É definitivamente reescrever, no sentido mais digno e amplo da palavra, reescrever no sentido de...

FFA: O que é que encontras na tradução em termos daqueles lugares-comuns, visibilidade e invisibilidade, autoria e não autoria...? Porque o discurso é muito interessante.. Eu entrevisto alguns tradutores técnicos e eles vêm com alguns lugares comuns e era curioso ver...

PEC: Eu acho que também tive e devo ter ainda certamente lugares comuns. É muito curioso que, justamente porque tinha feito um ano aqui no regime transitório de tradução, tinha tido uma disciplina de teoria da tradução com o Professor Gomes da Torre [...], eventualmente menos aberta à área dos Estudos de Tradução, talvez mais dominada por alguns contributos hoje em dia considerados mais clássicos, coisas mais do Nida, do Peter Newmark, etc. Mas tinha tido, apesar de tudo, um vislumbre de um território de reflexão sobre a tradução. Depois, quando fiz a minha tese sobre o Friel, justamente por ele ter escrito uma peça que se chamava "Translations", que tinha como intertexto principal o "After Babel" do George Steiner, isto só me fez

prolongar e reforçar... Eu lembro-me que já para a tese convoquei, citei, a propósito, algumas declarações do Venuti. [...]. Isto deixou ali um campo qualquer de noção de que a tradução além de uma coisa prática, obviamente era uma coisa sobre a qual se reflectia, se estudava e se estudavam determinados parâmetros. E eu lembro-mo que fui muito influenciado sem ter a noção, de uma forma relativamente ingénua ou despreparada, pelo Venuti em termos de discurso, sem perceber um bocadinho que uma grande vida do discurso de Venuti tinha que ser entendida no espaço anglo-saxónico e eu lembro-me que no texto que escrevi para o programa do “Traduções”, quando foi produzido pela Malaposta, eu dizia coisas como por exemplo ““Traduções” não é “Translations”” [...], isto é, este texto não se apresenta necessariamente como um equivalente transparente do texto original. A noção de que é o texto em português provisório e aqueles conceitos de recusa da noção de transparência, a recusa até... isto tudo, numa determinada altura, foi mais intuitivo do que propriamente de teoricamente informado, mas uma certa recusa de apreciações críticas positivas tipo “ai que o texto flui tão bem...”. Isto sempre me meteu uma certa confusão, era como se, em relação a determinados textos – não se pode aplicar a todos –, mas a ambição pudesse ser uma certa naturalidade de expressão mas, ao mesmo tempo, que o texto pudesse sinalizar que era uma tradução...

FFA: Concordavas com isso?

PEC: Ai, concordava. Sempre detestei a ideia e cheguei, na altura, até a escrever umas coisas um bocadinho precipitadas e pouco informadas sobre isto de que o texto, nomeadamente o texto dramático, é um comentário que, como tu sabes, se aplica a qualquer texto, mas no caso do teatro, porque aquilo está a ser dito em cena, de que é tanto melhor quanto mais parecer que foi escrito na língua de chegada. Detesto essa ideia e sempre detestei. Acho que, hoje em dia, sou capaz de a moderar, ou de a

recheiar um bocadinho mais informadamente... na altura, era uma coisa mais intuitiva.

FFA: Ou seja, eras contra esta noção de domesticação.

