

SÓFOCLES e MOLIÈRE (PER)VERTIDOS POR MARTIN CRIMP*

Paulo Eduardo Carvalho
Universidade do Porto

RESUMO:

Tirando partido de um entendimento muito alargado daquilo que podem recobrir os conceitos de tradução, adaptação ou versão dramática, Martin Crimp escreveu, em 1996, *The Misanthrope*, a partir da comédia de Molière, e, em 2004, *Cruel and Tender*, a partir de *As Traquinias*, de Sófocles. Identificando as particulares estratégias de reescrita que acompanharam estas duas experiências, aquilo que se pretende explorar é também o alcance dos contextos teatrais e culturais em que este dramaturgo vem desenvolvendo a sua acção de “reescritor” — e, sobretudo, interrogar o alcance destas (per)versões no contexto de uma obra reconhecida pela audácia formal e pela criação de um universo de invulgar irrisão e crueldade.

ABSTRACT:

Taking advantage of a very large understanding of the different practices described by the concepts of translation, adaptation or version, the English playwright Martin Crimp wrote, in 1996, *The Misanthrope*, after the well-known comedy by Molière, and, in 2004, *Cruel and Tender*, after Sophocles’ *The Trachiniae*. Identifying the particular strategies of rewriting that were used in these two experiences, we explore the cultural and theatrical contexts in which this playwright has been developing his activity as a “rewriter” — and, above all, to question the consequences of these (per)versions within a body of work acknowledge by its formal audacity and the creation of an universe particularly cynical and cruel.

PALAVRAS-CHAVE:

Martin Crimp, comédia,
Molière, Sófocles

>>

KEY WORDS:

Martin Crimp, Comedy,
Molière, Sophocles

Art takes over where documentary can no longer assist us, for only the art of the theatre, through its experience in translation on the stage, can bring the distant near and reduce the dread.

Gershon Saked

74>75

No contexto de uma obra dedicada ao estudo do teatro grego em tradução inglesa, J. Michael Walton discute o deslizamento conceptual entre as designações de “tradução” e “versão”, não resistindo, como frequentemente acontece no domínio cada vez mais vasto e variado dos Estudos de Tradução, a confundir o esforço descritivo com a recomendação normativa. Embora reconheça que, num certo sentido, qualquer tradução nunca é mais do que uma versão do original, o autor esclarece que é quando as ideias originais do dramaturgo surgem submergidas ou ultrapassadas pelas ideias do tradutor que tende a aparecer a designação de “versão”, convocada como uma espécie de justificativa, ou até de repúdio, e, simultaneamente, de afirmação de um acréscimo autoral. E o próprio Walton acrescenta o comentário:

However cogent the argument it should not be overlooked that this is often the moment when version becomes perversion. What is questionable is not the right of the author to write what he or she will but the claim to respectability by implying that [the original play] is in any way reflected in such stuff. (Walton, 2006: 186)

Como facilmente se perceberá, o interesse por este comentário prende-se com o compreensível abuso do jogo de palavras entre “versão” e “perversão”, deliberada e provocatoriamente convocado – na condição de “significante livre”, como sugere o texto de apresentação deste colóquio – para o título deste meu texto. Não obstante a origem diversa dos dois termos e a sua história distinta, algo parece aproximá-los, contribuindo para legitimar tais operações provocatórias. Enquanto “versão”

surge, de forma problemática e pouco esclarecedora, definida como “tradução de um texto de uma língua para outra” – a que se acrescenta ainda o acto de esclarecer algum facto ou assunto, abrindo desse modo espaço aos diversos modos de interpretar ou de contar esse mesmo facto ou assunto –, “perversão”, com as conotações “desviantes” que o termo comporta, contempla, na própria etimologia da palavra, a ideia de “transformação” ou “alteração de um texto”. O que nos reconduz a um dos territórios mais polémicos e contestados dos já referidos Estudos de Tradução. Como esclarecia Susan Bassnett, num manual célebre, originalmente publicado em 1980, e que ajudou a consagrar a disciplina:

>>

Já se gastou muito tempo e muita tinta a tentar diferenciar entre *traduções*, *versões*, *adaptações* e a estabelecer uma hierarquia de “correção” entre estas categorias. Porém, a diferenciação entre elas deriva de um conceito de leitor como receptor passivo do texto no qual a Verdade se encontra guardada como uma relíquia. Por outras palavras, se o texto é entendido como um objecto que só deve produzir uma única leitura invariante, qualquer “desvio” por parte do leitor/tradutor será julgado como uma transgressão. (Bassnett, 2003: 133-134)

