

*BENILDE O LA*  
*VERGINE-MADRE,*  
DE JOSÉ RÉGIO:  
UMA TRADUÇÃO  
(QUASE) ESQUECIDA

Sebastiana Fadda  
Centro de Estudos de Teatro  
da Universidade de Lisboa

As relações culturais luso-italianas nunca foram lineares, registando-se em geral uma fraca reciprocidade, num desequilíbrio que faz pesar o prato da balança a favor da Itália. Ao prestígio e aceitação das letras e da música erudita italiana, antes na corte e a seguir na república portuguesa, raramente corresponderam épocas caracterizadas por um igual fervor por parte dos italianos.

Pensemos na fortuna de que o soneto, trazido a Portugal por Sá de Miranda, desfrutará até aos nossos dias. Assim, a famosa composição camoniana "Alma minha gentil, que te partiste / Tão cedo desta vida, descontente", surge como exercício neo-platónico sobre a dicotomia alma *vs* corpo, mas também como citação de um igualmente famoso soneto de Francesco Petrarca: "Quest'anima gentil che si diparte / anzi tempo chiamata a l'altra vita"<sup>1</sup> (Petrarca, *Canzoniere*, 31: 174).

Aliás, se grande parte do *Cancioneiro* (séc. XIV) do poeta italiano é dedicado, na aparência, à bem amada em perigo de vida, Laura, de facto há que ter em conta a dupla implicação da mulher no soneto originário: por um lado, ela é "Laura", nome poético e nome próprio, cuja etimologia se baseia no termo "louro", a planta amada por Apolo e símbolo da Poesia; por outro lado, ela é a mulher carnal associada à poesia, a mulher sensual inspiradora do amor, sentimento que lhe retira o peso da matéria. Ou seja: o símbolo e os exercícios de estilo sobre-põem-se e prevalecem sobre o tema tratado. Assim, a proximidade de Camões a Petrarca não se limita à provável citação dos

>>

dois primeiros versos do dito soneto, mas antes estende-se a "citação temática" nos restantes versos: com a chegada da morte, a mulher é transfigurada, imóvel e despojada das suas características psicológicas, enquanto que o poeta se afunda no desconforto, perdido nas imagens do passado.

No que diz respeito ao soneto em Portugal, ainda, Sá de Miranda estaria para Camões como Jacopo Da Lentini estaria para Petrarca. Jacopo Da Lentini é o fundador do género, mas é Petrarca quem o transforma em género nobre; Sá de Miranda traz a Portugal a métrica por excelência do *dolce stilnovo* italiano, mas é Camões quem lhe dá mais brilho.

Considere-se, ainda, que muito ao gosto da época, que admitia a *imitatio*, os próprios *Lusíadas* (reescrita da *Eneide* virgiliana) têm um *incipit* que parece citar Ariosto e o seu *Orlando furioso* (1516, por sua vez citação da epopeia clássica):

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci inprese io canto,  
che furo al tempo que passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori,  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano. (Ariosto, 1993: 117)<sup>2</sup>

Semelhante paralelismo, no âmbito do intercâmbio cultural, registar-se-á em poucos casos, entre eles: a divulgação do mito camoniano, do mito inesiano e do teatro vicentino em Itália. Numa tese de doutoramento defendida na Universidade Nova de Lisboa em 1998, Henrique de Almeida Chaves torna públicas as informações adquiridas sobre *O mito de Camões em Itália* (Chaves 2001), abrangendo também o mito de Inês de Castro. A redacção nem sempre é rigorosa e certas afirmações carecem de fundamento, resultando precipitadas ou inexactas. A sistematização da informação bibliográfica, contudo, faz do livro um instrumento de indubitável utilidade.

Os acontecimentos biográficos de Camões e a exaltação do povo lusitano, cantado em *Os Lusíadas* com impetuosidade nacionalista e elevação poética, despertam o interesse dos literatos liberais em geral, e italianos em particular, num século, o XIX, que oferece conjunturas propícias à divulgação camonianina. Em Itália, exemplos similares de dedicação à pátria revelam-se funcionais à difusão da causa da unificação nacional, mas decerto a intensa actividade editorial promovida à volta das traduções da epopeia do vate português, bem como a firmada presença de músicos e cantores italianos na corte lisboeta, contribui para o êxito de temas portugueses junto das elites culturais. Trata-se, na verdade, de uma troca frutífera, que regista eventos como a estreia da carreira internacional de Marcos Portugal em Florença com *I due gobbi* (1801) e a encomenda a Gioacchino Rossini da ópera *Aldina* (1826) pelo Teatro Nacional de S. Carlos.

A identificação dos patriotas italianos (dos literatos cultos, bem entendido) com os valores românticos contribui para a consolidação do mito camoniano, que todavia está longe de ser o "motor do liberalismo e da unificação italiana" (*Ibidem*: 324), como defende Almeida Chaves numa afirmação ousada. Possuído por um entusiasmo inabalável, o autor garante também que os mitos patrióticos preexistentes "(de que faz parte o mito de Camões) vão ser quase uma modalidade de fundação de instituições culturais e políticas; vão ser uma forma de pensamento ideal, que conduz à insurreição de uma massa humana contra um sistema político-social" (*Ibidem*: 117). O leitor que ainda tivesse dúvidas deveria render-se com outra sentença: "Numa época em que amadurecem as posições unificadoras em Itália, Camões é um mito que se manifesta nas elites intelectuais e no povo através das traduções d'*Os Lusíadas*" (*Ibidem*: 182). De facto, porém, e contra tamanho optimismo, o povo dividido pela política estava unido pela miséria e pelo analfabetismo. É verdade, isso sim, que as versões integrais de *Os Lusíadas*, em italiano, circulam desde o século XVII, e que

>>

várias conhecem mais do que uma edição, as de: Carlo Antonio Paggi (Lisboa, 1658 e 1659), Antonio Nervi (Génova, 1814; Milão, 1821 e 1828; Nápoles, 1828; Génova, 1830; Turim, 1847; Veneza, 1847; Milão, 1882 e 1891), Adriano Bonaretti (Livorno, 1880; Florença, 1925 e 1963) e Silvio Pellegrini (Turim, 1934, 1945, 1947, 1956 e 1966), sendo a mais recente a de Riccardo Averini (Milão, 1972 e 2001)<sup>3</sup>.