PEC: Sou, um bocadinho, embora saiba que estou sempre a fazê-la. Estou sempre, sempre a fazê-la, como é óbvio, mas resistir é... mesmo depois, coisas que fui lendo mais tarde, até testemunhos de tradutores estrangeiros e de tradutores em Portugal. Uma pessoa que eu admiro muito pelo trabalho que é a Vera Sampayo de Lemos..., mas cheguei a resistir e tenho algumas coisas escritas sobre isso. Ao modo como ela, por vezes, quase ontologicamente opõe a tradução de teatro e para teatro, a tradução para a página e para a cena, como se houvesse aqui necessariamente uma espécie de divisão inalienável, inultrapassável ... isto para dizer o quê? Umas vezes mais informado, outras mais intuitivas, mas o trabalho que fui fazendo nunca foi um trabalho completamente desligado disto. Questões muito difíceis de passar aos agentes teatrais, que estavam completamente alheios de todas estas questões e considerações... Isto também apanha uma fase, no teatro português, que já vinha de há uns 20 anos, de mudança de paradigma em termos de prática de tradução, de tradução para cena, absolutamente. Repara que nós vínhamos de décadas e décadas, enfim, em que se justificava plenamente e obviamente que têm justificações históricas, a tradução indirecta, a tradução muito adaptativa, e só de uma forma expressiva eu acho que, a partir dos anos 80, com algum trabalho desenvolvido pela Cornucópia e outras companhias é que se começa a ver uma espécie de busca pela integralidade. Lembro-me muito bem de um texto brevíssimo que me marcou muito, estava eu longe de pensar em tradução e de pensar sobre tradução, uma nota que tinha sido escrita pelos 3 tradutores de "Ricardo III" que a Cornucópia fez em 1985, o primeiro Shakespeare que a Cornucópia fez, os tradutores tinham sido o Luís Miguel, o Eduardo Dionísio e a Adélia Silva

>>

Melo. A Adélia era tradutora profissional, seria professora eventualmente, mas tinha um grande trabalho de tradução. E lembro-me perfeitamente que havia duas ideias fascinantes para mim, que era “traduzir já é encenar” [...] E a outra era “nós fizemos conscientemente esta tradução sublinhando, ou optámos por uma versão muito arcaizante do texto de Shakespeare, nós quisemos fazer um Ricardo III em português que sublinhasse a dimensão na escolha do léxico, na escolha do vocabulário”. Lembro-me que... estás a ver em 85, enfim... poderia já pensar um bocadinho em tradução, mas estava longe de a fazer. A ideia de que traduzir já poderia implicar e ser legítimo que implicasse uma opção por um caminho, por uma abordagem. Isto, na altura, marcou-me muito, não invocava, enfim, nenhum posicionamento teórico, nem nada a não ser um posicionamento prático.

FFA: Tu naquela peça que fomos ver no outro dia [O Concerto de Gigli], disseste que o teu papel estava facilitado por teres um grande texto por trás.

PEC: Estás a falar do Murphy?

FFA: Sim. E aquilo fez-me pensar que, de facto, está muito de ti ali...

PEC: Quando tu tens um grande texto, e esta história do divulgador, exponencias porque tu ficas... Já tratei muitos textos que têm alguma espécie de fascínio, mas que, às vezes, são mais experimentais, que tu duvidas da sua eficácia cénica. Vai correr bem, não vai correr bem, os actores vão achar graça, como é que o espectador vai reagir. E há outros textos em que, embora tenhas noção das dificuldades de representação e encenação desses textos, acreditas tanto neles que aí o papel de divulgador já é muito afectivo, não é? Eu lembro-me do programa do “Traduções” do Friel, com alguma ingenuidade, que já podia não ser

suportada pelos meus vinte e muitos anos na altura, mas eu lembro-me de ter escrito que traduzir era um acto de amor. Claro que isto tinha muito a ver com o facto de... pronto, estava a trabalhar sobre aquele autor há 3 anos e acto de amor neste sentido era partilhar uma coisa que eu achava maravilhosa, que oferecia uma grelha de leitura do mundo absolutamente extraordinária e do diálogo entre culturas e não sei que mais...

FFA: E pelo carácter irónico também de... não é?

PEC: Sim. Mas pelo modo como nos permitia olhar para o real e para o real histórico de um modo que combatia ideias essencialistas de cultura e de língua e não sei que mais. E poder partilhar isto, de vez em quando, são muito raros estes textos, são relativamente raros estes textos que têm assim não é... Em 2006, quando traduzi 6 ou 7 das peças pequenas do Beckett para dois espectáculos foi uma experiência semelhante. Embora sejam obviamente textos de um grau experimentalista e de, enfim... não têm a generosidade comunicativa que pode ter "O Concerto de Gigli", mas são textos que tu não podes fazer senão por... Eu acho que não se pode fazer se não por uma arrebatada paixão por aquilo.