Na verdade, foi durante muito tempo dominante, entre os críticos e historiadores da literatura, uma visão negativa da adaptação, encarando tal prática – curiosamente, muito disseminada e com inegável proliferação em determinados momentos da história cultural do Ocidente – como uma distorção, falsificação ou até mesmo censura – em resumo, como sugeria J. Michael Walton, uma “perversão” do original. Contudo, desde finais dos anos setenta, a afirmação progressiva dos paradigmas funcionalista e culturalista no âmbito dos Estudos de Tradução tem permitido corrigir tal tendência, contribuindo para o reconhecimento da importância de tais experiências de “reterritorialização”, “anexação”, “naturalização” ou “relocalização”, consoante as perspectivas e a consequente terminologia adoptada

pelos estudiosos. A escolha entre a “estrangeirização” ou a “domesticação” de um texto – como opções extremas de um espectro muito mais variado de possibilidades – é partilhada por todos os tradutores, mas tem encontrado uma manifestação histórica mais incisiva no domínio da tradução de teatro, devido, sem dúvida, à inevitável concretização ou “fiscalização” requerida pelas linguagens da cena.

A prática teatral, incluindo nela a tradução para teatro, tem demonstrado, aliás, uma vitalidade criativa que em tudo contraria as muitas metáforas negativas associadas às ideias de perda ou de desvio que, durante séculos, atravessaram o discurso teórico sobre a tradução. Talvez porque a criação cênica implica frequentemente um exercício de “recriação”, o labor operado sobre a matéria textual tem conduzido mais naturalmente a experiências muito variadas de reescrita, em busca do tipo de equivalências situacionais exigidas pela representação teatral. Além disso, a própria dimensão múltipla e compósita do teatro, na articulação do sistema linguístico com uma quase infinita variedade de outros sistemas semióticos, parece encerrar um potencial muito particular para a combinação daquilo que é estranho ou distante com o que se apresenta como mais familiar ou reconhecível.

Tudo isto tem contribuído para o reconhecimento da adaptação como um processo criativo, por vezes, o único capaz de restabelecer o equilíbrio comunicativo que outras estratégias tradutórias não se revelam capazes de assegurar. Se, por um lado, adaptar sugere um mais assumido afastamento do original, ao ponto de legitimar o recurso a uma designação diferente de tradução, por outro, tende a propiciar um aumento do impacto comunicativo dos textos na cultura receptora. Sobrevida, contudo, neste tipo de reescrita mais radical, um efeito de “obliquidade” ou até mesmo de “refracção” – quando não de excesso, enquanto limite extremo da prática tradutória – que explica, mais do que justifica, a suspeição que historicamente possa ter acompanhado as experiências que se apresentam

como imitações, versões ou adaptações. Como reconhece Sirkku Aaltonen:

[T]here is a need for a term to describe a translation strategy which does not translate the source text in its entirety but makes additions, omissions and changes to the general dramatic structure of its setting, plot and characters, thus suggesting new readings for it. (...) Adaptation could thus be used to describe a particular approach to the foreign text, not opposed to translation, but rather a type of translation. (Aaltonen, 2000: 45)

Na história recente do teatro ocidental, ulterior à emergência da figura do encenador, na viragem do século XIX para o século XX, e à consciência de uma crise declarada no domínio da própria criação dramática, doravante aberta à multiplicação de modelos e paradigmas, tem-se vivido uma situação algo paradoxal. Se, por um lado, o novo pilar da criação teatral parece reclamar para si a responsabilidade autoral na exploração exclusivamente cénica da actualidade ou relevância de um determinado texto, seja ele estrangeiro ou clássico, ou ambos, preferindo, por isso, trabalhar sobre textos integrais e traduções quase “exóticas” na sua adequação aos contextos de partida, por outro, o texto clássico reaparece como matéria susceptível de ser reapropriada e relida por sucessivas gerações de novos dramaturgos, empenhados em destacar e explorar as interpretações oportunamente sentidas como mais relevantes. É assim que, por exemplo, do domínio da tragédia grega, assistimos ao longo de todo o século XX a um sem número de reescritas marcantes, assinadas por dramaturgos que encontraram naquele repertório metáforas ajustadas ao seu próprio tempo, entre nomes tão distintos como os de Hugo von Hofmannsthal, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre e Bertolt Brecht, ou os de Eugene O’Neill, Ted Hughes, Lee Breuer, Heiner Müller, Wole Soyinka e Seamus Heaney. Naturalmente, o caso da tragédia grega apresenta-se como particularmente adequado a este tipo de maior ou menor “perversão”,

>>

tão grande é a distância temporal e tão remotas muitas das implicações e referências que asseguram a ligação dessa dramaturgia a uma sociedade impossível de recuperar.