O prestígio de que goza o épico lusitano incentiva a recriação artística, que se manifesta não apenas através da colocação de traduções no mercado do livro ou da publicação na imprensa periódica de breves ensaios que, com toda probabilidade, circulam em ambientes restritos, mas também na transfiguração dramática de elementos biográficos de veracidade duvidosa. Na produção de obras originais, ora o acento é colocado no episódio do regresso à pátria do poeta (vejam-se as peças *Camoens*, Pádua, 1818, de Antonio Simon Sografi, e *Camoens poeta e ministro*, Pádua, 1850, de Leone Fortis); ora se censura a ingratidão da nação que deixa morrer o poeta na miséria (o que acontece em *Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona*, Pádua, 1854, de Leone Fortis, que introduz também episódios da partida de D. Sebastião para terras de África, como já haviam feito Vittore Perrot e Armand du Mesvil em *Camoens*, Paris, 1845, traduzido para italiano por Vitalino Prina); ou então diferentes directrizes temáticas, ou seja o regresso do exilado, a sua participação na campanha africana juntamente com o rei D. Sebastião e por fim a trágica morte na pátria, são articuladas até confluírem num único drama (é este o caso de *Camoens*, Nápoles, 1873, de autoria de Domenico Bolognese) (cf. *Ibidem*: 197-231).

O melodrama oitocentista, com a consolidação do gosto pelo exotismo, apropria-se do tema camoniano adaptando-o ao novo cânone. Trata-se de um exotismo ligado à realidade, e não à metáfora que atrai os iluministas, ou à evasão que seduz os românticos. Na sequência desta sedução, em alguns casos ao mito camoniano acrescenta-se o mito sebástico, como em *Don*

*Sebastiano, Re di Portogallo* (Paris, 1843), com libreto de Eugène Scribe e música de Gaetano Donizetti, onde as vicissitudes do poeta e as do rei se interpolam ou se cruzam incessantemente. Inspirados na biografia ficcionada do épico português, outros dramas para música desenvolvem um enredo centrado no triângulo amoroso, onde há um agente de um retorno inesperado, o marido da amada, sequioso de limpar com sangue a mancha da traição: *Camoens* (Turim, 1852), de Andrea Codebò, *Camoens* (Pádua, 1857), de Luigi Farina e *Camoens* (Pádua, s.d., 1.<sup>a</sup> edição; Nápoles, 1872, 2.<sup>a</sup> edição) de Enrico Golisciani (cf. *Ibidem*: 237-242).

&gt;&gt;

A preferência por elementos exóticos e a citação de temas histórico-literários lusitanos insinua-se no enredo de outros melodramas oitocentistas, fornecendo testemunhos suplementares do prestígio de que Portugal beneficiava em âmbito europeu. Vejam-se as óperas *Il vascello de Gama* (Nápoles, 1845), com libreto de Salvatore Cammarano e música de Saverio Mercadante, e *L'Africaine* (estreia póstuma, Paris, 1865), com libreto de Eugène Scribe e música de Giacomo Meyerbeer. *Il vascello de Gama* só no título se refere às façanhas de *Os Lusíadas*; em *L'Africaine*, a presença de Camões é indirecta, implícita na onomástica de personagens ou de figuras mitológicas que aludem à epopeia, por exemplo, Pedro e Inês (do canto III) e Adamastor (do canto V) (cf. *Ibidem*: 243-253).

Em equilíbrio precário entre história e lenda, o tema do amor de Pedro e Inês encontra eco autónomo em numerosas obras dramáticas e óperas líricas. Entre as obras dramáticas refiram-se as de Giovanni Colomes, *Agnese di Castro* (1781), Giovanni Greppi, *Don Pietro di Portogallo* (1792); Davide Bertolotti, *Ines di Castro* (1826); Gioacchino Napoleone Pepoli, *Ines de Castro* (1855); Luigi Bandozzi, *Inês de Castro* (1898). Entre as óperas líricas contam-se várias *Ines de Castro* (com título inalterado), todas elas produzidas em datas muito próximas e por músicos de renome: 1793, libreto de Cosimo Giotti e música de Giuseppe Giordani; 1794, libreto de Luigi De Sanctis e músi-

ca de Francesco Bianchi; 1804, libreto de Angelo Gasperini e música de Nicola Zingarelli; 1835, libreto de Salvatore Cammarano e música de Giuseppe Persiani (cf. *Ibidem*: 255-294)<sup>4</sup>; até se chegar à *Inês de Castro* (Edimburgo, 1996; Porto, 2001), com libreto adaptado a partir da peça homónima redigida em 1989 pelo dramaturgo escocês John Clifford e música de James McMillan, como prova eloquente do fascínio obtido ainda hoje por este mito do imaginário portugueses.

Por estarmos a tratar do tema inesiano, esclareça-se o caso da “tragédia lírica” *Ines di Mendoza*, com libreto di Giuseppe Torre e música de Francesco Chiaromonte, estreada no Scala de Milão em 1855, vista como um enigma literário por Henrique de Almeida Chaves que, depois de traçar o enredo, conclui:

É curioso que este melodrama comece com a chegada de uma armada de D. Sebastião a Lisboa, pois o melodrama de Scribe tinha sido representado três anos antes em Turim, e o drama de Fortis cinco anos antes em Pádua, o que nos remete para uma captação, no âmbito da onomástica das personagens, por parte deste libretista. Tudo é incoerente do ponto de vista histórico e geográfico, mas além de um tumultuoso amor gerido com ciúme e vingança, passa neste libreto, também, o conceito de “pátria”, importante para algumas personagens, e o conceito de traição amorosa redimensionado e transposto para uma concepção política. (*Ibidem*: 294)