>>

FFA: Ainda consideras isso hoje?

PEC: Considero. Agora nem todos os textos permitem...
[...]

FFA: São escolhas tuas os textos ou...?

PEC: 80 a 90% das vezes sim.

FFA: Portanto, fazes o que gostas.

PEC: De vez em quando. E por que é que são 80 a 90%? Porque a

partir de 1998 ajudei a fundar uma companhia de teatro aqui no Porto, a ASSÉDIO. Estive entre os fundadores e assumi como uma das principais responsabilidades as escolhas de repertório para a companhia. [...] Não aconteceu só com a ASSÉDIO, aconteceu com outras companhias... fazer escolhas. Também, de vez em quando, acontece o contrário. Por exemplo, os dois últimos textos que traduzi para uma companhia de Lisboa que é o teatro [imperceptível???]. Propuseram-me traduzir um texto de Athol Fugard, de um dramaturgo sul-africano, o ano passado. E este ano um texto de um dramaturgo escocês, jovem, de David Harrower que se vai chamar "Faca nas Galinhas", não fui eu que propus, foram propostas, não é? E aqui, eu peço sempre, quero ler o texto e quero ver se o texto me interessa. Para o ano vou traduzir outra peça do Howard Barker para "As Boas Raparigas". Já traduzi duas. Fiz a mesma coisa, quero ler, já conheço o autor, mas quando, às vezes, não conheço o autor, coloco sempre a condição, quero ler o texto. Se eu não empatizar com o texto, pelo facto de ser tradutor profissional, não o faço. Porque há a possibilidade aqui de não depender daquilo, não é? Isto já me aconteceu, e já me aconteceu não fazer por, ou não gostar, ou por aquilo apresentar um tal grau de dificuldades que eu antecipei, que eu decidi... Isto implica um conjunto de competências que não são para mim, de modo algum.

FFA: Os autores que traduzes são nomeadamente...

PEC: A única coisa que têm em comum é serem de língua inglesa e contemporâneos. Nunca traduzi nada que não fosse contemporâneo. Contemporâneo no sentido lato do termo, portanto séc. XX, sobretudo segunda metade do séc. XX. Nunca traduzi nada que não fosse contemporâneo.

FFA: O que é que é para ti um problema?

PEC: Vou-te dar um problema. A dada altura programei ou suge-

ri à ASSÉDIO que fizesse um texto de um dramaturgo irlandês contemporâneo, relativamente jovem, trinta e tal anos, que é o Mark O'Rowe. Tinham sido feitas duas peças do Mark O'Rowe em Lisboa já, e esta que eu propus para a ASSÉDIO era o primeiro texto que o Mark O'Rowe escrevia para personagens femininas, era um texto de personagens femininas. Eu tinha visto os outros dois espectáculos e é assim, justamente porque era um texto irlandês, a minha primeira tendência seria traduzir eu o texto e tinha esse espaço para fazer isso. E é um texto... a escrita de Mark O'Rowe trabalha imenso... que é uma espécie de poesia dramática... a partir de um invulgar uso do calão, da gíria, de construções sintácticas que tentam, de um modo, se quiseses, muito *joyceano*, reproduzir um discurso da sarjeta. Tenho muitas dificuldades em trabalhar isso, tenho muitas dificuldades numa inventividade linguística que se serve de um registo do qual eu não estou próximo, que eu não conheço. Tinha ouvido as outras duas traduções que tinham sido feitas antes, pelo Francisco Luís Parreira, e disse, é muito melhor ser o Francisco Luís Parreira a fazer isto do que eu. Isto para mim é um problema...

>>

FFA: Eu faço esta pergunta porque, quando coloco a questão, há tradutores que me dizem que o problema é ter autonomia sobre o meu trabalho, é chegar ao fim do mês e... pronto... interessa-me analisar a questão do que constitui um problema para ti, portanto, um problema para ti é uma...

PEC: Um problema textual...

FFA: É textual. Trabalhas obviamente em equipa envolvida em redes...