Vem tudo isto a propósito de dois textos que não hesito em atribuir a Martin Crimp, não obstante a sua condição assumidamente derivada. Tendo começado a sua carreira como dramaturgo no início da década de oitenta, desde meados dos anos noventa que Martin Crimp vem dedicando uma parte substantiva da sua actividade à tradução, sobretudo de autores franceses, como Marivaux (*The Triumph of Love, The False Servant*), Genet (*The Maids*), Ionesco (*The Chairs, Rhinoceros*) e Koltès (*Roberto Zucco*), embora, por vezes, com incursões noutros universos, como os de Tchekov (*The Seagull*) e até o libreto de uma opereta famosa de Franz Léhar, *The Merry Widow*. Assumidas como fontes suplementares de sobrevivência profissional, tais experiências vêm sendo também encaradas pelo dramaturgo inglês como oportunidades para “refrescar a cabeça” e para “romper com velhos hábitos de trabalho”, através do confronto com modelos dramaturgicos muito diversos.

The Misanthrope, que foi aliás a sua primeira experiência neste domínio, em 1996, e *Cruel and Tender*, oito anos mais tarde, em 2004, configuram, contudo, experiências muito diversas a nível das estratégias tradutórias adoptadas pelo autor, reflectidas nas explicações acrescentadas ao título de cada uma das peças: o texto de Molière surgia ainda atribuído ao dramaturgo francês, mas apresentado como “numa versão de Martin Crimp” (“in a version”), enquanto *Cruel and Tender* era mais ostensivamente assumido como um texto original, embora “a partir de *As Traquínias* de Sófocles”. (A expressão original, “after”, é, aliás, um termo muito frequente no contexto da língua inglesa, para designar a origem derivada de determinado texto e, simultaneamente, a sua radical autonomia. Há alguns anos, o dramaturgo irlandês Brian Friel intitulava uma peça sua de inspiração tchekoviana, em que imaginava o encontro de Sónia, de *Tio Vânia*, e André, de *As Três Irmãs*, como uma *Afterplay*.)

É curioso verificar que estas duas experiências surgem na carreira de Martin Crimp em resultado de desafios exteriores, lançados por encenadores com os quais o dramaturgo havia trabalhado anteriormente. No primeiro caso, é Lindsay Posner, responsável pelas primeiras encenações de *No One Sees the Video* e *The Treatment*, em 1990 e 1993, respectivamente, ambas para o Royal Court londrino, quem vislumbra uma relevância contemporânea na comédia de Molière, mas prefere explorá-la através de uma nova versão dramaturgica. No caso de *Cruel and Tender*, o projecto ficou a dever-se ao suíço Luc Bondy, responsável pela primeira produção em língua alemã de *The Country*, em 2002, e que terá sugerido a Crimp a pouco conhecida tragédia de Sófocles, como inspiração e ponto de partida para o que pretendia que fosse uma reescrita contemporânea. Nas duas situações, e não obstante a independência criativa do tradutor, o processo foi realizado em íntima colaboração artística.

>>

Nos dois casos, também, e apesar do alcance global da adaptação operada pelo dramaturgo inglês, consubstanciada sobretudo numa estratégia de modernização e actualização, foi preservada a estrutura das peças originais, bem como o conjunto, ainda que aproximado, de personagens. Talvez porque foi a sua primeira experiência de tradução, Martin Crimp publicou juntamente com *The Misanthrope* uma breve nota prefacial, explicativa do trabalho operado sobre a famosa comédia de Molière, adequadamente intitulada “Re-writing Molière”, na qual clarificava e, ao mesmo tempo, justificava a radicalidade da sua estratégia tradutória, claramente empenhada na recuperação do propósito, da função e do impacto do texto original, invocando a necessidade expressa pelo comediógrafo seiscentista de criar “retratos reconhecíveis do mundo contemporâneo”:

So how do you translate (literally ‘move from one place to another’) an artefact that is so much a product of seventeenth century Paris and Versailles? One answer – and the one I’ve attempted here – is to opt for a contemporary setting, and then explore the consequences – whatever the deviations and

departures from the original that may involve. (...) And if, 300 years later, reflecting the contemporary world has meant taking certain liberties with the text, this is only in the belief that – at this distance in time – re-invention, re-writing of one writer's work by another is 'fidelity' of the truest and most passionate kind. (Crimp, 1996)

80>81

Crimp preserva o nome do protagonista, Alceste, transformando-o num dramaturgo londrino de algum sucesso, profundamente apaixonado por uma jovem atriz de cinema norte-americana, chamada Jennifer. Paralelamente a esta transformação de Célimène, todas as restantes personagens surgem dotadas de nomes ingleses e atribuições ligadas ao mundo do espectáculo: o Philinte original, amigo de Alceste, é agora John; Oronte passa a Covington, um crítico de teatro com ambições artísticas; Éliante é Ellen, uma jornalista; Arsinoé, Márcia, uma professora de representação; Acaste e Clitandre, os dois marqueses da peça original, respectivamente, um actor e um agente; a que se acrescentam ainda um mensageiro de motorizada e um músico. À imagem da didascália original, que esclarecia que a acção se passava em Paris, na casa de Célimène, a nova indicação prescreve que "O tempo é agora, o lugar, Londres" ("The time is now, the place is London"). Crimp transforma, assim, a corte do Rei-Sol, cujas convenções surgiam satirizadas na comédia de Molière, numa espécie de nova realeza mediática, tão ridícula e hipócrita no seu culto obsessivo da celebridade como a do texto original. Talvez porque o autor tenha reconhecidamente escrito esta nova versão para proveito e divertimento próprio, o resultado é intensamente satírico, tão mais curioso quanto este retrato do mundo teatral londrino surge numa altura de profunda agitação, uma vez que é praticamente contemporâneo dos sucessos literalmente escandalosos de peças como *Blasted*, de Sarah Kane, ou *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, espécie de arautos da nova dramaturgia que Aleks Sierz viria a caracterizar como "in-yer-face".

Os alvos da sátira de Crimp não são, contudo, esses novos

autores, mas antes, à imagem da prática do próprio Molière que escolhia pessoas reais como objectos da sua crítica, figuras conhecidas do *establishment* londrino, como David Hare – cuja peça *Skylight* surge parodiada no esboço dramático que Covington apresenta a Alceste para sua demolidora apreciação (Crimp, 1996: 18-19) – ou os próprios críticos teatrais ingleses – e Covington cedo foi reconhecido como um nome formado pela aglutinação dos apelidos de Michael Coveney e Michael Billington, críticos, respectivamente, da revista *The Observer* e do jornal *The Guardian* – ou ainda os musicais de Andrew Lloyd Weber – apresentados como “a natural disaster” (*ibidem*: 16). Esta ostensiva topicalidade estende-se, ao longo da peça, também, por exemplo, ao artista plástico Damien Hirst – através de uma referência a “a dead sheep in a glass box” (*ibidem*: 28) – ou a um qualquer escritor na moda, mas de identificação mais complexa: “Now there’s a writer with no imagination / who’s still managed to carve out a reputation / for being at the cutting edge / despite having no feeling for form or language” (*ibidem*: 37).

>>

A exposição dos rígidos padrões éticos defendidos por Alceste, em confronto com o relativismo moral dominante, dá também a oportunidade ao dramaturgo de jogar com algumas das correntes críticas do pensamento contemporâneo, como quando o seu amigo John comenta: “the human animal looks far less fearsome / through the prism / of postmodernism, / The world’s a mess. Absolutely. We’ve fucked it. / So why not just sit back and deconstruct it?” (*ibidem*: 8); ou a jornalista Ellen admite, referindo-se a Alceste: “It’s almost touching – d’you know what I mean? – / for a man still to believe that words like ‘dignified’ / are not just signs, that what is signified / by ‘love’ or ‘sincerely’ / can exist independently of literary theory” (*ibidem*: 67). Barthes, Derrida e Wittgenstein são outros nomes que atravessam as réplicas das personagens: “You don’t need (obviously) to read Wittgenstein / to know that even by his or her own evaluation / man is an imperfect creation” (*ibidem*: 86).