As deduções partem de um pressuposto errado, daí as presumidas incoerências do texto. Não há divergência nem afastamento do mito literário inesiano apenas porque a matriz não é essa, mas sim *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), de Calderón de la Barca; o libreto surge assim como uma glosa desta peça. A identificação da fonte é inequívoca e o próprio frontispício de *Ines di Mendoza* indica os tópicos desenvolvidos nos três actos (“le nozze” [as bodas]; “l’oltraggio” [o ultraje]; “la vendetta” [a vingança]); quanto à intriga, segue o esquema calderoniano: Inês, dama castelhana, vai para Portugal para casar com o nobre D. Lope; a situação desestabiliza-se com o

retorno de D. Luís, antigo apaixonado de Inês dado como morto; os ciúmes levam D. Lope a vingar-se da mulher matando-a (cf. *Ibidem*: 292-294). O enredo e a onomástica mantêm-se inalterados, excepção feita a Leonor, aqui baptizada Ines. A alteração é suficiente para despistar Almeida Chaves, que, apesar de ter consultado o libreto de Giuseppe Torre, ignora a existência do texto calderoniano. Os aparentes vestígios, que provariam a assimilação de mitos de proveniência portuguesa em Itália, são na realidade mitos e temas recuperados pelo Romantismo setecentista e oitocentista da tradição ibérica. As presumidas metáforas políticas que remeteriam para a posição liberal do libretista (e, por extensão, de Calderón!...), não passam de pano de fundo para contextualizar a acção principal. A moral da fábula não é política, mas ética: o amor à honra precede o amor *tout court*, o amor à pátria e até o amor à própria vida.

No que diz respeito à divulgação vicentina, uma série relativamente recente de estudos críticos e ensaísticos vem tentando preencher a longa ausência de contribuições italianas neste domínio. Que causas concorreram para o silêncio? E como explicar o facto de *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett, ter conhecido uma tradução contemporânea, *Frà Luigi di Sousa* (1852) por Giovenale Vegezzi-Ruscalla, e a provável primeira tradução de uma obra de Gil Vicente (*Auto della Sibilla Cassandra*, trad. de Carlo Bo) ter esperado mais de quatro séculos, incluída num volume com o título emblemático de *Teatro spagnolo* (Vittorini 1941)?

É um facto, no que diz respeito a este último caso, que os originais em castelhano se prestavam ao equívoco, e que o poliglótismo do autor tem legitimado outros episódios de inserção da sua obra em estudos e antologias sobre a dramaturgia hispânica (Bertini s.d.; não é de excluir que o referido volume tenha aqui a sua origem). Também é certo que, no que diz respeito a Garrett, além das qualidades literárias, os seus impulsos políticos e dramáticos poderiam ter vibrado em unísono com os dos Irredentistas italianos que ansiavam pelo *Risorgimento*, cujo

>>

entusiasmo era atiçado pelo teatro neoclássico de Vittorio Alfieri e pelo romântico de Alessandro Manzoni. Um meio, como vimos, sensível e permeável aos mitos camonianos e inesianos.

Se, numa primeira fase, a hostilidade da Igreja e da Inquisição refreavam a divulgação vicentina, a perda da independência e o conseqüente domínio filipino projectavam a identidade nacional na indolência da "apagada e vil tristeza" (Camões 1972: 283) já denunciada por Camões em *Os Lusíadas* (1578). Paralelamente, o gosto pelas farsas rústicas e populares do século XVI viria a ser suplantado pela redescoberta, por parte da literatura erudita, dos universos formais e temáticos clássicos. Pelo surto e êxito de dramaturgias poderosas (Shakespeare, o *Siglo de Oro*, Molière e os trágicos franceses), pela posterior afirmação da filosofia iluminista que preparava a ascensão da burguesia, e pelo favor por esta concedido ao melodrama, às tragédias e às comédias de importação, Gil Vicente entrava no rol dos autores medievais e populares, banidos até da arqueologia do teatro.

Contudo, a recuperação romântica de temas nacionais, quer áulicos quer populares, bebendo nas fontes histórico-literárias da Idade Média, em concomitância com o desenvolvimento dos estudos filológicos, teria repercussões directas no âmbito teatral. Não é por acaso que às duas edições quinhentistas da obra completa de Gil Vicente se siga uma terceira em 1834, em Hamburgo (a Alemanha, dos irmãos Schlegel aos nossos dias, passando pelas contribuições vicentinas de Carolina Michaëlis, pode ser considerada o pródigo berço da filologia). Poucos anos depois, em 1838, Almeida Garrett procederia à tentativa de restauração de um teatro nacional com *Um auto de Gil Vicente*.

Luciana Stegagno Picchio, num dos seus ensaios, lembra o destino paralelo de Gil Vicente e Ruzante, dramaturgos "populares" nas várias acepções do termo (famosíssimos no seu tempo, aderiram às convenções literárias das línguas rústicas e retrataram os respectivos falantes), esquecidos e a seguir

exumados no século XIX: críticos literários e linguístas reconheceram as obras em línguas rústicas (estudadas para a reconstrução histórica dos dialectos) e multilínguas como resultado de opções expressivas e estéticas funcionais, correspondentes a convenções literárias bem precisas, tanto assim que obras teatrais consideradas externas, marginais ou inferiores à norma foram reavaliadas mesmo pela sua alteridade (Stegagno Picchio 1969: 89-92).

A referida edição pioneira de *Auto da Sibilla Cassandra* é, juntamente com a esmagadora maioria das que saíram até hoje, uma raridade para bibliófilos, mas de alguma forma terá desbravado o caminho editorial às que seguiram, pois ainda que esporádica a aventura dos tradutores prossegue. Se a produção ensaística é irregular, de início insuficiente e limitada quase exclusivamente a notas ou ensaios breves dos próprios tradutores,<sup>5</sup> o auge da fortuna vicentina em italiano regista-se na década de 50. Enzio di Poppa Vòlture dedicou-se à tarefa monumental de traduzir a obra completa, publicada em dois volumes sob o título genérico *Teatro* (1953-1954); Giuseppe Carlo Rossi ocupou-se de três autos de devoção ("*Auto*" *della visitazione o Monologo del vaccaro*, "*Auto*" *pastorale castigliano* e "*Auto*" *della barca dell'inferno*) que, juntamente com "*Auto*" *dell'India* e *Farsa di Inês Pereira*, apareceram na antologia *Teatro portoghese e brasiliano* (Rossi 1956). Guido Battelli saudou a publicação da *opera omnia* com palavras lisonjeadoras:

Gil Vicente apareceu entre nós com todas as honras que lhe eram devidas. Ele é um grande e verdadeiro poeta que sabe reproduzir a vida com um sentido da realidade, mas elevar-se também aos mais altos idealismos artísticos e religiosos. Alegro-me por este poeta ter sido revelado no nosso meio, e estou certo que terá um grande sucesso. (*apud* Montenegro 1965: 23).