PEC: Só numa segunda fase. Portanto, o trabalho é sempre feito solitariamente e depois depende muito com quem estás a colaborar e das circunstâncias dessa colaboração. Depende imenso da natureza das pessoas com quem estás a lidar. Em circunstâncias

normais, por exemplo, uma pessoa com quem eu trabalhei muitas vezes foi com o Nuno Carinhas. E então, numa circunstância dessa natureza, a mesma coisa aconteceu quando eu trabalhei muito com a Fernanda Lapa, por exemplo. Fazes a tradução e depois tens uma, duas, três reuniões de trabalho só com o encenador, reuniões de trabalho em que mandaste o texto, ele tem a oportunidade de ler, assinalou coisas, com maior ou menor conhecimento do original mas, apesar de tudo, com alguns, isso é discutido. Portanto, prepara-se o texto para uma primeira leitura. Este trabalho é habitualmente... pode ser só com o encenador, também pode ser com mais algum elemento do direcção da companhia se for uma companhia... se for uma companhia... E depois tens um momento seguinte, quando começam os ensaios. E aí também tens dois momentos: tens o momento da primeira leitura, tu já podes ter lido o texto em voz alta, muitas vezes. Às vezes, quando ouves o actores ler pela primeira vez, o texto surge de outra maneira, isso é uma primeira fase, pode ser um, dois ou três dias. Há ajustes que surgem. E depois tens uma fase adiantada quando os actores já estão com o texto incorporado, já estão a trabalhá-lo em cena, mesmo em sala de ensaio, e aí já não vais ouvir só o texto. Vais vê-lo energizado, vais vê-lo incorporado, e aí depende da minha confiança com os actores, com a equipa. Mas eu sou, às vezes, capaz de pedir que eles alterem coisas a uma semana ou menos da estreia. Agora aí depende... se eu estiver a trabalhar com uma equipa de pessoas que eu não conheço, ou que não sinto espaço para isso, talvez não me atreva, fico muito roído, fico com muita pena porque eu não vou gostar daquilo...

FFA: Por não conseguir alterar?

PEC: Por não conseguir alterar. Mas, se a equipa me permite.

FFA: O que é que sentes no momento em que o texto é energizado, como tu disseste?

PEC: Já não é só texto, é texto, espaço, dinâmica...

FFA: Claro, o que é que tu sentes quando se metamorfoseia...?

PEC: Um grande prazer e uma grande aflição. Eu acho que acontecerá com qualquer tradução. O problema da tradução de teatro é que é uma especificidade em que aquilo é ao vivo e, por isso, há coisas que podem ter sido completamente pacíficas para ti durante imenso tempo, e que, há um dia qualquer em que estás a ver e a solução linguística, estou a falar de texto, não funciona para ti da mesma maneira. E, claro que tu gostavas, se for só no domínio da tradução que ainda não está publicada, tu vais ao computador e alteras. Quando está em cena, isto não tem o mesmo grau de evidência, não é? Até à estreia, ou até dois ou três dias antes, se forem coisas relativamente pequenas, tu ainda consegues pedir a colaboração de... não é?

>>

FFA: O facto de teres noções e um grande conhecimento a nível de dramaturgia é uma mais-valia para ti? Dá-te uma vantagem adicional?

PEC: Absolutamente. Dá-me uma vantagem em termos de prazer de trabalho, não é? Só me aconteceu assim, verdadeiramente, uma vez. Pode não ser completamente uma vantagem porque, às vezes, é intimidatório, enfim, no esquema em que ainda se trabalha, em que o encenador concentra em si uma espécie de autoridade e responsabilidade máxima. Eu também cedo me apercebi que era importante que esta valência dramática não fosse muito posta em cima da mesa. Porque pode resultar ameaçadora.

FFA: Para o encenador?