O que dota esta reescrita da comédia de Molière de uma

invulgar capacidade auto-reflexiva é justamente o partido que é tirado do facto de a personagem central ser um dramaturgo e quase todas as situações girarem em torno do universo teatral. Isto permite a Crimp não só colocar o seu próprio esforço no centro da irrisão promovida pela peça – “if you must write a play / it helps not only to have something to say / but also a way of saying it that arrests us / engages us and tests us” (*ibidem*: 23) –, mas também efectuar uma espécie de retro projecção do original seiscentista nesta sua reescrita contemporânea: para além da manutenção do estilo versificado, que os passos já citados demonstram, o dramaturgo inglês inclui nos diálogos da peça diversas referências ao seu ponto de partida, como quando o amigo de Alceste sugere: “I have to say that this so called rage / would make more sense in the seventeenth-century stage. / And surely as a playwright you’re aware / of sounding like something straight out of Molière” (*ibidem*: 5); ou a jornalista Ellen, em conversa com Jennifer, comenta:

It seems the trick is
to surround yourself with men
and yet have no psychosexual need for them.
Am I right? And of course you don’t have to answer me
but I also get this so so weird seventeenth-century
feel from all of this. It’s like I’m in a room of stock
characters. It’s not post-modern, it’s baroque.
It’s quite unsettling, but then again
perhaps this is the style of the new millennium:
a pre-enlightenment sense of linguistic formality
coupled with post-post-industrial virtual reality. (*ibidem*: 42)

O ponto climático desta estratégia é a decisão de criar um baile de máscaras para as cenas finais, cujo tema é precisamente o das roupagens extravagantes da corte de Luís XIV, com a completa transformação do próprio quarto de hotel onde está instalada Jennifer, e onde se passa toda a acção, num cenário barroco. Esta justaposição do clássico e do contemporâneo funciona como correlativo da relação estabelecida pelo dramaturgo com

um texto original francês do século XVII, criando as condições para uma espécie de crítica formal não só da própria peça, mas também dos valores sociais, morais e políticos que eram originalmente o alvo da sátira de Molière. O espaço social retratado é fundamentalmente perverso, dominado por falsas amizades, ambições traiçoeiras, oportunismos desabridos, abusos jornalísticos e os não menos perversos lugares-comuns do discurso pós-moderno – e perversão é um termo muito recorrentemente utilizado pelas personagens desta reescrita, nomeadamente pelo protagonista na expressão do ridículo essencial da contradição em que assenta o seu amor pela nova versão mediática da *coquette* original: “How can someone so beautiful / have no sense at all of what is moral? (...) / It’s a total inversion / of values. It’s disgusting. It’s perversion” (*ibidem*: 70).

>>

Apesar da radical diferença expressiva, o universo retratado na peça oferece-se como um paralelo eloquente do tipo de visão oferecida por Crimp nas suas ficções dramáticas originais, que se apresentam quase sempre como radiografias clínicas da sociedade contemporânea, do seu materialismo alienante ou da sua brutalidade surda disfarçada pela mediatização dos comportamentos e pela normalização das práticas discursivas. A margem de lucidez que acompanha esses seus retratos trágicos é habitualmente assegurada por uma espécie de reserva lúdica, que encontra um amplo espaço de expressão neste *Misanthropo*, enquanto que na versão da tragédia de Sófocles cede novamente espaço ao trabalho sobre a linguagem, identicamente virulenta, mas talvez mais acutilante ou, pelo menos, mais empenhada na exploração do fulgor da imagem inusitada como estratégia de abertura a um novo campo de percepção mais atento aos perigos do nosso mundo contemporâneo. Eis, por exemplo, o modo encontrado por Crimp, em *Cruel and Tender*, para figurar o sentimento de ameaça associado à disseminação do terror:

Every streak of vapour in a cold sky
 Is a threat
 Every child with no shoes
 Wandering to a checkpoint
 Every green tree-line
 Every quiet evening spent reading
 Is a threat
 And even the lamp on the bedside table
 Even the coiled filament inside the lamp is a threat.
 (Crimp, 2004: 58)

84>85

Estas são palavras do General, o protagonista masculino desta peça e o equivalente encontrado pelo dramaturgo para a personagem do mítico Héracles, que domina *As Traquínias*. Entre as tragédias de Sófocles que chegaram até nós, esta é, sem dúvida, uma das menos conhecidas e, à excepção de uma tradução célebre de Ezra Pound, em 1956, uma das que menos vezes foram objecto de reescritas. Nos primeiros dois terços da peça, uma solitária e ansiosa Dejanira espera pelo regresso de Héracles, afastado de Tráquis durante mais de um ano, dando expressão à sua "experiência aguda de carência amorosa" (Fialho, 1989: 17). Depois de enviar o filho, Hilo, em busca do pai, é visitada por um mensageiro e por Licas, o arauto, através dos quais fica a saber que Héracles está vivo e vitorioso. Chega, entretanto, um grupo de cativas, entre as quais a silenciosa Iole, que Dejanira virá a descobrir ser o objecto de desejo do esposo e a razão para a destruição da cidade de Êurito. Resolve então enviar uma túnica impregnada com um filtro mágico, outrora oferecido pelo monstro Nesso, na expectativa de que Héracles recupere a sua antiga fidelidade. O filtro revela-se venenoso e causador do maior sofrimento ao herói que, finalmente, regressa a casa, debilitado e para saber do suicídio de Dejanira. É este mundo perverso, em que o impulso erótico é o motivo para a destruição de uma cidade, que Crimp recupera, sob o título enigmático, mas que encontra óbvios ecos verbais no texto original, de *Cruel and Tender*.

Tal como acontecera com a reescrita da comédia de Molière, o dramaturgo inglês preservou a estrutura básica da peça, embora desta vez se tenha permitido maiores liberdades na distribuição das réplicas pelas personagens. E tal como em *The Misanthrope*, transfere a acção para o presente, transformando o palácio de Dejanira e Héracles numa casa temporária junto a um aeroporto internacional. Amelia é agora a esposa de um General, empenhado na erradicação do terror.

Estreada em Maio de 2004, a peça encontrou uma perturbadora actualidade nos acontecimentos que se desenrolavam no Médio Oriente, muito embora Crimp tenha tido a preocupação de deslocar o território de acção bélica do General para África. A tragédia original de Sófocles transforma-se, assim, numa nova ficção dramática sobre o terror, a hipocrisia política, cidades destruídas pela mentira, os perigos da guerra química – o filtro de Nesso surge aqui sob a forma de uma arma química – e a perigosa megalomania que caracteriza tantas das figuras de autoridade nossas contemporâneas. O coro das Traquínias aparece distribuído por três personagens que acompanham Amelia, uma governanta, uma fisioterapeuta e uma esteticista, enquanto o Mensageiro e Licas são agora, respectivamente, um jornalista e um ministro. Crimp dota, assim, a tragédia de Sófocles de um novo tipo de urgência política, convertendo a personagem de Héracles, que em *As Traquínias* é a figura do “herói que, apesar da sua filiação divina, se reconhece finalmente como sujeito às leis da finitude humana, na situação-limite da sua destruição física e da consciência do seu erro de intérprete do divino” (Fialho, 1989: 22), num megalómano obcecado com a purificação do mundo, responsável pelos massacres mais devastadores, em nome de uma mentira, e, finalmente, numa vítima das maquinações políticas, uma vez que a peça termina com a figura do General em agonia a ser arrastado para um julgamento por crimes de guerra.

Não obstante esta desabrida actualização, Crimp não abandona o estilo elevado do original, articulado agora com um

registro só na aparência mais naturalista e um universo de referências totalmente distinto do mito original. Além disso, ao colocar a acção no quarto de Amelia, o dramaturgo extrema a possibilidade de um drama íntimo da vida doméstica, levando mais longe a exploração das relações entre a guerra e a sexualidade, já sugeridas no texto sofocliano, mas aqui relidas à luz de estudos interdisciplinares como o de Joshua Goldstein, *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Embora menos oblíqua do que outras peças suas como *Attempts on Her Life* ou *Fewer Emergencies*, *Cruel and Tender* renova o investimento num certo grau de refacção e numa escrita dramática simultaneamente metafórica e imagética, susceptível de activar a imaginação do espectador. A falência moral sugerida na reescrita da comédia de Molière encontra aqui uma expressão mais desesperada e global, tal como Amelia declara logo no início da peça:

Because my husband is sent out
On one operation after another
with the aim – the apparent aim –
of eradicating terror: not understanding
that the more he fights terror
the more he creates terror –
and even invites terror – who has no eyelids –
into his own bed. (Crimp 2004: 2)

Crimp faz, uma vez mais, questão de sinalizar a sobrevivência, na sua versão, de marcas do original sofocleano, nomeadamente através da manutenção de referências ao passado heróico de Hércules – o leão da Nemea ou o cão de três cabeças do Hades, monstros derrotados pelo guerreiro (*ibidem*: 58) – ou da, entretanto, débil e patética vociferação do seu grito de guerra, “Kallinikos”, “glorioso na vitória”. Além disso, o dramaturgo incorpora no final da peça um passo de um outro texto clássico, *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, dando voz à cativa Laela: “Men will turn the cities of other men to dust without reason.

Shame and truth will be put on white dresses and hiding their... beauty from the people will abandon the earth”” (*ibidem*: 70).

Se atendermos às declarações do próprio Crimp, de que gosta de se impor constrangimentos formais como modo de delimitar um território de exploração e de experimentação, torna-se mais fácil perceber a atracção que este tipo de reescritas pode exercer na sua prática criativa. Trata-se, nestes casos, de lidar com uma trama preexistente e um número previamente definido de personagens e de lhes acrescentar um esforço de adaptação a circunstâncias e preocupações de mais óbvio impacto contemporâneo. >>

Talvez o maior teste à consequência expressiva destas duas versões de Martin Crimp seja a sua capacidade em atrair outros criadores teatrais, suscitando novas criações para além daquelas a que originalmente estiveram associadas. No caso de *The Misanthrope*, encenações subsequentes nos Estados Unidos, na Irlanda ou na Austrália parecem comprovar que o texto se mostra capaz de sobreviver à mudança de espaço cultural, embora com revisões pontuais de algumas das referências mais tópicas, como terá acontecido na primeira produção norte-americana. O mesmo se diga de *Cruel and Tender*, que desde a produção original dirigida por Luc Bondy também já conheceu diferentes configurações cénicas.

Um teste mais audacioso será, contudo, o da própria tradução destes textos para outras línguas e lugares, uma operação mais complexa no caso da versão da comédia de Molière, devido sobretudo à referida inflação de referências tópicas, mas seguramente mais viável com a reescrita da tragédia de Sófocles, pelo menos enquanto se mantiver o clima de “guerra ao terror”, instalado a nível internacional, mas com tantas manifestações na vida das diferentes nações. Seja como for, o interesse que cada uma destas novas ficções dramáticas se revele capaz de suscitar será necessariamente mais efémero do que o dos textos de Sófocles e Molière, justamente porque a transformação

textual operada – a versão – implicou, em cada um dos casos, uma restrição interpretativa que, em nome da relevância contemporânea de determinados valores do texto, foi necessariamente realizada à custa de outros pontos de fuga oferecidos pelos originais. Esse é também um dos efeitos, que se poderiam qualificar de perversos, destas reescritas, que curiosamente atinge não tanto a condição ou o estatuto desses originais, mas antes a própria possibilidade de mais demorada reverberação das perspectivas exploradas ou da própria linguagem convocada para as enunciar. Porque são uma manifestação extrema do egotismo que qualquer tradução sempre revela, enquanto resultado de uma necessidade expressa pelo sistema literário ou, neste caso, teatral, estas versões irreverentes ou estas respeitosas perversões estarão condenadas a uma espécie de instrumentalização mais passageira. Mas enquanto se revelarem activas, terão tido o mérito de contribuir para o alargamento do nosso espaço imaginativo comum. <<

NOTA

*Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

BIBLIOGRAFIA ∨

Aaltonen, Sirkku (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters.

Bassnett, Susan (2003), *Estudos de Tradução*, trad. Viviana de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bastin, Georges L. (2001), "Adaptation", in Mona Baker (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: 5-8.

Crimp, Martin (1996), *The Misanthrope by Molière in a new version*, London, Faber and Faber.

-- (2004), *Cruel and Tender: After Sophocles' Trachiniae*, London, Faber and Faber. >>

Fialho, Maria do Céu Zambujo (1989), "Introdução", in Sófocles, *As Traquínias*, Coimbra, I.N.I.C.: 9-27.

Goldstein, Joshua (2003), *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, Cambridge, C.U.P.

Molière (2007), *O Misanthropo*, trad. Vasco Graça Moura, edição bilingue, Lisboa, Bertrand.

Moura, Vasco Graça (2007), "Misanthropia e Liberdade", in Molière, *O Misanthropo*, Lisboa, Bertrand: 7-10.

Sierz, Aleks (2006), *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen.

Sófocles (1989), *As Traquínias*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho, 2.^a edição revista, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.

Walton, J. Michael (2006), *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge, C.U.P.