A convicção estava correcta, pois houve várias reimpressões, e outros lusitanistas e filólogos, como Giovanni Maria

Bertini, Gianfranco Contini, Giuseppe Tavani e o próprio Battelli, fizeram incursões mais ou menos breves no universo vicentino, mas de reconhecido mérito, numa genealogia que chega até aos nossos dias com Ugo Serani.

Pelas reflexões desenvolvidas até agora e pelas fontes examinadas, no que diz especificamente respeito ao teatro, inferem-se as seguintes conclusões: o teatro português traduzido para italiano normalmente não consegue ultrapassar as páginas do livro; o teatro italiano traduzido para português normalmente destina-se à revitalização cénica e nem sempre chega a ser impresso.

130>131

As citadas traduções vicentinas, as de António Ferreira (*Castro*, 1956, trad. Giuseppe Carlo Rossi), de D. Francisco Manuel de Melo (*L'apprendista gentiluomo*, 1958, trad. Enzo di Poppa Vòlture) e de António José da Silva (*Le baruffe del rosmarino e della maggiorana*, 1981, trad. Mario Feliciano com a consultadoria de Luciana Stegagno Picchio), as traduções garrettianas e de Eugénio de Castro (*Il re Gallaor*, 1899-1900, trad. Antonio Padula) ou, considerando o teatro do século XX, a tradução de Júlio Dantas (*La cena dei cardinali*, 1956, trad. Giuseppe Carlo Rossi), as de Pessoa (*Il marinaio*, 1996, trad. Antonio Tabucchi), de José Régio (que veremos a seguir), de Luiz Francisco Rebello (*Il giorno dopo*, 1968, trad. Arrigo Repetto), de José Saramago (*La seconda vita di Francesco d'Assisi*, 1991, trad. Giulia Lanciani; *Teatro*, 1997, trad. Giulia Lanciani e Rita Desti) (cf. Costa 1999), raras vezes chegaram ao palco. E quanto às peças traduzidas no âmbito do Festival Intercity de Sesto Fiorentino, que dedicou a edição de 1995 a Portugal, a apresentação limitou-se à fórmula da leitura encenada para peças de Luísa Costa Gomes (*Mai niente di nessuno*), Vicente Sanches (*I capricci del morto*), José Saramago (*La notte*) e Eduarda Dionísio (*Prima che venga notte*). O mesmo aconteceu no Festival Tramedautore de Milão, que na sua edição de 2004, realizada com a colaboração do Atelier Européen de la Traduction de Orléans, apresentou peças de José Maria Vieira

Mendes (*Trilocale*) e Teresa Rita Lopes (*Quel certo qualcuno*).

O contrário acontece com as traduções italianas que deram origem a espectáculos e edições portuguesas: por óbvias razões de economia expositiva, omite-se aqui a longa lista que diz respeito às peças de Goldoni, Pirandello, Eduardo De Filippo e Dario Fo (mas reenvia-se para a CETbase, a base de dados informatizados do Centro de Estudos de Teatro, consultável no sítio [www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm](http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm)) que animaram os palcos lusitanos, e limitamo-nos a lembrar alguns ilustres olvidados como Giuseppe Giacosa (*Almas sem rumo*, 1924, trad. Costa e Cunha), Dario Niccodemi (*A migalha*, 1924, trad. Afonso Gaio; *A aigrette*, 1925, trad. Mário Duarte e Alberto Morais; *A hora imaculada*, 1926, trad. Augusto Gil), Guglielmo Zorzi (*As duas metades*, 1925, trad. Guedes Vaz e Mário Duarte; *O veio de ouro*, 1930, trad. Norberto de Araújo), Giulio Cesare Viola (*Essa mulher!*, 1949, trad. Virgínia Vitorino), Lucia Benedetti (*O casaco encantado*, 1952), Anna Bonacci, *A hora da fantasia*, 1954, trad. Manuel Telles, aliás Amélia Rey Colaço), Diego Fabbri (*Pleito de família*, 1956, trad. de António Rodrigues Pereira; *O processo de Jesus*, 1958, trad. Agostinho Veloso), Ugo Betti (*O jogador*, 1959, trad. Deniz Jacinto; *Lutar até de madrugada*, 1960, trad. José Marinho e Orlando Vitorino), Silvano Ambrogi (*Os burossáurios*, 1964, trad. Glicínia Martin) e Aldo Benedetti (*Dois dúzias de rosas vermelhas*, 1965, trad. Cunha Pereira), entre muitos outros. Para não falarmos na recente e brilhante onda de "Teatro que vem da Itália", recentemente dada a conhecer pelos Artistas Unidos. >>

O facto de a tradução ser principalmente um fenómeno da língua e da cultura de chegada torna-se mais evidente ao proceder-se à observação comparativa de uma ou mais versões em outras línguas de um determinado original. Na verdade, as diferentes soluções encontradas por cada tradutor para "transferir" significados, implícitos e/ou explícitos, de um sistema linguístico, literário e cultural para outro, tal como defendiam os teóricos de Tel-Aviv, Even-Zohar e Toury, comunica

informações e revela aspectos tanto do polissistema produtor como do polissistema receptor. Assim sendo, cada texto é espelho, e fruto, da cultura e da sociedade que o produzem ou integram num determinado tempo. Não terá sido por acaso que no século XIX a Itália se abriu àqueles mitos portugueses capazes de insuflar novo alento e inspiração aos intelectuais liberais italianos. Pelo contrário, em termos de teatro, e de teatro contemporâneo em especial, o que se constata é o facto de o mercado italiano ser pouco receptivo ao património dramático português — marginal e, por várias razões, com pouca visibilidade internacional —, bem como uma reforçada autoconfiança no seu próprio teatro. Todavia, uma leve receptividade dos palcos italianos manifesta-se quando há uma consagração internacional (mesmo que passe pela poesia ou pela narrativa, como nos emblemáticos casos de Pessoa e Saramago), ou então quando o impulso vem do meio académico de lusitanistas (vigorando em regime de semiclandestinidadade, mesmo que por vezes chegando à publicação para um público restrito, como nos casos de Gil Vicente e Almeida Garrett).