PEC: Exactamente. Pode resultar ameaçador. Isto por um lado. Por outro lado, perceberes também, ires aprendendo o que é

que, do ponto de vista dramaturgico, é válido e útil para os actores. Há muitas maneiras de se fazer dramaturgia. O modelo desenvolvido na Alemanha e França nas últimas décadas é, muitas vezes, praticado cá a dada altura, constituir dossiês para um espectáculo que se chama "dossier de actor" em que tu fazes fotocópias e fotocópias de textos e ensaios de informações, aquele material existe ali e não sei que mais... Isto é um trabalho legítimo absolutamente e o programa clássico em que há este trabalho dramaturgico pode ter um texto de encenador etc, e depois tem uma colecção de outros textos sobre... não é? Isto é um trabalho dramaturgico possível. Cedo fui aprendendo, e depois outros trabalhos que fiz reforçaram essa convicção, mesmo no domínio de investigação sobre os estudos de teatro, de que o trabalho de dramaturgia é tão mais interessante quanto ele puder ir de encontro às necessidades que os fazedores sentem; não propriamente...

FFA: A necessidade dos actores, nesse caso...

PEC: Actores, encenadores, mas não propriamente impores ou colocares uma grande quantidade de informação disponível, mas sobretudo ires percebendo o que é que pode ser fornecido, dito... Devido à relação com a ASSÉDIO e à relação de trabalho muito próxima, fui desenvolvendo outra coisa que gosto muito de fazer. Também só consigo fazer em determinados contextos de à vontade e familiaridade que é ver um ensaio, preocupar-me com ele como tradutor, mas às vezes ter a oportunidade também de intervir e dizer qualquer coisa sobre algumas soluções e aqui é obviamente que é um tradutor / dramaturgista que está a falar, mas é um dramaturgista com experiência da cena, não é o dramaturgista de gabinete. Percebes o que quero dizer com isto? Não é o dramaturgista que percorreu muito, já é aquele que avalia um bocadinho a coerência de algumas soluções, de alguns sinais e esse trabalho gosto muito; agora, varia muito de contexto para contexto.

FFA: É curiosa a imagem que deste das definições de território, de entrares no território do dramaturgo, do encenador e...

PEC: Houve uma vez em que nem foi propriamente entrar no território do encenador, foi funcionar como defensor do dramaturgo. Foi também em 1996 e uma encenadora que estava a encenar um texto também do Friel, o "Dancing at Lughnasa", que se veio a chamar "Danças a Um Deus Pagão", queria fazer cortes no texto. Isto gerou um conflito enorme que, a dada altura, me levou mesmo a dizer que ia comunicar com o autor para ele impedir a representação da peça. Foi a única vez assim com este tipo de... mas aí, porque achei aquilo que, hoje em dia, considero legítimo. O encenador tem todo o direito de fazer o que quiser, desde que sinalize isso devidamente, acho que, do ponto de vista ético, me levanta algumas dúvidas, sobretudo quando o texto é encenado pela primeira vez. Encenar um texto pela primeira vez com grandes alterações, obviamente que é possível, mas pergunto então porquê? Com grandes alterações em termos de integridade textual, pergunto um bocadinho porquê? [...]. Eu vivi anos imensamente fascinado pelos programas da Cornucópia, que eram programas com uma grande recolha de texto e material coreográfico e não sei que mais. Mas vim a aperceber-me progressivamente que são programas muitas vezes desajustados em relação ao objecto cénico. Aquele material, muitas das vezes, não exprime exactamente o trabalho cénico. É uma espécie de recolha mais ou menos avulsa de materiais, com o papel importante da divulgação obviamente, já que permite aceder... mas o diálogo disso com o trabalho cénico não é tão...

>>

FFA: Numa palavra, o que é que achas de mais positivo e menos positivo na tradução... em duas, aliás? Por exemplo, em termos de tempo, consegues gerir o teu tempo? Consegues gerir prazos? São um motivo de stress? Tens autonomia sobre o teu trabalho? Trabalhas à noite, fins-de-semana, tens...? Em termos

pessoais e em termos familiares, em termos de vida, tens autonomia e sentes o constrangimento de tempo e prazos?