Por outro lado, pelos dados que nos foi possível compilar, parece não haver hiatos na presença do teatro italiano nos palcos e nas publicações portuguesas. Isso demonstra que o teatro italiano participa, juntamente com outras dramaturgias estrangeiras consideradas, com ou sem razão, prestigiadas e prestigiadas, de maneira a preterir-se a dramaturgia nacional. Ou seja, o manifesto desequilíbrio deste fraco intercâmbio é consequência directa, e reflexo, das atitudes de cada nação perante a sua própria criação original, bem como do investimento que nela é capaz de praticar.

Vejamos mais em pormenor o percurso italiano da dramaturgia regiana em geral, e de *Benilde o la Vergine-Madre* em particular. Percurso não cindível da trajectória da obra do autor na sua própria pátria e das vicissitudes históricas da cultura em que tentou enxertar-se.

José Régio, pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira (Vila do Conde, 17 de Setembro de 1901 – Vila do Conde, 22 de Dezembro de 1969), aparece em 1927 entre os fundadores da revista *Presença*, com o crítico literário João Gaspar Simões e o dramaturgo e narrador Branquinho da Fonseca. Nas páginas dessa revista são publicados, em 1930-31, dois fragmentos do "mistério" *Jacob e o anjo* (cuja versão integral em três actos, um prólogo e um epílogo é editada em 1937 na *Revista de Portugal*) e em 1934 a "fantasia" num acto *Três máscaras*, a seguir reunidas no *Primeiro volume de teatro* (1940). Alternando a sua escrita nos géneros da poesia e da narrativa, o autor regressa ao teatro com o "drama" *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1947), seguido pelo "poema espectacular" *El-Rei Sebastião* (1949) e pela "tragicomédia" *A salvação do mundo* (1953). Para ter um quadro completo da produção regiana, basta acrescentar a estas últimas peças em três actos a "farsa" *O meu caso*, o "episódio tragicómico" *Mário ou eu próprio – o outro* (peças num acto reunidas em 1957, juntamente com *Três máscaras*, num livro com o título esclarecedor de *Três peças num acto*) e a "fantasia" *Sonho de uma véspera de exame* (acto único redigido em 1935 e publicado postumamente em 1989).

Meticulosidade e rigor levam o dramaturgo a dar uma definição exacta da tipologia de cada peça, mantendo persistentemente o sentido de unidade artística pela abordagem no teatro daqueles temas longamente investigados nos textos não dramáticos e exprimidos em termos alegóricos e místicos que o aproximam a Claudel e a T. S. Eliot, sem desdenhar por vezes a expressão barroca ou o absurdismo camusiano. Esses temas surgem concentrados em tensões dicotómicas e existenciais, como as oposições inconciliáveis entre espírito e matéria ou entre indivíduo e sociedade, ou, ainda, na angústia pela separação da consciência e pela incomunicabilidade humana, na necessidade e impossibilidade de transcender o real, na percepção do inusitado como parte integrante do quotidiano, tudo isso observado, analisado e filtrado por uma fina introspecção psicológica.

Apesar da atenção dedicada ao teatro (também em ensaios teóricos), o palco nunca deu grandes satisfações a José Régio: *Sonho de uma véspera* estreou em 1936 em Portalegre pelos alunos do Liceu Mouzinho da Silveira e, esquecido por quase meio século, é retomado pelo Grupo de Teatro de Portalegre em 1985; *Benilde* tem maior sorte, chegando a ser representado em 1947, mesmo entre polémicas e até antes da edição, no Teatro Nacional D. Maria II, e em 1990, com o título *Cenas da vida de Benilde*, pelo Grupo de Teatro Hoje (existe uma versão italiana de 1948 e uma versão cinematográfica filmada por Manoel de Oliveira em 1975); *Jacob e o anjo* é apresentado em estreia mundial em francês, em 1952, no Théâtre Studio des Champs-Élysées, mas a crítica reserva-lhe juízos pouco clementes e só em 1968 é estreado em Portugal devido à Companhia de Teatro Popular de Lisboa (em edição italiana apareceu já em 1956); *A salvação do mundo* é levado à cena em 1956, pelo Cénico de Direito na Casa da Comarca de Arganil, e em 1971, com péssimo acolhimento pela crítica, no Teatro São Luiz; *Mário ou eu próprio – o outro* é encenado pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra em 1958, pela Casa da Comédia em 1969 e pelo Teatro em Movimento em 1999; *Três máscaras* pisa o palco em 1960, com o Grupo Cénico da Faculdade de Direito, e em 1986, numa adaptação operática para o Teatro Nacional de São Carlos; *El-Rei Sebastião* nunca teve nenhuma montagem (o espectáculo anunciado em 1985 pelo Teatro Municipal São Luiz, e que devia assinalar o abandono da cena de Amélia Rey Colaço, nunca se concretizou, apesar de o programa ter chegado a ser impresso...). Mais leve e irónica, e talvez por isso mais vezes objecto da atenção das companhias lusitanas, *O meu caso* constitui uma excepção a esta lista, pois é representada por diversos grupos de estudantes e amadores, e encenada, em 1973, pelo grupo Os Modestos, em 1976, pelo Teatro de Animação de Setúbal, em 1983, pelo Grupo de Teatro de Portalegre, e em 1998, pelo Grupo de Teatro Experimental de Lagos; existe também uma versão cinemato-

gráfica, filmada por Manoel de Oliveira e apresentada em estreia mundial em 1986 no Festival de Cinema de Veneza, bem como uma versão em italiano de 2001.