348>349

PEC: Sinto. O problema é conciliar isso, depois, com as outras obrigações do teu trabalho, do resto do teu trabalho de docente, académica, os colóquios e isto e aquilo. Às vezes, é muito complicado, eu tenho conseguido... Há um período muito bom que eu tenho conseguido, mas com algum sacrifício pessoal, o ano passado fiz isto e este ano voltei a fazer, que é reservar, por exemplo, as duas últimas semanas de Agosto, quando efectivamente devia estar a fazer férias. E este ano, uma das coisas que fiz, não foi só isso, mas uma das coisas que fiz foi traduzir um texto dramático e é um período excelente. Porque há uma coisa que eu gosto muito de poder fazer num texto dramático. Isto que não soe a místico, mas é assim, preparar-me o que tiver que preparar, gosto muito... A minha prática de traduzir implica, e digo muitas vezes aos meus alunos, eu gosto muito de armadilhar o texto. Armadilhar o texto é, por exemplo, habitualmente mesmo com o texto dramático, eu faço fotocópias A4 de cada página. Estás a ver, as peças são em livros relativamente pequenos e eu faço uma fotocópia A4 de cada página, cresce tudo bastante mais e fica muito espaço. Armadilhar o texto é identificar todas as palavras e expressões que, para mim, podem não ter um sentido exacto e povoar muito o texto de informação, o máximo possível seja linguística, seja mais especificamente dramatúrgica, para me permitir depois um certo fluxo tradutório. Poder ter algum fluxo, esta é a tal parte mística. Porquê? Porque eu acho que se puder ter um período em que trabalho cinco ou seis horas seguidas num determinado bloco, permite uma intimidade e uma coerência de soluções. Sou muito obsessivo com questões de coerência textual, muito, com tudo o que tem a ver com efeitos de repetição, ecos dentro do texto, muito obsessivo. Acho que têm que ser respeitados ao máximo e isto ajuda, porque se só pegares no texto dois ou três dias depois, ou uma semana, há determinadas soluções..., claro

que as podes ter assinalado, hoje em dia, com a informática ...mas, às vezes, podes esquecer-te que traduziste determinada expressão, ou determinada palavra ou determinada construção de um modo e vais traduzi-la já de um modo diferente a seguir. Isto, num texto dramático, eu acho importantíssimo [...]

FFA: Fazes sequencialmente...

PEC: Gosto de fazer. A primeira coisa a fazer é armadilhar o texto, tentar ter os blocos. Se conseguir ter 4, 5 ou 6 dias muito bem, adoro fazer uma primeira versão, ainda que eu tenha a noção de que está muito tosca com coisas para resolver. "Deixar a marinar" e poder regressar ao texto com um bocadinho de distância já, pode ser uma semana, podem ser duas ou três, regressar ao texto com um bocadinho de distância, para já me ter esquecido um bocadinho que fui eu que traduzi aquilo e depois fazer duas coisas diferentes. Regressar ao original, obviamente, mas também poder ver o texto já autónomo, poder ver o texto já como uma entidade em língua portuguesa, autónoma, se aquilo funciona ou não. Pronto, o positivo e o negativo, não sei assim muito bem responder. Eu acho que o negativo é, sobretudo, sempre um *work in progress*, é sempre um trabalho provisório [...] mesmo depois de ir a cena, mesmo depois de estar publicado... é sempre um trabalho provisório, absolutamente. Mas eu isto acho que eventualmente dependerá também... Há autores, nomeadamente dramaturgos..., o Friel é um autor que, quando entrega o seu texto ele está fechado, acabou; o Murphy, por exemplo, é um autor que está sempre a reescrever... "O Concerto de Gigli" é a quarta versão que o Murphy publica do texto, portanto isto também é legítimo que possa acontecer com um tradutor. Eu tenho uma sensação constante de provisoriedade e impertinência das soluções. Quando estou a lê-las ou a ouvi-las, penso sempre "ai isto..." Sempre, sempre.

FFA: Insatisfeito.

>>

PEC: Não é insatisfeito de raiz, mas é quando leio ou sou confrontado, sempre.

FFA: E tens noção do reconhecimento ou da imagem que o público tem de ti como tradutor?

PEC: Do público não tenho rigorosamente nenhuma.

FFA: E dos actores?

350>351

PEC: Dos actores tenho muito, tenho boas relações e boas experiências. Boa relação, boa disponibilidade, prazer pelo material que lhes proporciono para trabalhar. Do público em geral, e mesmo do público mais especializado, assim-assim.

FFA: Nunca há uma palavra de...?

PEC: Por vezes há. Uma das coisas com que eu me debati, mesmo no início, e depois eu também trabalho nesse território, da crítica, cheguei a "picar-me" um bocadinho com a ausência de visibilidade. Mas isto numa altura em que ainda era possível "picar-me" com isso. Hoje, praticamente a crítica desapareceu dos jornais... mas com a ausência da visibilidade do trabalho do tradutor nas críticas, mesmo quando... Uma vez fui um bocadinho mesmo mauzinho. Uma coisa que escrevi para uma revista que existiu que era teatro escrito, foi assim a primeira coisa que escrevi um bocadinho mais sistemática sobre isso, em que atacava um bocadinho. Por exemplo, uma pessoa de que hoje em dia me considero amigo que era o João Carneiro, que escreve para o "Expresso", e por muitas vezes permitir... mas não era só o João, era mais casos e mais exemplos, sei lá... permitirem-se considerações no espaço da crítica sobre o texto, nomeadamente considerações sobre a qualidade literária ou até de invenção linguística sobre o texto e a crítica começar e terminar sem qualquer referência ao tradutor. Acha-

va isto uma profunda e terrível incoerência, mas é muito difícil... Reconheço que é difícil, a definição dos critérios pelos quais tu podes comentar uma tradução de teatro é complicada, reconheço isso perfeitamente.

FFA: Por questões técnicas, por questões teóricas...

PEC: Por questões práticas, a maior parte das vezes só estás a ouvir o texto, nem conheces o texto. Curiosamente, é assim que deve ser, é quase como se tu, até se tivesses que emitir um juízo crítico, nem pudesses ler o texto.

>>

FFA: Qual?

PEC: Estou-me a referir à tradução. Mas era muito comum... os críticos pediam às companhias se lhes enviavam os textos. A tradução. Mas isto quase que não devia ser possível, porque a experiência... é como se tu colocasses a tradução num estatuto completamente distinto do resto do espectáculo, porque o espectáculo tu estás a vê-lo, podes ver uma vez ou duas, ou três, mas estás a ver um fluxo contínuo que não te permite andar para trás e para a frente, que se desenrola no tempo e estás a ver o trabalho dos actores, as luzes...

FFA: Há um desfasamento...

PEC: Há, estás a ver. O crítico tem uma vantagem, claro. Deveria ser possível considerares e fazeres eventualmente uma avaliação crítica da tradução, também e só naquele espaço e no contexto do espectáculo. Claro que é complicado. Portanto, eu hoje em dia reconheço que é complicado, mas é isso que deveria ser possível, senão tem um estatuto diferente. A menos que depois, a dada altura, possas ter um registo vídeo. Não é comum para o exercício da crítica, é comum para o exercício de análise de espectáculos, poderes demorar, "deixa cá ver como é que

esta cena foi exactamente feita e como é que ele a interpretou”. Não, tu ficas com um conjunto de sensações, podes anotar mais ou menos, conforme for o teu estilo de espectáculo, mas não necessariamente... É uma espécie de tratamento desigual, isto devia ser possível. Não é evidente, é fugaz. Por isso, não sei... e será que tu deves fazer avaliações em função do original ou de um conhecimento que tu vais ter do original, ou essa avaliação deve ser mais em função do modo como o texto se integra nesse todo que é o espectáculo que estás a ver naquele momento? Não é evidente. Isto para te dizer que acho que já me permiti assim uma irritação noutros tempos, que hoje em dia reconheço que é complicado (...). <<

NOTA

[1] Entrevista a Paulo Eduardo Carvalho conduzida pelo docente do ILCH, da Universidade do Minho, Fernando Ferreira Alves.