Mais fecunda é a poesia regiana, que conta com os livros *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia* (1929), *As encruzilhadas de Deus* (1936), *Fado* (1941), *Mas Deus é grande* (1945), *A chaga do lado* (1954), *Filho do homem* (1961), *Cântico suspenso* (1968), *Música ligeira* (1970), *Colheita da tarde e 16 poemas dos não incluídos em Colheita da tarde* (1971, póstumos). Pelo que diz respeito à narrativa, houve várias reedições de *Jogo da cabra cega* (1934, apreendido pela censura três meses depois de publicado), *Davam grandes passeios aos domingos* (1941), *O príncipe com orelhas de burro* (1942), *A velha casa* (série de que saíram cinco volumes entre 1945 e 1966), *História de mulheres* (1946) e *Há mais mundos* (1962). De relevo é também o trabalho de Régio enquanto estudioso e divulgador da obra de outros poetas (Camões, Bocage, Cristóvão Falcão, Rodrigues Lobo, Tomás António Gonzaga, António Ferreira, Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro, Antero de Quental e Florbela Espanca, entre outros) e de coordenador editorial das antologias *As mais belas líricas portuguesas* (1944), *Poesia de amor: Antologia portuguesa* (1945, em colaboração com Alberto de Serpa), *Alma minha gentil* (1957, com A. de Serpa), *Na mão de Deus* (1958, com A. de Serpa), *As mais belas poesias trovadorescas* (1960), *As mais belas poesias gongóricas* (1964). Completam a bibliografia activa de José Régio ensaios de estética e interpretação artística, páginas íntimas e memorialísticas, mais de 1200 artigos, um rico epistolário trocado com os maiores artistas e intelectuais do seu tempo.<sup>6</sup>

Como acima se adiantou, as traduções italianas do teatro regiano são as seguintes: *Benilde o la Vergine-Madre* (*La commedia*, 1948), *Giacobbe e l'angelo* (Rossi 1956) e *Il mio caso* (Fadda 2001). Pelo que nos é dado conhecer, nenhuma delas conseguiu alcançar o palco e abandonar as páginas impressas: as últimas duas peças integram duas antologias, respectivamente *Teatro*

>>

portoghese e brasileiro e *Teatro portoghese del XX secolo*, e por isso é mais fácil encontrar referências ou pistas bibliográficas; enquanto a primeira, por ter sido publicada num periódico, quase não deixou rastros na memória cultural dos dois países. A sua tradução parece ter ligação directa com a estreia portuguesa. Vejamos porquê:

– a 25 de Novembro de 1947 estreia no palco do Teatro Nacional D. Maria II a peça *Benilde ou a Virgem-Mãe*, de José Régio, numa encenação de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, com cenários de Lucien Donnat e interpretação de Maria Barroso, Augusto Figueiredo, Amélia Rey Colaço e Erico Braga;

– numa rápida sucessão de acontecimentos, o então director do Instituto Italiano de Cultura em Portugal, co-fundador do Teatro Estúdio do Salitre, dinamizador e mediador cultural de excepção, Gino Saviotti, escreve para a revista italiana *Il dramma* uma recensão prontamente publicada no n.º 52, de 1 de Janeiro de 1948, onde é feito um relato elogioso do espectáculo apesar de ser admitida a divisão da crítica:

Un lavoro di grande interesse, *Benilde o la Vergine-Madre*, del caposcuola dell'attuale lirica modernista portoghese, il poeta José Régio (...). La serata é stata perciò memorabile, con fecondi contrasti, ormai insoliti nelle platee portoghesi; e, in fondo, un successo. Critiche naturalmente discordi, benché tutti s'incontrino nel riconoscere, con giustizia, la grande importanza dell'avvenimento e le alte intenzioni dell'autore. Il Régio ha difatti trattato un tema qui nuovo ed audace – basta il titolo – tale da creare un'atmosfera poetica nel teatro lusitano troppo raziocinante, con un alone di misticismo lirico e di mistero intorno alla figura di una giovinetta aristocratica che si ritiene fecondata dallo Spirito Santo, per una speciale distinzione di Dio. (Saviotti 1948: 4)<sup>7</sup>

– é bem possível que, se não chegou a ser até o seu promotor, Gino Saviotti tenha indirectamente incentivado a tradução, pois excertos da sua recensão encerram uma secção dedicada a José Régio e à recepção do espectáculo lisboeta pela

imprensa portuguesa, secção que antecede e de certa maneira apresenta algumas credenciais sobre a peça para os leitores italianos (cf. *Ibidem*: 2-4); e, em poucos meses, *Benilde o la Vergine-Madre* encontra-se pronta para ser recebida nas páginas de *La commedia*. Dos seus tradutores, Gilberto Beccari e Oscar Cecchi, pouco conseguimos saber, apenas que Beccari já traduzira obras do castelhano e, em colaboração com G. Maranca, o romance *Inocência* (1872; *Innocenza*, Florença, 1931), do literato e político monárquico brasileiro Alfredo d'Escragno.

Quanto à estratégia praticada na tradução, a tendência é a de, conforme teorizado por Schleiermacher, levar o autor até ao leitor (Schleiermacher 2003: 63), pois começa-se logo por italianizar os nomes das personagens, tratando o texto como se tivesse sido escrito por um autor italiano que escrevesse para o público italiano. Convém lembrar, todavia, que nessa época a república democrática italiana não passava de uma instituição muito jovem, saída de cerca de duas décadas de ditadura fascista, e que devagar se reabriam as portas às literaturas e produtos de importação. É pois de toda a pertinência considerar a hipótese que, na opção dos tradutores em relação à assimilação dos nomes, tenham pesado vícios ligados a práticas de ordem ideológica, como a tendência para nacionalizar os estrangeirismos. Aliás, estão presentes também omissões de falas e formas como “quando non dai in ciampanelle” reconduzíveis a regionalismos (da Toscana, neste caso específico):

GENOVEVA – Mas há coisas que não podem acontecer pela vontade de Nosso Senhor!

P.e CRISTÓVÃO – O Sr. P.e Cristóvão bem conhece que eu sou uma ignorante e todos o somos! Julgamos saber muito porque ainda nem sonhamos o que nos falta saber. Até dentro de nós está o mistério que está em volta...

GENOVEVA – Não entendo muito bem o que o Sr. P.e Cristóvão diz.

P.e CRISTÓVÃO – Pois melhor. E desculpa. Isto é como estar a falar sozinho. É balda de velho.

>>

GENOVEVA – Não entendo muito bem, mas parece-me que entendo alguma coisa.

P.e CRISTÓVÃO – Também é possível que ainda entendas mais do que tu julgas. Tu, quando não desvias, mostras-te bastante inteligente. És bem mais inteligente do que eu.

GENOVEVA – Ora! o Sr. P.e Cristóvão está a brincar comigo! A mim, parece-me que a cabeça do Sr. P.e Cristóvão trabalha muito e bem. Agora o que também me parece é que há coisas em que o Sr. P.e Cristóvão não repara, não quer reparar... coisas que não vê, talvez por ser homem e padre.

P.e CRISTÓVÃO – Tornamos ao mesmo, Genoveva? (Régio 1983: 45-46)

GENOVEFFA – Ma vi sono cose che non possono avvenire per volontà del nostro Signore!

P. CRISTOFORO – Sapresti dirmi quali sono?

GENOVEFFA – Lei sa che sono un'ignorante. Ma vi sono cose che inducono la gente a non credere più in Dio, se accadesse-ro per la sua volontà.

P. CRISTOFORO – Taci, Genoveffa! Siamo tutti dei poveri ignoranti. Crediamo di sapere molto perché non abbiamo nemmeno l'idea di quanto ci resta ancora da apprendere.

GENOVEFFA – Però, nel caso della signorina, mi par d'aver capito qualcosa...

P. CRISTOFORO – Forse! Quando non dai in ciampanelle, ti dimostri abbastanza intelligente.

GENOVEFFA – Via! Ora si burla di me. Volevo dire che mi pare ci siano delle cose a cui lei, Padre, non fa caso o non vuol far caso... forse perché lei è uomo e sacerdote.

P. CRISTOFORO – Siamo alle solite, Genoveffa? (Régio 1948: 13)

A omissão – que nunca saberemos se devida a erro tipográfico ou à expressa vontade dos tradutores – tem, neste caso, implicações político-religiosas: no original, a personagem de Genoveva possui, ao mesmo tempo, temor reverencial perante a autoridade eclesiástica e suficiente esperteza para dela se franquear, e por admissão dessa mesma autoridade; a tradução procede à anulação desta possível autonomia e fixa uma hierarquia em que a autoridade eclesiástica tem primazia sobre o povo ignorante, o que, numa república recente e governada por

uma maioria democrata cristã, teria implicações manipulatórias em relação aos leitores.

Para além de usar de uma certa liberdade na tradução, omissão ou inserção discricional de didascálias, Beccari e Cecchi não se preocupam em traduzir palavra a palavra, forçando o original para aumentar o dramatismo da cena (“spiegami tu, mamma”, em vez de “che sta dicendo, mamma”, o que aumenta o grau de dependência na relação mãe-filho, como se o filho não tivesse autonomia de adulto), e por vezes caem na ratoeira dos falsos amigos linguísticos (“espantoso” traduzido com “spaventoso”, corresponde mais exactamente a “surpreendente / incredibile [surpreendente / inacreditável]”):

>>

EDUARDO (*que tem ouvido assombrado, recua com os olhos espantados em Benilde*) — O què...? Tu... que dizes tu?! mas o que é isto? (*para a mãe*) O que é que ela diz, mãe?

BENILDE — Sinto-me aliviada por te dizer toda a verdade.

EDUARDO — Tu...? vais ter um filho, tu...?!

ETELVINA (*vai para ele*) — É verdade, Eduardo. Ela diz a verdade. Eu compreendo-te, meu filho. Tudo isto é espantoso! Mas vem comigo. Conversaremos no teu quarto. O pior é que esta rapariga se lembrou de representar uma comédia repugnante... (Régio 1983: 102-103)

EDOARDO — Ma che dici mai, Benilde?!... Che intendi dire?!... (*Alla madre*) Oh, mamma, spiegami tu!

BENILDE — Come mi sento sollevata per averti detto tutta la verità!

EDOARDO (*trasecolato*) — Tu, Benilde... avrai un figlio... tu?!

ETELVINA (*va verso di lui*) — E' vero, Edoardo, Benilde dice la verità. Ti comprendo, figlio mio! E' spaventoso! Vieni... vieni con me in camera tua; parleremo un po'. Il peggio è che lei s'è messa in testa di rappresentare una commedia riprovevole. (Régio 1948: 25)

Apesar dos cuidados dos tradutores para manter uma coerência na assimilação do original, encontra-se um caso em que a língua de partida se sobrepõe à língua de chegada, ou em que, como diria Schleiermacher, os tradutores levam os leito-

res ao autor. Trata-se duma passagem do primeiro acto que vê decorrer o diálogo entre Padre Cristoforo e Dottor Fabrizio:

DR. FABRÍCIO – Porque a religião é que tem dogmas. E o dogma é que me parece, a mim, representar uma atitude simplista perante os problemas.

P.e CRISTÓVÃO – O Doutor fala de coisas que não quer entender.

DR. FABRÍCIO – Ouça, P.e Cristóvão: O P.e Cristóvão já me mandou calar; e agora, acusa-me de não querer compreender. Eu desculpo-o da melhor vontade, porque compreendo a sua perturbação (...). (Régio 1983: 55)

140>141

D. FABRIZIO – Perché è la religione che ha i dogmi. E a me sembra che il dogma rappresenti un atteggiamento semplicista difronte ai problemi della vita

P. CRISTOFORO – Il dottore mi parla di cose che non vuole intendere.

D. FABRIZIO – Ascolti, Padre! Lei m'ha già imposto di tacere; ed ora m'accusa di non voler comprendere. Io la scuso con la migliore intenzione, perché capisco il suo turbamento (...). (Régio 1948: 15)

É discurso directo, e as formas de tratamento obedecem normalmente às normas da língua italiana, mas ao dirigir-se ao médico com “Il dottore mi parla di cose che non vuole intendere”<sup>8</sup>, os tradutores põem o Padre Cristoforo a adoptar as normas da língua portuguesa, ou pelo menos a decalcá-las, neste que pode ser um simples lapso, mais do que uma excepção à regra adoptada. A forma italiana corrente e correcta seria: “Dottore, (lei) mi parla di cose che non vuole intendere”, pois a solução dos tradutores provoca um desvio semântico e gramatical, já que pressupõe que o padre esteja a falar duma terceira pessoa e não com o seu directo interlocutor. Ou então o leitor poderá pensar que se trata de um aparte, mas o lapso fica registado.

Como quisemos demonstrar no longo preâmbulo que antecede a parte deste artigo reservada a José Régio, afinal não

é de estranhar a exclusão da cena italiana das traduções regionais: publicadas em e para circuitos restritos, pouco acrescentando a uma cultura de chegada com uma identidade e uma auto-imagem bem consolidadas, deficitariamente apoiadas pelos circuitos institucionais responsáveis por um intercâmbio efectivo, vindo duma cultura de partida e dum autor com fraca auto-estima em termos de criação teatral original, como poderia haver outro desfecho? Fica, apesar disso, o registo em páginas injustamente (quase) esquecidas, que testemunham a vontade de se quebrar uma espécie de "tradição (quase) unilateral" na história dos contactos luso-italianos. <<

>>

---

## NOTAS

[1] "Esta alma gentil que se despede / antes do tempo chamada à outra vida" (tradução nossa).

[2] "Damas, cavaleiros, armas, amores, / cortesias, ousados feitos eu canto, / do tempo em que passaram antigos Mouros / d'África o mar, lesando a França tanto / seguindo as iras e os juvenis furores, / d'Agramante seu rei, que assaz gabando / de vingar a morte de Troiano / sobre rei Carlos imperador romano" (tradução nossa).

[3] Para mais informações, cf. o já citado trabalho de Henrique de Almeida Chaves, pp. 80-96, 142-174, 355-356. Outras traduções devem-se a: Michele Antonio Gazano (Turim, 1772, o frontispício atribuiu a versão a um anónimo piemontês, posteriormente identificado com Gazano), um anónimo tradutor que redigiu em prosa a primeira versão oitocentista (Roma, 3 volumes, 1804-1805), Alessandro Briccolani (Paris, 1826), Felice Bellotti (Milão, 1862), Mercedes La Valle (Parma, 1965), Enzo di Poppa Vòlture (Florença, 1972). Almeida Chaves omite qualquer referência à tradução de Enzo di Poppa Vòlture (Firenze, Sansoni, 1972) e reenvia ao estudo de Giacinto Manuppella (*Camoniana itálica*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Italianos, 1972) para as traduções parciais. Para um quadro mais completo, é oportuno integrar os dados apresentados pela consulta do sítio [www.sbn.it](http://www.sbn.it), do serviço bibliotecário nacional italiano.

[4] É oportuno integrar os dados fornecidos pela consulta do sítio [www.sbn.it](http://www.sbn.it) (o rico inventário conta com 230 títulos entre dramas, óperas, bailados e ensaios) e de Luiz Francisco Rebello, *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora, 1984.

[5] Para indicações bibliográficas até meados dos anos 50, cf. Rossi 1956: 27-28.

[6] Todos estes dados sobre José Régio são retomados da ficha biobibliográfica publicada in Fadda 2001: 205-208.

[7] "Um trabalho de grande interesse, *Benilde ou a Virgem-Mãe*, do mentor da lírica modernista portuguesa actual, o poeta José Régio (...) A noite foi por isso memorável, com profícuos contrastes, já inusitados nas plateias portuguesas e, afinal, um êxito. Críticas naturalmente discordantes, apesar de todos concordarem em reconhecer, justamente, a grande importância do acontecimento e as altas intenções do autor. Régio, de facto, tratou aqui um tema novo e ousado – basta o título – capaz de criar uma atmosfera poética no teatro lusitano demasiado racional, com um halo de misticismo lírico e de mistério à volta de uma jovem aristocrata que se acha fecundada pelo Espírito Santo, por uma especial distinção de Deus" (tradução nossa).

[8] "O doutor fala de coisas que não quer entender" (tradução nossa).

---

## BIBLIOGRAFIA √

Ariosto, Lodovico (1993), "L'Orlando furioso", in L. Serianni, V. Della Valle, G. Patota, *L'italiano: La norma e l'uso della lingua. Analisi e produzione del testo*, Milano, Archimede Edizioni.

Bertini, Giovanni Maria Bertini (org.) (sd.), *Teatro spagnolo del primo Rinascimento: Juan del Encina, Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro*, Venezia, Stamperia Editrice già Zanetti.

Camões, Luís de (1972), *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Chaves, Henrique de Almeida (2001), *O mito de Camões em Itália*, Lisboa, Edições Colibri.

Costa, Jaime Raposo (1999), *Autori portoghesi tradotti ed editi in Itália: Narrativa, poesia, saggistica (1898-1998)*, Roma, Ambasciata del Portogallo.

Fadda, Sebastiana (org.) (2001), *Teatro portoghese del XX secolo*, Roma, Bulzoni Editore, Biblioteca Teatrale.

Montenegro, Aura (1965), "Doutor Guido Battelli, insigne lusófilo: 1.º decénio do seu falecimento", *Ocidente*, vol. LXIX, n.º 327, Julho.

Petrarca, Francesco (1996), *Canzoniere*, org. Marco Santagata, Milano, Mondadori.

Régio, José (1948), "Benilde o la Vergine-Madre", trad. Gilberto Beccari e Oscar Cecchi, *La commedia*, Milano, Anno IV, n.º 6, Dezembro, p. 5-41.

— (1983), *Benilde ou a Virgem-Mãe*, Porto, Brasilia Editora [1947].

Rossi, Giuseppe Carlo (org.) (1956), *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia Editrice.

Saviotti, Ginno (1948), s/ título [sobre a estreia portuguesa de *Benilde ou a virgem-mãe*], *La commedia*, Anno IV, n.º 6, Dezembro, Milano, p. 4.

Schleiermacher, Friedrich (2003), *Sobre o verdadeiro método de traduzir*, edição bilingue, apresentação, tradução, notas e posfácio de José Miranda Justo, Porto, Elementos Sudoeste [*Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 1813].

>>

Stegagno Picchio, Luciana (1969), *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Vittorini, Elio (org.) (1941), *Teatro spagnolo: Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani.