

Ao Encontro de Max Frisch

Teresa Martins de Oliveira *Coordenação*

CASSIOPEIA



DERIVA







AO ENCONTRO DE
MAX FRISCH

COORDENAÇÃO
TERESA MARTINS DE OLIVEIRA

DERIVA



COLECÇÃO CASSIOPEIA

Através desta colecção, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa pretende divulgar o pensamento dos seus investigadores e também dar a conhecer trabalhos que, dialogando com as linhas de pesquisa em curso, se inscrevem numa mesma constelação. Desenhando entre si nexos, relações, os livros publicados nesta colecção integram-se no campo de reflexão dos Estudos Comparatistas.

TÍTULO AO ENCONTRO DE MAX FRISCH
COORDENAÇÃO TERESA MARTINS DE OLIVEIRA
FOTOGRAFIAS
MAX-FRISCH-ARCHIV, ZÜRICH
E PIA ZANETTI, ZÜRICH

ISBN 978-972-9250-91-0

REFERÊNCIA 1507004

FORMATO 21x14,5cm

I.^a EDIÇÃO Dezembro 2012

DEPÓSITO LEGAL

IMPRESSÃO Papelmunde

DERIVA EDITORES

RUA DE SANTO ILDEFONSO, 85, 5.º, SALA 2

4000-468 PORTO

TELEFONE E FAX 351 225 365 145

E-MAIL

deriva@derivaeditores.pt

www.derivaeditores.pt

www.derivadaspalavras.blogspot.com

Reservados todos os direitos. Esta edição não pode ser reproduzida, nem transmitida, no todo ou em parte, por qualquer processo electrónico, gravação ou outros, sem prévia autorização da Editora.

© Deriva Editores, 2012

©Teresa Martins de Oliveira, 2012

Publicação apoiada pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



Instituto de
Literatura Comparada
MARGARIDA LOSA





Introdução

O escritor suíço Max Frisch [1911- 1991] é, sem dúvida, um dos ícones da literatura de expressão alemã dos anos 50. A sua obra, que no período coincidente com a ascensão do nazismo e com a 2.^a Guerra Mundial se revela desligada de qualquer comprometimento político, concentra-se, a partir do final dos anos 40, na questão do papel que cabe ao ser humano, esmagado pela culpa e pelas pressões do poder. Terá sido Frisch um dos primeiros escritores a levantar a questão da responsabilidade no desenrolar da guerra que deve ser atribuída à Suíça, tão ciosa da sua neutralidade.

Nas peças teatrais e na prosa ficcional e não-ficcional que publica a partir de 1950, Frisch alia a velhos motivos literários, como a dificuldade de conciliar a vida artística com a vida burguesa, outros temas que se tornarão centrais no século XX: a busca da identidade própria, o relacionamento com o outro, os limites e condicionalismos da linguagem. A estas grandes questões juntam-se aquelas que se foram impondo como próprias do pensamento frischiano: a necessidade de uma inquietação constante e da questionação de todas as certezas, bem como, principalmente, a importância de não criar imagens do outro nem aceitar como boas imagens que outros construam de nós próprios, e, ainda, o perigo de o ser humano falhar a sua própria existência e de se alienar de si próprio. Se estas inquietações, correspondentes a um sentimento epocal, vão ao encontro das necessidades de um certo

tipo de público, outro há que critica esta chamada de atenção por parte do autor ou a sua endoutrinação, por vezes demasiadamente explícita.

Nesta fase, Frisch deixa para trás uma obra de juventude constituída já tanto por textos narrativos como dramáticos e ainda numerosos folhetins e ensaios, e publica aquele que viria a ser o seu primeiro grande sucesso, *Stiller* (1954), seguido de *Homo Faber* [Os Homens não são Máquinas], em 1957. Estes romances garantem-lhe, desde logo, e juntamente com dramas como *Biedermann und die Brandstifter* (1958; 1.^a versão radiofónica em 1953) [*Biedermann e os Incendiários*] ou *Andorra* (1961), o epíteto de clássico da modernidade. Por esta altura, é-lhe decisiva a influência de Bertolt Brecht, que insiste junto de Frisch na necessidade de explorar o comprometimento político do teatro sem, contudo, o conseguir convencer nem das capacidades do palco como motor de transformações sociais nem da bondade de qualquer solução dogmática ou definitiva. Em vez disso, Frisch esforça-se por transmitir aos espectadores (e aos leitores) a necessidade de uma constante questionação de tudo aquilo que é habitualmente apresentado como certo. Todavia, as possibilidades do teatro épico-dialético e o tão brechtiano “efeito de estranhamento” fascinam Frisch de tal forma que os procura adaptar não só aos seus dramas, mas também à prosa narrativa, recorrendo a diferentes técnicas narrativas que lhe permitam acentuar a dimensão ficcional e ocasional das personagens e ações. Entre os autores de língua alemã, Frisch priva ainda, nesta fase, com o dramaturgo Carl Zuckmeier e inicia uma duradoura e algo atribulada relação de amizade com Friedrich Dürrenmatt, cujo nome surge recorrentemente ao lado do seu nos manuais sobre literatura suíça do século XX.

Pese embora o sucesso que foi gradualmente conquistando como romancista e dramaturgo, é Frisch enquanto autor de diários que merece especial distinção da crítica. Lembre-se, desde logo, que os apontamentos diarísticos que escreveu durante os

6 anos em que prestou serviço como soldado foram dos poucos textos da sua juventude que considerou dignos de serem preservados em publicações futuras e que surgem coligidos sob o título de *Blätter aus dem Brotsack* (1940) [*Folhas tiradas do saco do pão*]. Também o texto diarístico que se segue, *Tagebuch mit Marion* (1947) [*Diário com Marion*], é já recebido com grande entusiasmo por Peter Suhrkamp, mas será em *Tagebuch 1946-49* (1950) [*Diário 1946-49*] – que junta impressões autobiográficas, relatos de viagem, ensaios políticos e teórico-literários assim como esboços de futuros textos –, a que se segue *Tagebuch 1966-1971*, que se revelam qualidades potencialmente inovadoras deste subgênero narrativo. De resto, a forma diarística será o registo matricial da prosa narrativa frischiana: além de influências diarísticas presentes em muitas outras obras, há a registar que *Stiller, Homo Faber* e *Montauk* (1975) são diários dos seus protagonistas. Já depois da morte do autor, foram encontrados no espólio apontamentos para um terceiro volume dos diários e dados à estampa com o título *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch* (2010) [*Apontamentos para um terceiro diário*]. Como nota Clara Obermüller, o esboço, o fragmento, a questionação, são marca distintiva da obra de Frisch e da sua dramaturgia da descrença e do acaso. A propósito do drama *Biographie: ein Spiel* (1966) [*Biografia: uma peça*], em que abandona o pendor parabólico das duas peças anteriormente referidas, o próprio Frisch falará de uma “dramaturgia da permutação”, enquanto no romance *Mein Name sei Gantenbein* (1964) [*O meu nome é Gantenbein*] se experimentam histórias “como quem experimenta roupas”, prescindindo-se tanto da identidade fechada do protagonista como da habitual narrativa, que é substituída por meras hipóteses e experiências, acompanhadas de mudanças perspetivas.

Esta experimentação com histórias de vida terá marcado também a realidade do autor, tanto no plano profissional como sentimental e familiar. Frisch começa por frequentar um curso de ger-

manística, que não conclui, e que complementa com estudos de psicologia forense, ao mesmo tempo que publica sem êxito peças de teatro e alguma prosa narrativa, tornando-se aos 20 anos colaborador ocasional do jornal *Neue Zürcher Zeitung*, lugar que mais tarde ocupará de forma permanente, mas que abandona para estudar arquitetura. O relativo êxito que obtém como arquiteto e um casamento conveniente permitem-lhe abrir um escritório em Zurique, que virá a encerrar depois do sucesso do romance *Stiller*, sucesso esse que marca o início da sua vida dedicada exclusivamente à literatura.

O percurso emocional é igualmente acidentado, garantindo-lhe a fama donjuanesca, em que o autor se revê e que cultiva e de que dá conta na narrativa autobiográfica *Montauk*: depois de diferentes relações de juventude, entre as quais é frequentemente destacada a que o ligou à judia Käte Rubensohn, Frisch casa com a arquiteta Constanze von Meyenburg, da qual tem três filhos e de quem se separa em 1954. Segue-se uma ligação atribulada com Ingeborg Bachmann que durará cerca de 5 anos e que terá servido de inspiração a ambos os escritores: *Mein Name sei Gantenbein* será a resposta de Frisch a *Malina*, o complexo romance da escritora austríaca, entendido como a ficcionalização da difícil relação com o suíço. Depois virão duas mulheres muito mais novas: Marianne Oellers, com quem Frisch casa seis anos depois do início da relação, tinha 28 anos menos do que ele e a sucessora, que o autor conheceu ainda na fase deste segundo casamento, menos 32 anos. Seis anos antes de morrer, Frisch juntar-se-á ainda com aquela que será a sua última companheira.

A esta inquietude emocional corresponde uma enorme atração pelas viagens, das quais se encontram ecos em muitos dos apontamentos diarísticos, e pelo estrangeiro, onde passa largos períodos da sua vida. Depois de uma primeira grande viagem que o conduziu em 1933 a diferentes países da Europa de leste e dos Balcãs, financiada por reportagens (p. ex. para *NZZ*), Frisch visita a Ale-

manha pela primeira vez em 1935 e de novo no ano seguinte ao terminar da guerra, logo depois Praga e a Itália. Os anos de 1951 e 1952 são marcados por uma estada de um ano nos EUA e por uma visita ao México com uma bolsa da Fundação Rockefeller, voltando à América sete anos depois, num período de intensas deambulações, que o conduzirão a Jerusalém, à União Soviética e ao Japão, entre outros destinos, e que culminarão já nos anos 70 com uma viagem à China, integrado na comitiva do chanceler Helmut Schmidt. Nos anos 60 vive 5 anos em Roma e no Ticino; nos anos 70, depois de estadas alargadas nos EUA, divide o seu tempo entre a Suíça e a sua segunda habitação, em Berlim; nos anos 80 passa ainda quatro anos nos EUA.

Porém, na viragem para aquela que viria a ser a última década da vida do autor, anuncia-se uma nova faceta da sua obra, marcada por questões como o envelhecimento e a doença e pela acentuação da temática da morte, que percorria já, de forma subliminar, alguns dos textos anteriores. E se é certo que a encenação da peça *Triptychon* (1979) é recusada em Frankfurt por demasiado apolítica e outras apresentações não colhem mais do que uma fria receção, já o conto *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979) é recebido com grande entusiasmo pela crítica, nomeadamente nos EUA. De facto, o comprometimento político de Frisch, de que Ofelia Marti-Peña falará com pormenor neste volume, pode ser classificado como gradual e intermitente: mesmo esquecendo a dimensão apolítica dos seus textos de juventude, já em 1945, a propósito do drama *Nun singen sie wieder* [*Ei-los que cantam de novo*], Frisch é acusado pelo jornal *Neue Zürcher Zeitung* de pretender branquear a culpa dos alemães, ao tratar o tema da culpa pessoal dos soldados que cumprem ordens de superiores; todavia, é o mesmo jornal que acusa Frisch de simpatias comunistas aquando da deslocação do autor à Polónia, ao Congresso Internacional para a Paz, que o autor abandonara prematuramente, desencantado com o aproveitamento político que lhe reconhece.

Cético face a dogmatismos políticos, Frisch procura, a partir da sua maturidade, manter uma atitude desperta e crítica quanto ao que o rodeia e, principalmente, face à Suíça, com a qual mantém uma relação de ódio/amor, como aliás muitos outros autores seus contemporâneos. E se, ciclicamente, Frisch afasta as questões políticas do seu foco de atenção, a elas regressa, recorrentemente, como que acossado pela questão que coloca já em 1966, na obra, à data pouco divulgada, *Symposion in einer Person*: “Muss ich mich mit der Schweiz beschäftigen?” [“Será que tenho de me ocupar da Suíça?”]. Este comprometimento vale-lhe ser alvo de espionagem pelos serviços secretos do seu país a partir do final dos anos 40, quando participou no “Fórum para um mundo livre de armas nucleares”, em Moscovo, como virá a descobrir a poucos anos da sua morte. Dois anos antes de morrer, envolve-se ainda numa ampla discussão sobre a possível extinção do exército helvético, no âmbito da qual publica “Schweiz ohne Armee? Ein Palaver” [Suíça sem exército? Umas palavras], um texto dialógico, adaptado para o palco e encenado ainda no mesmo ano, em Zurique e em Lausanne, com o título *Jonas und sein Veteran* [Jonas e o seu veterano].

Em 2011 festejaram-se os cem anos do nascimento do autor e lembrou-se a passagem de vinte anos sobre a sua morte, e na Suíça e na Alemanha, bem como um pouco por toda a parte, os amantes da literatura e do teatro interrogaram-se acerca do lugar de Max Frisch na panorâmica da literatura suíça, da literatura de língua alemã e, de uma forma mais alargada, da literatura mundial. Eventualmente como resultado do atual interesse por biografias, foram publicadas três biografias e uma fotobiografia do escritor, da responsabilidade de autores consagrados, que vieram revelar facetas ainda desconhecidas das suas vida e obra (e que em grande parte serviram de informação para esta introdução); reencenaram-se peças suas há algum tempo negligenciadas, ainda que não esquecidas; organizaram-se simpósios e congressos.

Também os germanistas que integram o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto não quiseram deixar a data esquecida e promoveram no mês de Maio de 2011 um pequeno colóquio em que se procurou ir “ao encontro de Max Frisch”. Pela mesma altura, foram lidas as peças *Andorra* (em tradução de Ilse Losa e Manuela Delgado) e *Don Juan ou o Amor pela Geometria* (tradução de Maria Alexandra Côrte-Real) nas “Leituras no Mosteiro”, promovidas pelo Teatro Nacional de São João.

Os artigos que aqui se dão à estampa foram apresentados nesse colóquio e, muito embora se trate de um número relativamente reduzido de textos, certo é que eles cobrem um espectro amplo das diferentes facetas da produção do autor suíço, bem como dos ecos da receção da sua obra em Portugal. O primeiro, de Ofelia Marti-Peña, dá-nos uma perspetiva panorâmica detalhada do percurso literário e, principalmente, do comprometimento político de Max Frisch, constituindo uma introdução valiosa ao pensamento do autor. Os artigos de Gonçalo Vilas-Boas, de Teresa Martins de Oliveira e de Alexandra Moreira da Silva trazem-nos, o primeiro, uma análise de um dos mais conhecidos contos frischianos, e os segundo e terceiro, estudos sobre duas peças de épocas distintas da produção dramática de Frisch, salientando-se nos três artigos pontos fulcrais do ideário e da estética do autor. Maria Antónia Gaspar Teixeira e Ana Isabel Marques falam da tradução em Portugal de dois dos mais emblemáticos dramas frischianos, enquanto Maria Alexandra Côrte-Real nos deixa um depoimento em discurso direto sobre as vicissitudes (e alegrias) de uma tradutora de Frisch.

Não quero deixar de agradecer a todos quantos participaram ativamente no nosso colóquio e nesta publicação, permitindo-me destacar a especialista frischiana Ofelia Marti-Peña, que se deslocou propositadamente de Salamanca para participar na jornada. Um agradecimento especial cabe também ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, principalmente ao seu Pre-

sidente Gonçalo Vilas-Boas, que não só apoiou financeiramente a realização do colóquio e nele participou ativamente, como também possibilitou esta publicação. Resta-me referir a cedência graciosa para esta publicação das fotografias de Max Frisch (pelo Max-Frisch-Archiv de Zurique) e de Frisch com Dürrenmatt (pela fotógrafa Pia Zanetti). Aqui deixo a ambos o meu grato reconhecimento.

As páginas 15 a 90 não estão disponíveis para pré-visualização neste pdf.

Steinmetz, Horst (1973), *Max Frisch : Tagebuch, Drama, Roman*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht

Weinstein, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.



Dispositivo e narrativa de vida em *Biographie: un jeu* de Max Frisch¹

Alexandra Moreira da Silva

Universidade do Porto

Biographie: un jeu (*Biografia: um jogo*). É o título de uma peça de Max Frisch escrita em 1967. Título enigmático e simultaneamente revelador, já que ao conceito de *biografia* associamos uma série de elementos, em princípio fidedignos, que têm como principal objetivo descrever a vida de alguém, enquanto que o conceito de *jogo* pressupõe uma atividade essencialmente lúdica, que pode ou não incluir um momento de competição, e que situamos num tempo e num espaço precisos. Por outro lado, como explica Bernard Dort (Dort 2008: 753) o teatro concebido como jogo opõe-se ao teatro concebido como representação, ou seja, como *mimesis*, ainda que as duas concepções possam ser associadas e estar na origem de um processo de revelação de uma determinada realidade.

Em 1954, doze anos depois de ter criado o seu próprio atelier de arquitetura, Max Frisch abandona a carreira de arquiteto para se dedicar inteiramente à escrita e à literatura, ou seja, ao *jogo* da ficção. Frisch, que morreu em 1991, aos 80 anos, teve uma vida repleta de peripécias familiares, sentimentais, políticas e intelectuais, uma vida que se não deu um filme, está pelo menos na origem de um documentário². Como é sabido, o diário de

¹ Para esta reflexão sobre a obra de Max Frisch, seguirei a edição francesa da peça *Biographie: ein Spiel* (*Biographie: un jeu*, trad. de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1970).

² FRISCH, CITOYEN, realização de Mathias von Gunten, Schweiz, 2008, 94 minutos.

Max Frisch, escrito a partir de elementos biográficos concretos e publicado em três volumes, obteve um considerável sucesso, em particular o terceiro volume (Frisch 2010), escrito em Nova York entre 1982 e 1983, onde o autor suíço revela alguns elementos da sua vida íntima (a separação da sua companheira Alice, 32 anos mais nova, a sua visão pessoal sobre as diferenças culturais entre a Europa e os Estados Unidos, reflexões sobre a amizade, em particular sobre o seu amigo Peter Noll...) e que só viria a ser publicado em 2010, ou seja, cerca de vinte anos após a sua morte. Ao mesmo tempo, a dramaturgia de Max Frisch *joga* constantemente com os limites do tempo e do espaço, transgredindo-os através das mais variadas estratégias dramatúrgicas, recorrendo, não raras vezes, a episódios da sua vida pessoal que naturalmente transforma e recria, situando-os em contextos artificiais e experimentais. A partir destas grandes linhas talvez possamos falar de uma notória oscilação entre a realidade e a ficção, entre a *biografia* e o *jogo* na vida e na obra de Max Frisch. Não será, pois, de estranhar que em *Biographie: un jeu* o exercício consista precisamente nisso, ou seja, que o autor suíço aborde a questão do íntimo através de um processo de retrospeção biográfica das personagens, colocando-as em situação de jogo teatral conduzido por um “Secretário”/encenador que se assume, antes de mais, como Mestre de cerimónias neste ritual anamnésico. Neste sentido, e esta é a primeira linha de leitura que proponho para esta peça, *Biographie: un jeu* será, antes de mais, uma reflexão sobre o próprio processo de escrita dramática: o texto é o espaço por excelência onde o autor pode reviver acontecimentos da sua vida, modificando-os, ficcionando-os, transformando os elementos biográficos em peças de um elaborado jogo teatral, assumindo o conceito de “jogo” como um possível dispositivo de transposição para o palco da narrativa de vida: “LE SECRÉTAIRE: (...)J’enregistre ce que vous faites de la possibilite qu’on vous donne en ce moment. Ce que vous changez dans votre vie. Rien d’autre. Ce que la réalité ne permet pas, le

théâtre le permet: il permet de modifier, de recommencer, d'essayer, d'expérimenter une autre biographie..." (Frisch 1970: 34)

O que acontece, então em *Biographie: un jeu ?* o Professor Kurmann, especialista em psicologia do comportamento, tem a oportunidade de reviver, através de um jogo teatral, toda a sua vida de intelectual burguês, tendo toda a liberdade para introduzir modificações nas suas escolhas sentimentais, profissionais e políticas. No entanto, a grande modificação que Kurmann gostaria de operar na sua vida prende-se com um encontro com Antoinette, personagem com quem ele tivera uma relação infeliz – Antoinette traíra-o com um arquiteto mais novo. É sobretudo este facto que Kurmann deseja modificar, ele quer, como é dito no texto “uma biografia sem Antoinette” (Frisch 1970: 58):

LE SECRÉTAIRE: Où voudriez-vous reprendre?

KURMANN: Avant.

LE SECRÉTAIRE: Quand, avant?

KURMANN: Avant cette nuit-là. Avant que je devienne professeur, avant que ces gens viennent chez moi fêter l'événement. Avant que je voie Antoinette pour la première fois. (Frisch 1970: 32,33)

Para tal, Kurmann terá de recuar e de tentar modificar alguns acontecimentos e decisões tomadas na sua vida e que, de uma forma ou de outra, acabaram por conduzir a este encontro. Mas, na verdade, isso é algo que o Professor não faz – que não consegue fazer, e que intimamente talvez não deseje fazer. As modificações que introduz são muito ténues, são pequeníssimas variações nesta grande repetição de toda uma vida. Kurmann tem 45 anos, quando, na revisão da sua vida, chega a 1960, volta a encontrar Antoinette e, a partir daqui, com a ajuda do Secretário, tenta modificar a história da sua relação com esta mulher – mas não consegue. Quem introduz a modificação é a própria Antoinette que, no momento da representação da noite do encontro, decide ir-se

embora. A partir daqui, Kurmann está livre durante sete anos, que foram precisamente os anos de duração do relacionamento. Livre, mas completamente desamparado. Porque na verdade – e penso que é aqui que Frisch quer chegar, à célebre frase, “se eu pudesse voltar atrás...” – talvez não fizéssemos nada de muito diferente, talvez as nossas opções fossem exatamente as mesmas, talvez não introduzíssemos nenhuma mudança nas nossas vidas, ainda que tivéssemos a oportunidade de rever e de reconstruir o nosso passado:

LE SECRÉTAIRE: Vous avez dit que si vous pouviez recommencer votre vie, vous sauriez très bien ce que vous devriez y changer.

KURMANN: C'est vrai...

LE SECRÉTAIRE: Alors pourquoi refaites-vous toujours la même chose? (Frisch 1970: 32)

Neste sentido, aquilo que parece interessar Frisch – e esta será, precisamente, a minha segunda linha de leitura – não será tanto a psicologia das personagens, mas muito mais a sua incapacidade para agir face ao mundo.

Importará, também, sublinhar – e muito particularmente nesta peça – a forma como Frisch escreve para teatro: usando uma linguagem teatral com recursos e escolhas assumidamente meta-teatrais, o autor pensa e cria cenicamente. Frisch gostava de assistir aos ensaios das sua peças, por exemplo. E depois, não podemos esquecer-nos da amizade e da cumplicidade intelectual que o unia a Brecht ou a Dürrenmatt. Na verdade, talvez possamos ver convocados nesta peça alguns elementos, algumas tendências da dramaturgia contemporânea. Aparentemente, há aqui o regresso, ou pelo menos a necessidade de uma certa aproximação ao privado, àquilo que pode ser ou não uma relação entre duas pessoas, um casal. E no entanto, o que aqui acontece é bastante mais amplo, eu diria que é um excelente exemplo de teatro íntimo, ou seja,

de um teatro que explora a exterioridade do íntimo ou, nas palavras de Jean-Pierre Sarrazac, que expõe a forma como o eu acolhe o mundo, se faz mundo. A este fenómeno, Jean-Pierre Sarrazac chama o *extimo*. *Biographie: un jeu* é uma peça que se apoia muito mais na intra-subjectividade da personagem “Kurmman” do que numa relação interpessoal, e que se apresenta como uma espécie de monodrama polifónico, onde o íntimo se cruza com o épico, criando algo a que poderemos chamar um épico íntimo, e que está no extremo oposto de todo e qualquer intimismo:

KROLEVSKY: À quoi avez-vous réfléchi?

KURMANN: À notre conversation dans cette même pièce (...) je sais que je suis à vos yeux ce qu'on appelle de nos jours un non-conformiste; un intellectuel qui a percé à jour la classe dirigeante, avec dégoût, mais qui s'en tient là. Je signe de temps à autre une pétition, un manifeste pour ou contre: autant de protestations en faveur de ma conscience, pour aussi longtemps qu'elle a le droit d'exister. Et pour le reste, le non-conformisme travaille à sa carrière. (Frisch 1970: 55)

Esta peça é exemplar também no que diz respeito à mudança de paradigma do drama, à passagem do *drama-na-vida* – ou “drama absoluto”, como lhe chama Peter Szondi (Szondi 1957) para o *drama-da-vida* (Sarrazac 2012), o drama que abarca uma vida inteira, toda uma existência, e que para tal tem de recorrer à retrospção e a processos de montagem, o que marca uma profunda mudança ao nível do ritmo interno do drama, interferindo nas categorias de tempo, espaço e ação, conduzindo mesmo à sua desintegração, o que não é sinónimo de desaparecimento. Na verdade, aquilo que Max Frisch parece querer mostrar é “a tragédia universalmente humana” de que fala Schopenhauer, ou seja, a humanidade mais banal, o mais banal do homens, os micro-conflitos, os conflitos intra-psíquicos, o anonimato. Esta mudança de paradigma vai ter consequências decisivas ao nível da ação, que

deixa gradualmente de ser uma ação “activa” para se apresentar muito mais como uma “ação passiva”. A este propósito, Joseph Danan diz o seguinte: “Agir é antes de mais querer agir. A crise da ação encontra a sua origem na crise do sujeito, nas falhas do eu e da sua capacidade para querer alguma coisa.” (Danan 2005). Ora, parece ser exatamente o que se passa com Kurmann: o seu aparente desejo de ação não se concretiza, está sistematicamente bloqueado por um sujeito em crise, por um sujeito internamente e intimamente passivo. Estamos ao nível já não do dramático mas muito mais do *infra-dramático*. (Sarrazac: 2012).

É neste contexto, neste novo paradigma do *drama-da-vida*, que podemos falar de uma outra questão muito presente na dramaturgia contemporânea e claramente convocada nesta peça por Max Frisch: trata-se da forma como o teatro contemporâneo procura transpor para a cena a narrativa de vida. Isto só é possível porque, de facto, grande parte da dramaturgia contemporânea deixa de ter por base o encadeamento orgânico e progressivo de ações. A narrativa de vida pretende dar conta de um percurso global, reorganizado pela palavra, com o objetivo de lhe dar um sentido (Heulot; Losco 2005: 177), ainda que esta reorganização possa passar por uma desordem narrativa ou mesmo pela fragmentação do discurso. A personagem do Secretário é aqui fundamental, é ele quem põe ordem na sequência dos momentos da vida de Kurmann, quem lhe relembra as regras do jogo, ainda que deixemos de ter um tempo linear; dito de outra maneira, a narrativa de vida, neste novo paradigma do drama, pressupõe uma outra temporalidade, é o tempo do eterno retorno, um tempo cíclico, em espiral, que joga com a repetição-variação e que faz apelo à noção de ritual, de cerimónia, tão cara ao teatro:

LE SECRÉTAIRE: ... vous vous méprenez sur nos règles du jeu. Vous avez l'autorisation de refaire vos choix, mais avec l'intelligence qui est la votre une fois pour toutes. Elle est don-

né. Libré à vous de lui donner une autre formation. Vous pouvez vous en servir ou bien l'ignorer, lorsqu'il s'agit de prendre des décisions. Vous pouvez l'utiliser à votre guise: pour éviter les erreurs, ou pour les justifier après coup. Comme il vous plaira. Vous pouvez la spécialiser au point que l'on remarque sa compétence. Ou bien en faire une intelligence politique. Vous pouvez aussi la laisser se désagréger: dans une religion ou dans l'alcool. Ou bien la ménager, en vous cantonnant dans le scepticisme. À votre guise. Mais vous ne pouvez modifier sa portée, ou disons la puissance de votre intelligence, son indice. Vous comprenez? C'est une donnée. (Frisch 1970: 34-35)

Como se pode ver nesta passagem, o Secretário, da mesma forma que dá total liberdade de escolha a Kurmann, também orienta o seu percurso, orienta o jogo, ritualizando-o, de alguma forma. Por isso mesmo – e porque Kurmann afirma desejar “uma biografia sem Antoinette” – volta-se sistematicamente ao momento do encontro entre o casal na casa de Kurmann. A narrativa de vida é sempre uma tentativa de reconstrução do passado e, nesse sentido, acaba sempre por perturbar a temporalidade dramática, orientando-se para a retrospectiva e operando, igualmente, uma mudança no próprio estatuto da personagem que se torna quase espectral, como acontece com todas as personagens que vão sendo convocadas para o *ensaio* da vida de Kurmann. O próprio Secretário encarna “uma instância, a do teatro”; ele “exprime o que Kurmann sabe ou poderia saber. Não é um conferencista, nunca se volta para o público (...) O dossier que ele utiliza (...) escrito ou não, existe apenas na consciência de Kurmann”, afirma Max Frisch nas “Notas”³ a *Biographie: un jeu* (Frisch 1970: 121, 122).

Ora a questão que aqui se coloca – e é mais uma das questões contemporâneas convocadas nesta peça, e será, portanto a minha terceira e última linha de leitura – é que, dito desta forma, este

³ Todas as citações extraídas das “Notas” à peça *Biographie: un jeu* de Max Frisch foram por mim traduzidas.

teatro que se aproxima ou se constrói a partir da narrativa de vida, pode facilmente cair na tentação do teatro documentário, dando a ilusão de uma personagem que testemunha em direto, quando, em princípio, não é esse o objetivo. Dito isto, na narrativa de vida, a ideia de testemunhar alguma coisa está implícita, e nesta peça também. Testemunhar pressupõe alguém que fala para alguém, ainda que esse alguém seja o outro que existe em si mesmo. Por outro lado, “testemunhar” não significa “provar”: “A peça não dá a ilusão de que aquilo que se passa corresponde a uma realidade atual, ela reflete”, afirma Max Frisch, e concluiu “A peça não quer provar nada” (Frisch 1970: 121). Uma das questões fundamentais que se colocam, hoje, ao dramaturgo contemporâneo é, então, a seguinte: que dispositivo teatral inventar para transpor a narrativa de vida para o teatro, sem cair na tentação do teatro documentário ou de um teatro puramente alusivo? Frisch tem, nesta peça, uma ideia teatralmente e dramaturgicamente eficaz: utiliza o teatro, mas mais do que o teatro, o verdadeiro dispositivo que lhe permite tratar esta questão da narrativa de vida de Kurmann é o *ensaio de teatro*. O dispositivo teatral - que poderá ou não corresponder ao dispositivo cénico - deverá ser, em princípio, flexível, para que posteriormente possa ser investido por uma rede complexa de elementos heterogêneos e dinâmicos (texto, imagem, música, dança...), dando espaço a uma miríade de possibilidades dramáticas e teatrais que permitem ao espectador renovar a sua própria percepção do real - ou seja, do mundo.

É graças a este dispositivo que o quotidiano emerge no texto de forma não realista, alimentando o sempre frágil equilíbrio entre realidade e ficção. O dispositivo é a janela por onde entram pedaços de realidade⁴, ainda que nunca tenha como objetivo recompor-la, estruturá-la, para lhe atribuir uma qualquer significação.

⁴ A este propósito, não poderia deixar de citar o excelente estudo de Arnaud Rykner, *Pans, Liberté de l'oeuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004, e ainda *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, textos que estão na origem das reflexões que aqui apresento.

Por outro lado, esta “dramaturgia do dispositivo” surge frequentemente associada à escrita de autores que, de uma forma ou de outra, vão mantendo uma relação próxima com a cena. O dispositivo reflete a consciência do palco. O *ensaio* é, como se sabe, um momento essencial na arte do teatro, pressupõe experimentação, repetição, descoberta, decisão, escolha, e, naturalmente, reflexão; é o momento em que os atores começam a viver outras vidas, é um processo que permite até à estreia uma grande liberdade de escolha: “O que é representado”, afirma Max Frisch, “é apenas aquilo que é possível no jogo: a forma como as coisas poderiam ter acontecido de outra maneira numa vida. Logo, o tema da peça não é a biografia do Sr. Kurmann, que é uma biografia banal, mas a sua atitude relativamente ao facto de, a longo prazo, todos termos obrigatoriamente uma biografia”. Na peça, tudo acontece como se de um ensaio se tratasse, as mudanças de luz, a entrada e a saída das personagens, a repetição das cenas como variantes possíveis. Nunca se passa do estado de ensaio, nunca se passa à fase de espetáculo concluído, acabado, e Kurmann nunca chega a ser ator, é sempre Kurmann e nunca poderá ser outra coisa, até porque não quer agir, não quer ser diferente – ainda que uma sala de ensaios seja sempre o espaço privilegiado de uma qualquer génese, de um qualquer nascimento.

Para concluir, regresso ao princípio, ou seja, a Bernard Dort. Como muito bem reconhece o crítico e ensaísta francês, a diferença entre o teatro como jogo e o teatro como representação parece ser, afinal, muito ténue; tal como em *As you like it*, de Shakespeare, onde Jacques afirma que “o mundo inteiro é um teatro / onde cada um de nós representa vários papéis”, na peça de Max Frisch *Teatro e Mundo* parecem ser apenas um único e mesmo jogo. Resta-nos a certeza de que, de acordo com as palavras do autor suíço, o objetivo foi sobretudo “escrever uma comédia”, (*ibidem*).

Bibliografia

Banu, Georges (2005), *Les Répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Le temps du Théâtre / Actes Sud, Alternatives Théâtrales, Académie Expérimentale des Théâtres.

Battistou-Zuliani, Régine/ Forget, Philippe (dir.) (2001), *Relire Max Frisch, les chemins de l'identité*, Paris, Éditions du Temps.

Danan (2005), "Action(s)", in *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. C. Naugrette, J-P. Sarrazac, M. Losco e D. Lescot, Belval, Circé, 23-28.

Dort, Bernard (2008), "Jeu", in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. de Michel Corvin, Paris, Bordas, 752-753.

Frisch, Max (1970), *Biographie: un jeu*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard [1967].

-- (2010), *Entwurt zu einem dritten Tagebuch*, Surkamp.

Heulot, F. / Losco, M. (2005), "Récit de vie", in *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. C. Naugrette, J-P. Sarrazac, M. Losco e D. Lescot, Belval, Circé, 177-178.

Rykner, Arnaud (2004), *Pans, Liberte de l'oeuvre et résistance du texte*, Paris, Corti.

-- (2010), *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Sarrazac, Jean-Pierre (2011), *O outro diálogo e outros textos. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luís Varela, Editora Licorne.

-- (2012), *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil.

Szondi, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme [1957].

*Apontamentos sobre a Versão Portuguesa da Peça Biedermann und die Brandstifter*¹

Maria Antónia Gaspar Teixeira

Universidade do Porto

Quando, em 1957-1958, Max Frisch escrevia *Biedermann und die Brandstifter*, retomando uma matéria que já anteriormente tratara,² não imaginava que este drama constituiria o seu primeiro grande êxito teatral, tão-pouco que viria a pertencer, juntamente com *Andorra* (1961), às suas obras mais conhecidas. Numa entrevista publicada em 1962, quatro anos após a estreia da peça no teatro Schauspielhaus, de Zurique, Frisch comentou: “[I]ch habe nicht damit gerechnet, dass ich von diesem Haarölschwindler leben werde” (Bienek 1962: 32) [Não calculei que ia viver deste vigarista de loção capilar – trad. minha]. É bem certo que, de modo global, a grande receção de *Biedermann* – como, de resto, dos outros dramas do autor em questão – entrou em declínio na década de 70. Mas também é verdade que, até ao final dos anos 60, a peça foi encenada em mais de cento e cinquenta palcos, em cerca de trinta

¹ Este estudo faz parte do projeto de investigação “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no quadro do Projeto PEst-/OE/ELT/UI0500/2011.

² Recorde-se que a génese de *Biedermann und die Brandstifter* remonta a “Burléske” (1948), um esboço em prosa concebido sob influência do chamado “Golpe de Praga” (fevereiro de 1948), que marcou o início da hegemonia comunista na então Checoslováquia. O próprio Frisch chama a atenção para esse pano de fundo histórico, pois, ao publicar o texto em *Tagebuch 1946-1949*, coloca-o em ligação direta com os acontecimentos checoslovacos – apesar de também reconhecer, desde logo, a aplicabilidade do caso apresentado a outros contextos. Lembre-se ainda a peça radiofónica *Herr Biedermann und die Brandstifter* (1953), repetidamente transmitida até 1964 (cf. Springmann 1975: 14-29).

países e em mais de vinte línguas. De facto, e no que toca ao espaço de língua alemã, registam-se noventa e três encenações até 1969³ e *Biedermann* faz hoje parte do cânone literário. Quanto à receção a nível internacional, e sem me deter nas cinquenta e nove encenações realizadas até 1969, basta recordar as traduções publicadas um pouco por toda a Europa e mesmo no continente americano: Hungria (1960), União Soviética (1961), França (1958, 1961), Dinamarca e Roménia (1961), Grã-Bretanha e Itália (1962), USA (1963), Suécia (1964), Argentina (1965) (cf. Springmann 1975: 43).

Justamente nessa fase de grande receção internacional, Portugal também foi sensível à fama que acompanhava *Biedermann*. É praticamente um lugar-comum referir que a importação de um texto estrangeiro é condicionada pelas necessidades do sistema de acolhimento, mas que o prestígio da literatura de origem também tem a sua importância. Ora, durante o período de Salazar e de Caetano, os crescentes rigores da censura, reforçados com o início da guerra colonial, asfixiavam a vida cultural do país. No entanto, e apesar de, nesses anos, os dramas originais portugueses irem rareando, e serem cada vez menos frequentes as representações de peças estrangeiras, pequenos grupos teatrais, já de si distantes do regime e movidos por um esforço de renovação, resistiam tenazmente, procurando ir ao encontro do que de mais significativo se levava aos palcos fora das nossas apertadas fronteiras – recorde-se o Teatro Estúdio do Salitre, o Grupo do Teatro Moderno ou o Teatro Experimental do Porto (TEP) (cf. Barata 1991: 350-354). Por seu turno, não se pode esquecer que na dramaturgia de expressão alemã do após-guerra sobressaíam, como autores mais representativos, os suíços Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt [1921-1990]. Assim sendo, nada mais natural do que obras que já se encontravam inscritas no repertório internacional – e que, além disso, se distinguiam pela sua dimensão política – chama-

³ O êxito de *Biedermann* refletiu-se também em transmissões da televisão alemã e suíça. Quanto às versões televisivas, cf. Springmann 1975: 37-42, 44.

rem a atenção de determinados mediadores culturais portugueses, tanto ligados à cena como à edição. Não quer isto dizer que se publicassem e se representassem livremente as obras dos dois autores. Sabe-se, p. ex., que a encenação de *Andorra* conheceu repetidas proibições (cf. Marques 2009: 132-135), muito provavelmente pela analogia fácil que o público estabeleceria entre os problemas raciais nesse país fictício e aqueles, tão candentes, que de facto se viviam entre nós na época da guerra colonial. Todavia, e conforme decorre do projeto de mestrado de Alexandra Côrte-Real, em relação a *Biedermann und die Brandstifter* não se verificaram praticamente resistências censórias.

Lê-se ainda no mesmo trabalho que a versão portuguesa de *Biedermann und die Brandstifter* começou por ser encenada: à estreia nacional pela mão do TEP, em Dezembro de 1962, seguiu-se uma encenação em Lisboa, no Teatro Nacional de D. Maria II, em 1963.⁴ Dois anos depois, em 1965, a Portugália, reputada editora com um grande papel na vida cultural da época, que deu à estampa alguns dos maiores autores do século XX, tanto nacionais como estrangeiros, publicava *Biedermann e os incendiários* como 5.º volume da coleção “Teatro”.⁵ A tradução, contrariando a então frequente mediação francesa porque explicitamente feita a partir do alemão, é da responsabilidade de Irene Issel, então professora de francês na Escola Alemã de Lisboa, e de Jorge de Macedo.⁶

⁴ Realizados sobre a mesma tradução, da autoria de Júlio Gesta, os dois espetáculos apresentavam um título diferente: no TEP, *O respeitável senhor e os seus hóspedes*; no D. Maria II, *O senhor Biedermann e os incendiários*. Interessante será ainda notar que nenhum dos espetáculos integrava o epílogo, concebido por Frisch para a encenação de Frankfurt, em 1958. Todavia, enquanto o TEP nunca considerara a hipótese de incluir esse desfecho – assim o demonstra o texto apresentado à censura prévia –, no caso do D. Maria II foi a censura que proibiu a representação do epílogo (cf. Côrte-Real 2010: 13-14, e 16-17).

⁵ Trata-se de uma coleção famosa na época, dado ter dedicado as quatro publicações anteriores ao teatro de Brecht, que, então proibido nos nossos palcos públicos, atraía grande parte das atenções nacionais. Para a receção de Brecht em Portugal, cf. Maria Manuela Delille *et al.* 1991, e *idem* (coord.) 1998.

⁶ Agradeço a Ana Paula Dias, da Escola Alemã de Lisboa, a informação sobre Irene Issel. Quanto a Jorge de Macedo, não me foi possível recolher quaisquer dados.

É sobre essa versão que de seguida me debruçarei. Antes, porém, algumas palavras sobre a peça talvez mais controversa de Frisch, a qual, de inequívoco cariz político, permite, todavia, leituras diversificadas devido à abertura da dimensão parabólica que a caracteriza.⁷ Ao longo de seis cenas – enquadradas e interrompidas por intervenções de um coro formado por bombeiros que, glosando no início e no final da peça falas do coro da tragédia *Antígona*, de Sófocles, em tradução de Hölderlin [1770-1843], acompanha de modo patético-parodizante a evolução do acontecer cénico (cf. Castendo 1988: 61) – seguimos uma ação simples e linear.⁸ Sentado na sala de sua casa a ler o jornal e indignado com as notícias sobre a onda de fogos postos que assola a cidade, onda essa que considera dever ser combatida com medidas brutais, nomeadamente com o enforcamento dos incendiários, Gottlieb Biedermann, um abastado fabricante de uma loção capilar totalmente ineficaz, é surpreendido pelo aparecimento inesperado de um estranho, um ex-lutador chamado Schmitz, aparentemente desempregado e sem abrigo. Desconfiado e receoso, sabendo que os incendiários têm por hábito aquartelar-se nas águas-furtadas das vítimas, mas cedendo à manipulação de que é alvo por parte do visitante, e também para não destruir a imagem que faz de si próprio, de burguês honesto, humano e tolerante, o protagonista aceita albergar Schmitz no sótão. É que, entre lisonjas, ameaças mais ou menos veladas e chantagem emocional acerca de uma infância dramática, o intruso louvara a rara humanidade do seu potencial anfitrião. E Biedermann, que já na presença de Schmitz mostrara uma total falta de escrúpulos e uma brutalidade quase

⁷ Para as diversas leituras de que *Biedermann* foi objeto enquanto parábola, p. ex., do referido “Golpe de Praga”, da tomada do poder na Alemanha pelo nacional-socialismo, ou da escalada do perigo nuclear, cf. Springmann 1975: 66ss.

⁸ Consciente da fraqueza dramatúrgica que poderia eventualmente ser atribuída à ausência de um contrajogo na ação dramática, Frisch elucida no programa da estreia de *Biedermann* em Zurique: “Die Geschichte [ist] radikal undramatisch (...) und insofern eine Musteraufgabe für episches Theater” (*apud* Durzak 1972: 209 [A história é radicalmente não-dramática (...) e, nessa medida, uma tarefa modelar para o teatro épico – trad. minha]).

sádica para com Knechtling, o seu antigo colaborador de longos anos, não quer ser tomado por desumano. A partir daí, e apesar dos repetidos avisos do coro, o protagonista esconde o medo e a cobardia por trás da retórica e, numa atitude de adaptação e de calculismo assustadores, enreda-se cada vez mais na “máscara” que, no seu entender, mais se adequa às circunstâncias, ou seja, mais proveitosa lhe poderá ser. Mesmo quando Eisenring, o amigo de Schmitz, também se instala no sótão, e ambos revelam cada vez mais abertamente quais os seus objetivos – armazenando gasolina, limpando detonadores, dizendo-se mesmo incendiários –, o assustado Biedermann persiste em se insinuar junto dos intrusos, tentando desse modo escapar à catástrofe. É que, paradoxalmente – e uma das fontes de comicidade da peça –, não são os incendiários que camuflam as suas intenções. É Biedermann (e pontualmente a sua mulher, Babette) que constantemente recorre a um discurso de fingimento, enganando-se a si próprio e rejeitando o que é evidente até ser tarde demais: num jantar para o qual convida os incendiários, e no qual culmina grotescamente o seu trajeto de autoanulação através de manifestações crescentes de confiança e de amizade, Biedermann acaba por lhes entregar os fósforos com que lançarão fogo à sua casa, um incêndio que conduzirá à morte do casal e reduzirá a cinzas toda a cidade.

Recorde-se ainda o epílogo acrescentado por Frisch, também em 1958, para a primeira encenação alemã-ocidental da peça, dado ser essa a versão utilizada para a tradução portuguesa. Entendido por diversos críticos como um aditamento prejudicial (cf., p. ex., Durzak 1972: 219), foi pouco representado posteriormente e, a partir de 1973, eliminado das publicações por vontade expressa do autor (cf. Springmann 1975: 37). Nesse epílogo, que se desenrola num tempo posterior ao da catástrofe, o casal Biedermann encontra-se, não no céu, como inicialmente julga, mas no inferno, onde, incorrigível, se entende como vítima inocente. Aí, depara-se com os dois incendiários, agora encarnando os papéis do Diabo

e de Belzebu, indignados porque apenas se conseguem apoderar dos “pequenos” – os “grandes” são amnistiados e vão para o céu. Assim, o inferno entra em greve, e Schmitz e Eisenring voltam à sua atividade na Terra, onde, como que relembrando o subtítulo da peça – *Ein Lehrstück ohne Lehre* [uma peça didática sem lição – trad. minha] –, e numa variação do final de *Der Besuch der alten Dame* (1956) [*A visita da velha senhora* (1964), trad. Irene Issel e Jorge de Macedo], de Dürrenmatt, o coro informa que a cidade foi reconstruída ainda com mais esplendor (cf. *Biedermann und die Brandstifter*: 414)⁹ e Biedermann comenta que “[d]as Leben geht weiter” [“a vida continua” (BB: 414; BI: 230)].

De seguida procurarei isolar alguns dos princípios orientadores que presidiram ao tratamento da peça de Frisch, tal como eles se refletem em *Biedermann e os incendiários*, tendências essas que os tradutores não explicitam. Se nos reportarmos às duas grandes estratégias tradutórias, primeiramente contrapostas por Schleiermacher no ensaio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) [*Sobre os diferentes métodos de traduzir* (2003), trad. José M. Justo] e que, com variações, se continuam a detetar em certas posições teóricas atuais, estaremos perante uma tradução assimiladora ou estranhante? Ou terão os tradutores optado por um caminho intermédio – como de resto é frequente na *praxis* tradutória –, privilegiando um equilíbrio entre os fatores de aceitabilidade e de adequação,¹⁰ ou seja, procurando evitar grandes pontos de estranheza de modo a não perturbar o leitor/espectador do novo contexto, sem deixar, todavia, de preservar especificidades do texto-fonte, tanto mais que se trata de uma versão concebida em primeiro lugar para a edição (e não para a cena)?

⁹ Doravante, as peças *Biedermann und die Brandstifter* e *Biedermann e os incendiários* serão referenciadas, respetivamente, pelas siglas BB e BI, seguidas da indicação da página.

¹⁰ Utilizo o conceito de “aceitabilidade” no sentido de uma tradução orientada pelo sistema-alvo, em oposição a “tradução adequada”, que se orienta pelo sistema de partida (cf. Toury 1995: 56-57).

Logo o tratamento dado aos antropónimos evidencia a tendência de não enveredar por um movimento de tipo predominantemente assimilador. De facto, e com a exceção do nome da criada Anna, apresentado na sua forma portuguesa, bem como do diminutivo do nome próprio do incendiário Schmitz, vertido por Zé, os restantes nomes mantêm a forma original. É verdade que deste modo se cria algum exotismo, aumentando-se a distância entre o mundo do palco e o mundo dos espectadores. No entanto, e porque existe um conjunto de nomes falantes, trata-se de uma opção que acarreta um empobrecimento semântico significativo – não tanto no que toca a Schmitz [= cicatriz/golpe] e Eisenring [= anel de ferro], mas, muito especialmente, no que diz respeito às figuras de Biedermann e de Knechtling. Assim, contrariamente ao público de língua alemã, o recetor português não tem desde logo acesso a indícios caracterizadores dessas duas figuras e da sua interação: a primeira, como uma personagem parabólica do pequeno-burguês, comodista e limitado, a segunda marcada pela forte relação de sujeição e de exposição total à brutalidade de Biedermann.¹¹

Por seu turno, e já a nível de uma microanálise comparativa dos dois textos, regista-se que Irene Issel e Jorge de Macedo também não hesitam quanto à manutenção de algumas marcas culturais de origem. Como atrás se disse, uma das possíveis leituras de *Biedermann* entende a peça como um aviso e uma consciencialização quanto ao modo como os nacional-socialistas tomaram o poder, dado que Hitler, tal como os incendiários, nunca escondeu os seus intuitos. Ora, de entre as várias alusões ao III. Reich e à 2.^a Guerra Mundial, mais concentradas no epílogo, encontra-se a que evoca as reparações de guerra pagas pela República Federal da Alemanha como indemnização às vítimas dos crimes cometidos pelos nacional-socialistas. Uma outra, na 4.^a cena, é constituída pelo recurso à canção “Lili Marleen”, uma canção de amor

¹¹ Note-se que, enquanto “bieder” começou por significar “probo”, aplicando-se hoje em dia a uma pessoa de visão estreita e espírito vulgar, “Knecht” significa “servo”.

e guerra extraordinariamente popular, tanto entre os soldados de Hitler como entre os aliados, que Eisenring assobia e canta enquanto ultima os preparativos para incendiar a casa de Biedermann. Trata-se de alusões à data bem claras para um público de língua alemã, mas, ao invés do que possivelmente sucederia hoje em dia, de difícil descodificação por parte dos leitores portugueses dos anos 60, ainda não expostos aos muitos filmes sobre a 2.^a Guerra que entretanto proliferaram. Assim sendo, creio que a tradução literal da exigência de Biedermann “Wir fordern Wiedergutmachung” (BB: 400) – a expressão cunhada para as referidas reparações – simplesmente por “exigimos reparações” (BI: 212), bem como a manutenção da canção de Eisenring (cf. BB: 361; BI: 164-165), implica que os tradutores incorreram no risco quase certo de uma leitura “inocente” ou mesmo de incompreensão por parte dos leitores portugueses.

Não significa esta tendência que Irene Issel e Jorge de Macedo não se tenham também orientado pela língua e cultura de chegada. Com bons conhecimentos das duas línguas em questão, lo-gram, regra geral, soluções conseguidas, não raro através de ajustamentos vários às normas e aos cânones do sistema importador, de modo a sugerir familiaridade no novo contexto.

Observe-se a aproximação do universo dramático matricial a hábitos, comportamentos e circunstâncias do universo extraliterário português. Se olharmos às formas de tratamento, na nossa língua muito mais diferenciadas do que em alemão, regista-se que elas se enquadram, de modo geral, nas possibilidades reconhecidas como corretas pelo contexto de acolhimento. P. ex., a criada Ana dirige-se à patroa com um adequado “sim, minha senhora” (BI: 140), quando em alemão diz “sehr wohl” (BB: 342); Biedermann e Babette, tentando insinuar-se junto de Schmitz, tratam-no por “meu caro senhor” (BI: 129, 130, 142, 143) enquanto em alemão se limitam a “(mein) Herr” (BB: 334, 335, 344, 345). Refra-se, no entanto, e num parêntesis, que os tradutores nem sempre optam

pela solução mais feliz. Quando Schmitz entra em casa de Biedermann e o começa a lisonjear, dirige-se-lhe num *Gestus* de respeitosa submissão sentido como estranhante pelo público de língua alemã, porque próprio do séc. XVIII. De facto, recorrendo à 3.^a pessoa do plural, assegura: “Herr Biedermann brauchen keine Angst haben” (BB: 330). Na versão portuguesa, poder-se-ia talvez compensar parcialmente a inexistência de uma estrutura paralela, se, em vez de um anódino “O Senhor Biederman [*sic*] escusa de ter medo” (BI: 124), se recorresse ao vocativo “Vossa Excelência”, de igual modo anacronicamente respeitoso aos nossos ouvidos.¹²

Por outro lado, num país relativamente fechado a importações alimentares como seria o Portugal da época, omite-se a particularidade suíça, e o queijo que Biedermann serve a Schmitz, no original especificado como “Tilsiter” (BB: 343), é simplesmente vertido por queijo (BI: 141). Uma omissão idêntica sucede, noutro plano, com o “Föhn” (BB: 377), um vento quente, seco, que sopra dos Alpes, generalizado como “vento das montanhas” (BI: 185). Veja-se ainda, a nível da história prévia, que o protagonista suíço vociferara contra os fogos postos e seus agentes numa “Wirtschaft” (BB: 332), uma espécie de restaurante-cervejaria onde, à boa maneira dos países de língua alemã, Biedermann e os seus amigos ocupam, regra geral, sempre a mesma mesa à mesma hora do mesmo dia da semana. No texto de chegada, todavia, a cena passa-se num “café” (BI: 126), local muito mais comum entre nós para encontros regulares com conhecidos mais ou menos próximos.

Ajustamentos necessários, porque condicionados por diferenças no plano da estrutura sintática do par de línguas envolvido, são algumas explicitações. Quando, no inferno, o Cercopiteco é

¹² Um exemplo próximo, embora sem o grau de estranhamento apontado, será o tratamento dado por Schmitz e Eisenring a Babette. Embora no original se lhe dirijam respeitosamente como “Madame” (BB: 342, 343, 381, *passim*), os tradutores optaram por “minha senhora” (BI: 139, 140, 190, *passim*) – algo incompreensivelmente, tanto mais que “madame/madama” era à data um tratamento corrente entre nós, utilizado sobretudo para homens se dirigirem a senhoras de modo deferente e cortês.

inquirido quanto ao paradeiro de Belzebu, recorre a um verbo que, em alemão, pode ser utilizado de modo intransitivo, e responde “[e]r heizt” (BB: 406) [ele aquece]. Em português, a valência sintática do verbo correspondente é outra, sendo a fala adequadamente vertida através do aditamento de um complemento direto com recurso a uma construção perifrástica: “Ele está a aquecer a fornalha” (BI: 219). Refira-se, todavia, num parêntesis, que a maioria das explicitações disseminadas ao longo de todo o texto não será propriamente bem-vinda, redundando num mero alargamento “domesticador” do drama.¹³

De igual modo incontornáveis são as acomodações à língua de chegada decorrentes de elementos lexicais intraduzíveis ou apenas parcialmente traduzíveis. Uma das originalidades da peça reside na sua comicidade (cf. Jurgensen 1976: 75), em parte obtida através das constantes ambivalências e jogos de palavras que marcam o diálogo dramático e que dão origem a sérios problemas de tradução, obrigando não raras vezes os tradutores a tomarem opções redutoras. E se a destruição de momentos de humor fácil como o de “Schmitz, schmatze nicht” (BB: 344, 380) através de uma solução que, omitindo a aliteração, privilegia o sentido – “Schmitz, não faça barulho a comer!” (BI: 141, 189) –, não compromete o entendimento da peça, outras perdas existem que se revelam menos inócuas. Veja-se o caso de um comentário de Schmitz durante a ceia em casa de Biedermann. Entre um copo de Beaujolais e um enchido, que cheira apreciadoramente, e conversando sobre a vantagem ou não de ler o jornal, o incendiário comenta: “Es

¹³ Entre inúmeros exemplos possíveis, veja-se o alargamento explicitante da réplica de Biedermann a propósito das flores para o funeral de Knechtling: “Das spielt doch keine Rolle, was er kostet, Hauptsache, daß es ein Kranz ist” (BB: 358) [Não importa o que custa, essencial é que seja uma coroa – trad. minha] / “Não importa o que custa: preciso é que as flores sejam em coroa” (BI: 159), ou ainda quando Eisenring adverte o Dr. phil. que zeze pelo sótão durante a ausência dos dois incendiários: “Daß keiner hereinkommt und raucht. Verstanden? Bevor’s Zeit ist” (BB: 368) [Que ninguém entre e fume. Compreendido? Antes que seja tempo – trad. minha] / “Que ninguém entre nem fume. Compreendeste? Nada se deve passar antes da hora marcada” (BI: 172).

kommt ja doch, Herr Biedermann, es kommt ja doch! *Er riecht an der Wurst. Gottesgericht!*" (BB: 335). Tal como Biedermann, também o recetor alemão entenderá "Gottesgericht", não na sua valência semântica primeira, como "justiça divina", mas, dada a situação comunicativa, como um "manjar dos deuses", e só pouco depois vê a sua interpretação inicial ironicamente defraudada através do episódio com Knechtling (a que adiante se voltará). Na versão portuguesa, porém, a expressão é necessariamente oferecida de modo desambiguizado – "Acontece à mesma, senhor Biedermann! Acontece à mesma! (*Cheira o chouriço*) Justiça divina." (BI: 130), não tendo o leitor/espectador, por isso, a oportunidade de fruir a comicidade do momento. Ou retome-se ainda o caso do substantivo "Wirtschaft", igualmente com uma valência semântica dupla, de um misto entre restaurante e cervejaria, mas também de "economia". Quando Schmitz, tendo acabado de forçar a sua entrada em casa de Biedermann, aplaude as bravatas radicais do anfitrião contra os incendiários proferidas publicamente, afirma: "Sie haben noch ein Gewissen, das spürte die ganze Wirtschaft, ein regelrechtes Gewissen" (BB: 332). Com a substituição de "Wirtschaft" por "café" – "O senhor tem consciência, todo o café reparou nisso. Tem uma autêntica consciência" (BI: 126) –, o público português perde a alusão à atuação de Biedermann no plano económico, e, conseqüentemente, dilui-se a relação satírica com o que se segue, isto é, com a exemplificação, através de um caso concreto, do tipo de consciência que o protagonista tem (ou não) na sua atividade profissional. É que, surpreendido pela chegada de Knechtling, que injustamente despedira e que, por isso, se encontra numa situação económica desesperada, Biedermann, vociferando, nem o recebe, demonstrando uma falta de consciência desumana enquanto homem de negócios, e tornando-se mesmo indiretamente culpado do suicídio do seu antigo colaborador.

Todavia, a tendência até agora registada de um jogo entre os fatores de adequação e de aceitabilidade nem sempre é levada a

bom porto – umas vezes, como se viu, porque o sistema de chegada não possui ferramentas adequadas para responder aos desafios lançados pelo texto-fonte, outras vezes, como se verá, por inépcias (ou desatenções), tanto no que toca ao manuseamento da língua de acolhimento como no que diz respeito ao reconhecimento de determinadas especificidades matriciais.

Não quero com isto dizer que Irene Issel e Jorge de Macedo não logrem frequentemente soluções conseguidas. No nível mais especificamente linguístico, regista-se, p. ex., a frequente preservação, por vezes até acentuação de uma das particularidades que distinguem o diálogo dramático matricial, nomeadamente o tom coloquial, próximo da oralidade, não raro através do recurso a um registo popular, a frases feitas e a estereótipos verbais: veja-se como “Wein” (BB: 337) é vertido por “pinga” (BI: 132), “saufen” (BB: 373) por “emborcam” (BI: 180), “Schiß haben” (BB: 333) por “ter cagaço” (BI: 127), “ein großes Maul verreißen” (BB: 333) por “arrotar postas de pescada” (BI: 127), ou “der faule Hund” (BB: 362) por “mandrião” (BI: 165-166).

Porém, o certo é que “acidentes” de vária ordem penalizam a versão portuguesa, podendo mesmo interferir na compreensão de *Biedermann e os incendiários* em toda a sua dimensão. De facto, registam-se alguns momentos que não alcançam, sequer, uma equivalência denotativa, como, p. ex., os que dizem respeito às medidas do sótão ou ao local onde os incendiários furtam o material para o incêndio: “zwölf auf fünfzehn Meter” (BB: 351) [doze por quinze metros – trad. minha] não corresponde a “doze bidões em quinze metros” (BI: 150), “Zeughäuser” (BB: 365) significa “arsenais” e não “museus militares” (BI: 169). Tão-pouco se poderá deixar de notar soluções que perturbam a comunicação, porque dissonantes aos ouvidos do leitor/espectador. Veja-se, p. ex., a não rara troca dos demonstrativos “isto/isso”,¹⁴ a

¹⁴ Veja-se, p. ex., a reação de Eisenring quando Ana traz os candelabros de prata para a mesa: “Que me dizes a isso, Zé?” (BI: 188).

dificuldade com partículas modais¹⁵ e com a polissemia de “bitte”,¹⁶ ou ainda a tão frequente tradução nada hábil de diversos lexemas e expressões: “Ach ja” (BB: 407), que Babette suspira ao recordar nostalgicamente o jantar oferecido aos incendiários, não tem qualquer equivalência em “Ai sim” (BI: 221); os airosos “Häubchen” e “Schürzchen” (BB: 372) [cristazinha e aventalzinho – trad. minha] da farda que a criada não deve usar no jantar para não intimidar os incendiários transformam-se em rudes “touca” e “avental” (BI: 179, 206); as normas portuguesas não permitem expressões como “um molho de desperdícios” (BI: 146), “meti fogo aos estábulos” (BI: 226), “levantam desconfiança” (BI: 144), “suicidar-se no gás” (BI: 217), “queremos o nosso direito” (BI: 212), ou ainda “é por isso que o mundo vai de caminho para o lixo” (BI: 144). Todavia, especialmente comprometedores serão, a meu ver, os desvios que se prendem com a configuração da figura do protagonista e com o entendimento global da peça, como de seguida procurarei demonstrar.

Quanto a Biedermann, regista-se que, voluntariamente ou não, a tradução tende a atenuar a sua culpa moral no suicídio de Knechtling. Embora, como se disse, a ação dramática seja, nas palavras do próprio autor, “radicalmente não-dramática pela quase ausência do contrajogo”, existe o esboço de uma segunda linha de ação que se cruza com a primeira em momentos cruciais, e na qual se completa a caracterização do verdadeiro Biedermann através do seu comportamento para com Knechtling. Ora, a nível da

¹⁵ Atente-se, p. ex., em “Ihr Mann heißt doch Gottlieb?” (BB: 342) [é mesmo Gottlieb que o seu marido se chama? – trad. minha], vertido por “[é] bem Gottlieb que o seu marido se chama?” (BI: 139), ou ainda na divergência em relação ao texto matricial que representa “[m]eu caro senhor, hoje em dia, compreenda” (BI: 129) como tradução de “[e]s ist halt so eine Sache, mein Herr, heutzutage” (BB: 334) [isto é assim uma coisa, meu caro senhor, hoje em dia – trad. minha].

¹⁶ A irritação impaciente de Biedermann em relação a Knechtling – “(...) er soll einen Anwalt nehmen. Bitte!” (BB: 336) – redundava num inábil “(...) que escolha um advogado. Por favor!” (BI: 131). Também a fórmula “bitte sehr” (BB: 131 *passim*) como resposta a um agradecimento não encontra equivalência em “por favor” (BI: 220).

história prévia, Biedermann despedira Knechtling porque, apesar de sempre satisfeito com o seu trabalho ao longo dos anos, se recusara a dar-lhe a percentagem pretendida nos lucros resultantes de uma invenção do seu antigo colaborador. No original, depois de sugerir desumanamente que Knechtling arranje um advogado para contestar o despedimento (eufemisticamente vertido por “dispensa de serviço” (BI: 131)), Biedermann acrescenta com cinismo desumano: “Wenn Herr Knechtling es sich leisten kann, einen Prozeß zu verlieren oder zu gewinnen (BB: 336)” [Se o senhor Knechtling se puder dar ao luxo de perder ou de ganhar um processo – trad. minha]. Desviando-se do original ao transformar a frase condicional numa assertiva – “O senhor Knechtling pode dar-se ao luxo de perder ou ganhar um processo jurídico” (BI: 131) –, a tradução coloca a figura numa situação económica bem menos extrema. Evidentemente que, também na versão portuguesa, Knechtling acaba por se suicidar. Todavia, com posses suficientes para se defender judicialmente, e portanto também para prover ao seu próprio sustento e da sua família, fá-lo-á mais por motivos subjetivos, e não tanto na razão direta da desumanidade do ex-patrão, cujo comportamento Manfred Durzak equipara a um assassinio potencial (cf. Durzak 1972: 211).

Ora, esbatendo a brutalidade, a corrupção moral e, consequentemente, a culpa, já de si pouco trabalhadas na matriz, do homem de negócios que passa quase literalmente por cima do cadáver do seu colaborador para obter lucros a qualquer custo, a versão portuguesa confere mais peso à falta de reflexão, ao receio e à ilusão egoísta do Senhor Biedermann, de que, colaborando com os incendiários, tudo se há de compor.

Com uma imagem menos disfórica enquanto homem de negócios, o Biedermann português também se distingue, a meu ver, por uma menor dimensão parabólica. Veja-se a cena em que, no final do jantar oferecido pelos Biedermann, Schmitz é solicitado a demonstrar os seus pretensos talentos teatrais. No texto de

partida, numa alusão parodística ao “auto” *Jedermann*. *Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* (1911) [*Todo-o-Mundo* (1986), trad. João Barrento], de Hofmannsthal [1874-1929], mais concretamente à cena de uma festa em que a figura da Morte anuncia ao protagonista o seu fim próximo, o incendiário declama então, repetidamente e jogando com a proximidade fonética dos nomes, dois únicos vocativos, que acaba por tornar equivalentes: “Jedermann” e “Biedermann” (BB: 381-382). Muito poucos seriam os recetores portugueses a reconhecer a relação de intertextualidade com a peça austríaca, ela própria uma parábola com uma componente de crítica social, e muito conhecida no espaço de língua alemã, tanto mais que faz parte do programa anual do Festival de Salzburgo. No entanto, o nosso cânone literário dispõe de um equivalente adequado, o vicentino *Todo-o-Mundo*, ao qual, incompreensivelmente, Irene Issel e Jorge de Macedo não recorreram. A solução encontrada de verter “Jedermann! Jedermann!” e “Jedermann! Biedermann!” (BB: 381-382) respetivamente por “[e]h! Homem! Homem!” e “[e]h! Homem! Biedermann!” (BI: 190-191) poderá talvez, embora pouco hábil, não privar completamente a figura do protagonista da sua dimensão parabólica. Todavia, se os tradutores tivessem optado por *Todo-o-Mundo*, teriam evitado um outro “acidente”, esse mais gravoso. É que, conforme procedem, não só destroem qualquer relação de intertextualidade com a peça de Hofmannsthal, como também, e sobretudo, criam um momento de obscuridade e de desorientação para o leitor/espectador, que simplesmente não pode compreender a frase seguinte de Babette: “Chegámos a ver esta peça, em Salzburgo” (BI: 190).

Acresce o tratamento dado às intervenções cónicas, as quais, acima do acontecer cénico como estrutura de comunicação épica que são (cf. Pfister 1988: 110), constituem uma orientação autorral segura para o recetor pelo carácter reflexivo-comentador que as marca. No original, onde, como atrás referi, se detetam ecos da

tradução de Hölderlin da *Antígona*, de Sófocles, um registo altissonante e helenizante confere às falas um tom solene – vejam-se as inversões, os gerúndios, os versos de ritmo descendente com pés dáctilos e troqueus –, mas parodisticamente desadequado ao nível conteudístico (cf. Castendo 1988: 71). Na versão portuguesa regista-se, todavia, uma trivialização considerável, tanto a nível formal como conteudístico. De facto, uma despoetização notória, aliada a regularizações sintáticas, a explicitações e a um registo bem mais prosaico, quotidiano e atual, dilui o efeito cómico-distanciador do coro, ao mesmo tempo que o teor da mensagem enunciada, igualmente desafiante para o tradutor, é por vezes simplesmente desvirtuado. Refiram-se, pela importância de que se revestem, dois momentos – o primeiro, no local de grande valor de posição que é o prólogo, o segundo no final da terceira cena, quando o nível da ação se cruza com o nível reflexivo-comentador, num diálogo entre Biedermann e o coro. Compare-se o primeiro excerto:

Chor: Anderes nämlich, Schicksal genannt,
Daß du nicht fragest, wie's kommt,
Städtevernichtendes auch, Ungeheures
Ist Unfug (BB: 327)

[É que outras coisas a que se chama fatalidade / (Para que não perguntes porquê) / Também aniquiladoras de cidades, monstruosas, / São disparate – trad. minha]

Coro: Também a chamada fatalidade
(Para que se não pergunte pela causa)
Aniquila cidades e é monstruosa,
Insensata, (...) (BI: 120)

Numa relação dialética com a Antiguidade ao referir o “disparate” (“Unfug”) como o equivalente contemporâneo do antigo destino,

trágico e inexorável, esta intervenção do coro alemão assume uma posição anti-fatalista e anti-determinista. A versão portuguesa, porém, retoma a tradicional noção da fatalidade inexplicável e todo-poderosa, e, nessa medida, não só destrói a conceção matricial, como a inverte e trivializa, assim falseando esse motivo-chave da peça.

Atente-se de seguida na reflexão do corifeu que constitui o segundo exemplo:

Der die Verwandlungen scheut
Mehr als das Unheil,
Was kann er tun
Wider das Unheil? (BB: 360)

[Aquele que teme as transformações / Mais do que a desgraça, /
Que pode fazer / Contra a desgraça? – trad. minha]

Quem procura fugir mais às negociações
Do que à desgraça,
Que pode fazer
Contra essa mesma desgraça? (BI: 163)

Insistindo na generalização do caso de Biedermann (veja-se o demonstrativo “der”), e portanto na sua dimensão parabólica de representante da burguesia, o corifeu alemão apela explícita e criticamente à necessidade de uma transformação – social, entenda-se, dada a centralidade da temática social na peça. É certo que a versão portuguesa conserva a generalização. Todavia, e mais importante, este passo torna-se incompreensível, decerto como resultado de confusão entre duas palavras em alemão foneticamente próximas (“Verwandlung” [transformação] e “Verhandlung” [negociação]),¹⁷ pois não se vislumbram quais as negociações que possam evitar a catástrofe e às quais o protagonista pretenda escapar.

¹⁷ Possivelmente um equívoco semelhante entre “Unheil” e “Unfall” terá conduzido ao desvirtuamento (e banalização) do comentário córico “Zeichen des Unheils” (BB: 355) [indícios de desgraça – trad. minha], vertido por “indícios do acidente” (BI: 155).

Em resumo: creio ser lícito concluir que, com o indiscutível mérito de terem trazido até ao público português, através de uma tradução direta do alemão, uma obra de grande êxito internacional, Irene Issel e Jorge de Macedo parecem ter visado um equilíbrio entre o fator de aceitabilidade e o de adequação. De uma forma global, e tendo em conta as limitações que a transposição entre duas línguas sempre impõe, não se pode deixar de referir a frequente reciprocidade de significados entre *Biedermann e os incendiários* e o texto matricial.

Tal não significa, todavia, que a tradução se distinga por uma prática translatória realmente exigente. A par de “acidentes” menores, que não deixam, mesmo assim, de implicar uma trivialização da peça, outros existem, alguns mesmo comprometedores para o seu entendimento global.

Por um lado, e talvez devido à situação ditatorial e de guerra colonial e à consequente politização de certos sectores da sociedade que, à data da tradução, se vivia entre nós, bem como à fácil aplicabilidade a situações diversas do caso exemplar que a peça apresenta, poder-se-ia dizer que a versão portuguesa tende a dar mais relevo, não propriamente à culpa moral, à falência ética de Biedermann e do poder económico que ele representa, mas à cega e cobarde insensatez do protagonista – e dada a sua dimensão parabólica, leia-se: da burguesia –, que tem a ilusão de que, não se opondo aos poderosos, antes colaborando com eles, pode evitar a catástrofe.

Por outro lado, e, a meu ver, mais penalizador, é o facto de os tradutores não transmitirem cabalmente a ideia-mestra da obra, nomeadamente a rejeição de Max Frisch de um determinismo histórico como desculpa para comportamentos políticos e sociais errados, dado que, em seu entender, os acontecimentos são consequência de tomadas de posição individuais. Resta a dúvida se, confrontado com uma versão com as características descritas, o público português, para além de receber o humor, terá tido a pos-

sibilidade de receber também a “moralidade” da peça, reconhecendo os seus próprios defeitos e a necessidade de uma mudança individual que Frisch, embora cético quanto ao efeito da obra literária na consciência social, provocatoriamente procurava despertar com esta “peça didática sem lição”.

Bibliografia:

Barata, José Oliveira (1991), *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta.

Bienek, Horst (1962), *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, dtv, 23-37.

Castendo, Maria Esmeralda (1988), "O coro nos dramas 'Der Besuch der alten Dame' de Friedrich Dürrenmatt e 'Biedermann und die Brandstifter' de Max Frisch", *Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos*, n.º 9-10, 61-79.

Côrte-Real, Maria Alexandra (2010), *Tradução de "Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie" de Max Frisch e a recepção do autor em Portugal*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto [projeto de Mestrado].

Delille, Maria Manuela Gouveia et al. (1991), *Do pobre B. B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Coordenação e prefácio de M. M. G. D.. Estudos de M. M. G. D., Maria Esmeralda Castendo, Ana Maria Ramalheira, Maria Teresa Cortez e Maria Cristina Carrington, Aveiro, Estante.

- - (coord.) (1998), *Do pobre B. B. em Portugal. A recepção dos dramas "Mutter Courage und ihre Kinder" e "Leben des Galilei"*. Estudos de Maria Antónia Gaspar Teixeira e Maria de Fátima Gil, Coimbra, Livraria Minerva / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.

Dürrenmatt, Friedrich (1956), *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Mit einem Nachwort*, Zürich, Verlag d. Arche.

- - (1964), *A visita da velha senhora*, in F. D., *Teatro. A visita da velha senhora*. Os físicos, trad. Irene Issel e Jorge de Macedo, Lisboa, Portugália, 7-125.

Durzak, Manfred (1972), "Politische Parabel: 'Biedermann und die Brandstifter'", in M. D., *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart, Reclam, 207-219.

Frisch, Max (1976), *Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre*, in M. F., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1957-1963*, Bd. IV-2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 326-415 [1.^a ed. 1958].

- - (1965), *Biedermann e os incendiários. Lição sem doutrina, com epílogo*, in M. F., *A Muralha da China e Biedermann e os incendiários*, tradução directa de Irene Issel e Jorge de Macedo, Lisboa, Portugália, 117-230.

Hofmannsthal, Hugo von (1979), *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

- - (1986), *Todo-o-Mundo*, trad. João Barrento. Estudo crítico de Ludwig Scheidl, Aveiro, Estante.

Jurgensen, Manfred (1976), *Max Frisch. Die Dramen*, Bern und München, Francke Verlag, 66-79.

Marques, Ana Isabel Mendes Rosa (2009), *As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [dissertação de Doutoramento].

Pfister, Manfred (1988), *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Springmann, Ingo (ed.) (1975), *Max Frisch. Biedermann und die Brandstifter*, Stuttgart, Reclam.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.



A tradução de *Andorra* no contexto do Estado Novo: mediação cultural e projeção identitária¹

Ana Isabel Marques

Escola Superior de Tecnologia e Gestão

Instituto Politécnico de Leiria

O nome de Ilse Losa continua, ainda hoje, sobretudo associado à literatura infantojuvenil. A importância desta faceta faz com que sejam remetidas para segundo plano outras componentes de uma obra mais vasta e diversificada, que compreende o romance, o conto, a crónica e o ensaio ou mesmo a poesia. Para além da escrita literária original, Ilse Losa dedicou-se também à tradução – uma atividade que desenvolveu (com algumas interrupções) durante mais de duas décadas, tendo vertido para português, em traduções diretas e indiretas a partir do alemão, obras de alguns dos mais representativos vultos da literatura alemã e mundial como Bertolt Brecht, Martin Walser, Anna Seghers, Thomas Mann, Ivo Andric ou Max Frisch.²

De entre a obra de tradução de Ilse Losa, faz todo o sentido destacar o drama frischiano *Andorra*,³ traduzido em parceria com

¹ A presente comunicação insere-se nos projetos de investigação nº 1 «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural» e nº 3 «Literatura Moderna e Contemporânea de Expressão Alemã em Traduções Portuguesas: Teoria, História e Crítica», do Centro de Investigação de Estudos Germanísticos (CIEG), Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação (POCTI) do Quadro Comunitário de Apoio III.

² Refira-se que Ilse Losa traduziu também em sentido inverso, isto é, de português para alemão, tendo dado a conhecer aos leitores alemães obras de autores portugueses como, por exemplo, a *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca.

³ Utilizo para fazer referência ao drama de Max Frisch e à tradução portuguesa as siglas ATP e ATC (*Andorra* Texto de Partida e *Andorra* Texto de Chegada), respetivamente, a que se seguirá a indicação do número da página. As edições consultadas para o efeito são as que constam na bibliografia deste trabalho.

Manuela Delgado, não só por se tratar de um texto com circulação no mercado livreiro nacional – o que lhe confere uma visibilidade maior comparativamente com as traduções publicadas em jornais e revistas da época –, mas também pelo facto de este ter sido apreciado por várias comissões de censura, na sequência de sucessivos pedidos de autorização da sua encenação (em 1962, 1964 e 1969). Dos referidos processos resultou a produção de documentos importantes para o estudo rececional da obra e para a história do próprio Estado-Novo.

Para além destes aspetos, sublinhe-se o facto de a tradução portuguesa de *Andorra*, a partir do original, representar um desvio relativamente à mediação cultural francesa, usual na época⁴ – que constitui, sem dúvida, um dos méritos da obra de tradução de Ilse Losa. Sublinhe-se ainda a atualidade coeva da tradução, ou seja, o curto espaço de tempo que mediou entre o aparecimento do texto no contexto de partida, em 1961,⁵ e a publicação da tradução portuguesa nesse mesmo ano, com a chancela da Portugália.

A este propósito devo salientar que, quer tenha ou não partido de Ilse Losa a iniciativa de verter para português o drama *Andorra* (um dado que não me foi de todo possível apurar), trata-se de uma obra cujo tema vai ao encontro dos interesses pessoais da escritora e é abordado em muitos dos textos que publica.

Em traços gerais, o drama dá conta da história de Andri, um jovem que os habitantes de Andorra supõem ser um judeu adotado em criança pelo professor Can. Andri cresce na presunção da sua ascendência judaica e vai interiorizando a imagem negativa

⁴ A propósito da receção portuguesa de Bertolt Brecht antes de abril de 1974, cf. Delille 1991: 27-58.

⁵ Apesar de a génese da obra remontar a 1946, é a partir de 1958 que Max Frisch trabalha intensamente, ainda que com várias interrupções, no texto que será levado pela primeira vez ao palco no *Schauspielhaus* de Zurique a 2 de novembro de 1961. O drama, segundo o próprio autor, reescrito cinco vezes, é mais uma vez trabalhado para os espetáculos de Düsseldorf, Frankfurt e Munique, realizados em janeiro de 1962. A estreia em Berlim teria lugar um pouco mais tarde, em março, num espetáculo encenado por Fritz Kortner (cf. Bänziger 1991: 48; Matzkowski 2005: 10; Kutzmutz 2007: 38).

que os outros têm de si – assente em preconceitos antissemitas. Quando mais tarde é inteirado da verdade, ou seja, de que efetivamente não é judeu, mas sim o filho biológico do professor e de uma “senora” da população vizinha, entra num processo de negação da sua verdadeira identidade. A imagem negativa de Andri está igualmente arreigada entre os andorranos, que, quando confrontados com o assassinato de uma habitante da povoação vizinha (ironicamente a mãe de Andri), não hesitam em ver nele o autor do crime. De imediato o protagonista é julgado e condenado em praça pública, numa cerimónia ritual com claras evocações das práticas nazis.

A leitura imediata e inescapável da peça é de crítica à realidade nacional-socialista e, mais concretamente, ao antissemitismo – uma interpretação sustentada não só na centralidade dramática do processo de estigmatização do protagonista, conducente à sua condenação e assassinio, mas também na questão da culpa coletiva.⁶ Atendendo, no entanto, ao carácter parabólico do texto de Max Frisch, aspeto sublinhado pelo autor em epígrafe à peça, “Andorra ist der Name für ein Modell” [Andorra é o nome de um modelo],⁷ os eventos levados à cena não devem ser entendidos como cristalizados num período histórico, mas como encenação de comportamentos inerentes à natureza humana e, por isso mesmo, atemporais.

⁶ No verão de 1961, pouco tempo antes de concluída a versão definitiva do drama, estava ao rubro a questão do julgamento de Adolf Eichmann, um antigo oficial nazi ligado à organização dos campos de extermínio, o que vem reforçar a leitura de *Andorra* como um retrato da Alemanha de Hitler. Acresce que os moldes em que Eichmann arquiteta a sua defesa, tentando desresponsabilizar-se de todo o processo e escudando-se na não intencionalidade das suas ações, apresentam crassas semelhanças com as falas das personagens andorranas que vêm à boca de cena clamar inocência dos atos perpetrados (cf. Bänziger 1991: 32-33).

⁷ As palavras com que Max Frisch introduz o texto *Andorra* – “Andorra ist der Name für ein Modell” – tornam à partida inequívoco o seu carácter simbólico. Segundo alguns críticos, trata-se de uma parábola que articula uma temática política com problemas do foro psicológico e cultural, como são as imagens e os preconceitos, sendo precisamente aqui que reside a força da peça frischiana (cf. Matzkowski 2005: 20ss).

A proximidade entre o tema de *Andorra* e os filões temáticos abordados em obras narrativas de Ilse Losa, nomeadamente nos romances *O Mundo em que Vivi* (1949) e *Sob Céus Estranhos* (1962), cujos protagonistas são precisamente judeus perseguidos pelo nazismo (já para não mencionar a própria condição de Ilse Losa como judia-alemã na Alemanha de Hitler), aponta no sentido de uma forte empatia, se não mesmo de uma identificação, da tradutora com a obra que traduz. A tradução reveste-se assim, neste caso concreto, de uma espécie de reflexividade ontológica, funcionando como um plano em que se projeta a identidade da tradutora Ilse Losa (um pouco à semelhança do que se verifica na sua obra literária original).

Para além deste aspeto, e sem contrariar o que foi exposto, pe-
sou seguramente (ou essencialmente) na escolha deste texto fri-
schiano como objeto de tradução o facto de se tratar de uma obra
de referência (de um autor também ele de referência), que teve
um muito bom acolhimento no sistema de partida.⁸ Este aspeto
é aliás sublinhado por Miranda Mendes, que, nas fichas catalo-
gráficas da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (um
elemento não negligenciável para os estudos de receção),⁹ assina a

⁸ Jean-Marc Gouanvic, num artigo em que reflete sobre as implicações nos estudos de tradução dos conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, nomeadamente no texto “Le marché des biens symboliques” (1971), faz precisamente alusão à questão do reconhecimento ou valor sistémico de um determinado autor, utilizando para tal a designação “capital simbólico” proposta por este sociólogo (cf. Gouanvic 2005: 161).

⁹ A atividade bibliotecária da *Fundação Calouste Gulbenkian*, que implicava a catalogação e apreciação das obras existentes no mercado livreiro para efeitos de aquisição e organização do acervo, permite-nos ter hoje uma visão indubitavelmente mais rica do panorama literário português da última metade do século. Consta nas fichas de leitura ou formulários preenchidos pelos revisores, para além do comentário e veredicto final relativamente à divulgação da obra, um cabeçalho com os seguintes parâmetros de classificação do texto em apreço: “género”, “valor”, “acessibilidade”, “intenção”, “idade dos leitores”, “meio para que é recomendável” e a classificação (“muito recomendável”, “recomendável”, “aceitável”, “não aceitável”) a assinalar pelo revisor. No quadro que antecede o espaço para os comentários propriamente ditos, figura ainda um inventário de temas, e um espaço para palavras e conceitos-chave, de forma a facilitar o registo catalográfico da obra. As referidas recensões estão atualmente disponíveis *on-line*, constando na rubrica “rol de livros”, da página da *Fundação Calouste Gulbenkian* (<http://www.leitura.gulbenkian.pt>).

apreciação da obra e a ela se refere como sendo “representativa do teatro de vanguarda” (Miranda Mendes 11.03.1963).

Mas se o valor do texto e a reputação do seu autor são incontestáveis, o mesmo não sucede com a qualidade da tradução, posta em causa por Mário Vilaça num texto publicado em novembro de 1962 na revista *Vértice*. O artigo intitulado “Reflexões sobre Max Frisch”, vindo a lume a propósito do anúncio da encenação da peça *Biedermann e os Incendiários*, pela Companhia do D. Maria II e pelo Teatro Experimental do Porto, começa precisamente com uma referência “à fraca” tradução de *Andorra*.

Não cabe neste ponto analisar o artigo de Mário Vilaça, que se limita a coligir exemplos de fragilidades léxico-gramaticais do trabalho de Ilse Losa, sendo, por isso, pouco produtivo do ponto de vista da crítica da tradução. O texto vai, no entanto, suscitar uma resposta de Ilse Losa, também publicada na revista *Vértice*, que cabe mencionar enquanto reflexão sobre o processo de tradução de *Andorra* e que indicia uma elevada consciência das boas práticas neste domínio.

Em traços muito gerais, Ilse Losa faz referência à necessidade de adaptar o texto de Max Frisch ao público português, numa ótica de facilitação da leitura – uma preocupação que a tradutora havia já evidenciado anteriormente, por exemplo, aquando da tradução de textos de Anna Seghers (cf. Losa 2003: 8ss) –, admitindo ter feito alterações (com o consentimento do autor) de aspetos que dificultariam a compreensão da obra (cf. Losa 1963: 87). Tal não a impede, mais adiante, de sublinhar a importância de respeitar o texto de partida, bem como o autor e o seu estilo:

Não só procurámos transmitir fielmente o texto, mas também dar a conhecer ao público português o estilo de Max Frisch, o ritmo da sua prosa e as suas subtis intenções. Frisch possui um estilo muito seu que talvez possa, aos primeiros contactos, parecer um tanto estranho mas que é duma extraordinária plasticidade e, no caso de “Andorra”, dum dramaturgo que mede e pesa cautelosamente cada palavra para o efeito da sua ressonância no palco. (*ibidem* 1963: 87).

Ainda que de forma apenas intuitiva, Ilse Losa adota uma atitude de equilíbrio entre o respeito pelas particularidades do texto de partida e pelos condicionalismos do contexto de chegada.¹⁰

Outro aspeto mencionado por Ilse Losa prende-se com procedimentos que adota aquando da tradução de textos dramáticos. Assim, sublinha que se tratou de um trabalho em parceria com Manuela Delgado¹¹ e que ambas haviam assistido em Hamburgo à encenação da peça – um facto revelador da consciência das especificidades do texto teatral e da importância da sua dimensão cénica.

Ilse Losa faz também referência ao procedimento da editora Suhrkamp que, na sua opinião, controlava de forma bastante rigorosa a qualidade das traduções dos textos publicados com a sua chancela, e à troca de correspondência com o próprio autor, Max Frisch, para debater a alteração de certos elementos com uma forte carga simbólica (cf. *ibidem*).

Na impossibilidade de apurar a que alterações Ilse Losa se referia, e sem pretender de forma alguma especular sobre esta questão, penso que não estarei longe da verdade ao afirmar que se trata da tradução dos nomes de algumas personagens, atendendo à riqueza semiinterpretativa que lhes subjaz. Assim, a denominação dos habitantes da povoação vizinha “die Schwarzen” reveste-se de uma grande riqueza de significado, funcionando como antítese da branca *Andorra*, e envolvendo também uma dupla aceção semântica, uma vez que “die Schwarzen” designa indivíduos de raça negra e indivíduos de filiação católica conservado-

¹⁰ Gideon Toury, na obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), defende que a tradução é essencialmente um processo condicionado (e determinado) por normas, fazendo a distinção entre dois tipos de abordagem: aquelas que privilegiam as normas do texto-fonte (“adequacy”) e as que, ao invés disso, dão prioridade às normas do texto-alvo (“acceptability”) (cf. Toury 1995: 56-57). Estes conceitos situam-se na esteira das reflexões de Friedrich Schleiermacher sobre métodos de traduzir, divulgadas na lição que proferiu em 1813, na Real Academia das Ciências de Berlim, com o título “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (cf. Schleiermacher 2003: 60ss).

¹¹ Recorde-se que a tradutora, possivelmente ciente das suas limitações ao nível do domínio oral do português, raramente se aventurou sozinha na tradução de textos dramáticos.

ra. A tradução de “die Schwarzen” por “os negros” revela-se, sem dúvida, inaceitável (e nesta situação particularmente melindrosa), atendendo ao contexto do Portugal da época, a braços com conflitos nas colónias. As tradutoras optam por uma formulação perifrástica – “os soldados de fardas pretas” – que redundando numa desconstrução da metonímia – um fenómeno muitas vezes associado à explicação tradutiva (cf. Schreiber 1993: 227). Podemos, pois, afirmar que os condicionalismos conjunturais do contexto de chegada concorrem para explicar o empobrecimento semântico, inevitável, da opção do texto-alvo.

Um outro pormenor curioso ainda a respeito dos nomes das personagens é a designação “senora”, referente à verdadeira mãe de Andri – única representante individualizada da povoação inimiga de Andorra – que é traduzida pelo substantivo “senhora”. Aquilo que constitui um recurso lexical para evocar o espaço geográfico dos Pirinéus perde, na tradução, o seu colorido dialetal e desfaz o efeito estranhante do original. No texto de partida a imagem da personagem é marcada não só pelo porte requintado e um tanto distante (cf. Heidenreich 2004: 44), mas também pela não pertença ao espaço andorrano, tratando-se de uma diferença cultural. A designação utilizada no texto português oblitera esse aspeto e remete, essencialmente, para uma distinção social.

As alterações efetuadas aquando da tradução não obedecem apenas a critérios de facilitação da leitura / receção do drama fris-chiano. Estas ficam também a dever-se a questões de natureza ideológica – uma componente, na ótica de André Lefevere, apriorística ao plano da tradução.¹² Assim, a versão portuguesa de *Andorra* apresenta alguns cortes quando comparada com o texto de partida.

¹² André Lefevere refere-se, nos seguintes termos, ao peso que a ideologia tem nos processos de tradução: “Translators are interested in getting their work published. This will be accomplished much more easily if it is not in conflict with standards for acceptable behaviour in the target culture: with culture’s ideology. If the source text clashes with the ideology of the target culture, translators may have to adapt the text so that the offending passages are either severely modified or left out altogether” (Lefevere 1992: 87).

Exemplo disto mesmo é o passo, logo no primeiro quadro da peça, em que o padre conversa com Barblin, a filha do professor, e se refere em moldes pouco simpáticos ao alcoolismo do pai:

PATER Wir sehen uns morgen, Barblin, sag deinem Vater,
Sankt Georg möchte ihn nicht betrunken sehn.
Der Pater steigt auf sein Rad.
Oder sag lieber nichts, sonst tobt er nur, aber hab acht auf ihn.
(ATP: 466).

[PADRE: Até amanhã, Barblin, dize ao teu pai que São Jorge não gostava de o ver bêbado.
O padre monta na bicicleta
Ou antes não digas nada, senão ainda é capaz de se enfurecer, mas olha bem por ele. (SNI/DGE/1/6769)]¹³

Trata-se de um excerto que é suprimido para efeitos de publicação, não figurando no texto editado (embora conste no exemplar existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo – exemplar que presumo ser uma primeira versão com emendas do texto editado pela Portugália em 1961).¹⁴

Este constitui eventualmente o ponto em que o desregramento do professor é referido em moldes mais depreciativos. A tradução, ao omitir o comentário do sacerdote, consegue preservar a imagem do professor como uma figura respeitada entre os andorranos. O facto de se tratar de uma profissão de referência na estrutura social do regime, poderá ter pesado na decisão de omitir este passo, eventualmente lesivo do prestígio da figura – uma hipótese que faz sentido, sobretudo se considerarmos o reforço da atuação da censura no início dos anos 60.¹⁵

¹³ Trata-se da referência com que o processo foi registado. Este documento encontra-se disponível para consulta no IANTT (Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo).

¹⁴ Tudo leva a crer ter sido este texto (a versão rasurada que daria origem à edição da Portugália) o texto apresentado à DGE (Direção Geral de Espetáculos).

¹⁵ A censura do Estado Novo, embora tivesse vigorado de forma ininterrupta durante a existência do regime, apresenta períodos de particular rigidez. Os finais dos anos 50, e pra-

Existem também alterações que, até certo ponto, atenuam o registo mais virulento de algumas falas do original. Os exemplos que a seguir se apresentam ilustram isso mesmo:

SOLDAT Hosenscheißer! (ATP: 472).
[SOLDADO: Corja de poltrões! (ATC: 27)].

ANDRI Geh pissen. (ATP: 502)
[ANDRI: Vai à fava. (ATC: 75)].

O comedimento na verbalização ou a adoção de um registo mais neutro parece ter como objetivo não ferir suscetibilidades do público-alvo (ou dos censores).

Embora as modificações operadas aquando da tradução de *Andorra* se situem nos vários planos identificados por André Lefevre – no plano da ideologia, da poética, do universo do discurso ou da própria língua (cf. Lefevre 1992: 86ss) –, a conjuntura política em que vem a lume a tradução de Ilse Losa e Manuela Delgado põe em destaque os constrangimentos ideológicos que subjazem ao processo de tradução. Trata-se apenas de alguns exemplos de transformações que contribuíram para atenuar os aspetos passíveis de colidir com os critérios da censura e que seguramente viabilizaram a publicação do texto.

Ao invés do que sucedeu com o trajeto editorial de *Andorra*, que circulou com a chancela da Portugalíia no mercado livreiro português, a realização do espetáculo foi liminarmente proibida pelo regime.¹⁶

ticamente toda a década que se seguiu, foram pródigos em acontecimentos incómodos para o Governo, tendo como consequência um aumento da atuação da censura. A Guerra Fria, o escândalo das eleições de 1958, a morte de Humberto Delgado (1965), a instabilidade nas colónias, a eclosão da guerra do ultramar (1961), as crises estudantis e as múltiplas ações, mais ou menos isoladas, de oposição ao regime não constituíam acontecimentos propriamente favoráveis à imagem do Estado Novo (cf. Forte 2000: 46-47).

¹⁶ Sublinhe-se que a primeira tentativa de encenação (1962) é quase simultânea com os espetáculos realizados nos países de língua alemã – Alemanha, Suíça e Áustria – e em clara antecipação às outras capitais europeias como Londres (janeiro de 1964) e Paris (fevereiro de 1965) (cf. Bänziger 1991: 55-57).

Estes factos comprovam o carácter duplo da censura de Salazar e Caetano, que viabiliza a publicação das obras – por certo, partindo do pressuposto de que seria residual o nicho de leitores dos dramas –, mas que proíbe a sua encenação, o que demonstra o receio do efeito mobilizador do espetáculo propriamente dito (cf. Delille 1991: 56). Assim, e tendo como pressuposto o facto de que o contexto da reescrita inscreve novos significados que conferem uma outra dimensão semântica ao texto original, não é despidendo o facto de o drama *Andorra* ter surgido em Portugal em 1961 – uma data que assinala o início da Guerra colonial e a partir da qual a censura atuava de forma particularmente drástica.

Curiosamente, ainda que a obra tematize, numa primeira instância, o antissemitismo nazi, a amplitude interpretativa do texto e as potencialidades semântico-simbólicas não escapam, de um modo geral, às várias comissões encarregadas da sua apreciação. A natureza parabólica do drama permite que se leia neste a encenação da intolerância racial – uma questão que em Portugal, em plena crise ultramarina, estava na ordem do dia. Também o diferendo que opõe a branca *Andorra* aos “soldados de fardas pretas”, para fazer uso da tradução de Ilse Losa, e que é tido como uma alusão à ocupação territorial nazi é passível de remeter para outros conflitos militarizados.

Ainda que estas constituam, *grosso modo*, as linhas gerais da argumentação censória para impedir a representação da peça em palcos portugueses, gostaria de me debruçar com mais pormenor sobre os pareceres das várias comissões (1962, 1964 e 1969) não só por revelarem algumas (curiosas) clivagens internas, mas, sobretudo, pelo facto de refletirem uma evolução na política do regime ao longo da década.

Assim, a 14 de março de 1962, a Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos reprova a encenação do drama *Andorra*, na sequência de um pedido que havia sido dirigido por Carmen Dolores, gerente do Teatro Moderno de Lisboa, à Inspeção de

Espetáculos, na pessoa de Óscar de Freitas, a solicitar a apreciação desta peça de Max Frisch. O pedido data de 28 de fevereiro desse mesmo ano. As razões aduzidas no texto subscrito por vários censores¹⁷ prendem-se com o facto de a obra, para além da questão antissemita, tematizar os malefícios que os contextos de opressão sociopolítica poderiam ter na formação dos jovens – aspeto, na opinião dos censores, passível de más interpretações.

Mais tarde, a 20 de novembro de 1964, a mesma companhia teatral, novamente representada por Carmen Dolores, solicita uma reapreciação da peça, argumentando que se trata de uma obra de inquestionável interesse e recordando o facto de terem já decorrido dois anos sobre o anterior pedido. Os pareceres individuais emitidos pelos membros da comissão revelam falta de consenso em relação à concessão da licença, entendendo agora alguns dos censores que a peça poderia ser levada aos palcos com cortes prévios.

Apesar destas vozes dissonantes, a maioria não aprova a exibição da peça, temendo as reações que a questão do extermínio racial e do militarismo pudessem suscitar no público português, fragilizado pelos conflitos ultramarinos. Transcrevo um dos referidos documentos, por me parecer que verbaliza e sintetiza de forma bastante clara os aspetos que referi:

Esta peça, pelos objetivos que pretende alcançar, tem implicações que considero pouco oportunas para um público pouco preparado e já “intoxicado” por uma literatura abundante do mesmo género.

Numa época tão difícil para o País como a que vivemos no Ultramar, especulações com militarismos e outros símbolos que pretendem representar posições ideológicas considero-as altamente perniciosas para as nossas instituições além de representar uma adição a processos de propaganda intelectual que devemos evitar por coerência. (SNI/DGE/1/6769, 30.12.64)

¹⁷ Trata-se de um parecer subscrito por três censores cujas assinaturas não consegui identificar.

Já na era marcelista, mais concretamente em abril de 1969, a peça volta a ser apreciada (desta vez a pedido de Artur Monteiro Ramos) e novamente recusada. Ao contrário do que sucedera em 1964, há agora um consenso generalizado entre os sete membros da comissão e uma inquestionável sintonia nos argumentos aduzidos. Embora, como é admitido por alguns dos censores, vigore “uma atitude de maior abertura”, o que poderia à partida significar a viabilização da encenação, o momento delicado que o país atravessava quer no plano nacional quer no exterior não se afigurava oportuno, na perspectiva dos censores, à autorização do espetáculo:

Transposto o tema [o problema dos Judeus e o seu tratamento extraordinariamente desumano e discriminatório na época da 2.^a G.G.] para o momento actual, embora felizmente no nosso país nada haja que possa sequer, de longe, assemelhar-se, não faltaria quem procurasse fazer especulações com imaginárias repressões violentas de ordem política, reforçadas, possivelmente, com efeitos de encenação e com a exploração enfática de certas falas que o momento que se vive torna absolutamente desaconselhável. (SNI/DGE/1/6769, 17.07.69)

[...] penso tratar-se de uma peça pacifista que deverá aguardar melhor oportunidade. (SNI/DGE/1/6769, 2.06.69)

Não veria inconveniente na sua representação entre nós se não fora a circunstância de facilmente se adivinhar que os requerentes de agora pretendem, por seu turno, aproveitar a peça, apontar a dedo alguns problemas nacionais e, em consequência, fazer política.

Sendo assim, considero que a peça não é de reprovar, mas não deve consentir-se de momento a sua apresentação em público – recusando-se, pois, o “visto” necessário. (SNI/DGE/1/6769, 13.05.69)

Face ao exposto, gostaria de chamar a atenção para o facto de a comissão que aprecia a peça em 1969 se mostrar bem mais receti-

va à sua encenação do que as anteriores, fazendo, pelo menos em teoria, depender a viabilização do espetáculo de uma evolução favorável da conjuntura sociopolítica.

Em certa medida, podemos afirmar que os três pedidos enviados às comissões de censura, em 1962, 1964 e 1969, funcionam como barómetro da sensibilidade do Estado relativamente à necessidade de exhibir uma atitude mais tolerante, quer a nível interno, quer no estrangeiro.

Em traços muito gerais gostaria de sublinhar o facto de a tradução portuguesa de *Andorra* constituir um bom exemplo de como uma obra traduzida pode funcionar como um mecanismo de projeção identitária do tradutor (sobretudo quando lhe assiste um estatuto de alguma autonomia relativamente às políticas editoriais) e como um meio de dinamização intersistémica. A tradução, enquanto forma de diálogo entre as culturas, permite que nos enriqueçamos com a palavra do Outro, mas também que nos façamos ouvir através da sua voz.

Bibliografia

Bänziger, Hans (Hrsg.) (1991), *Max Frisch Andorra. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Delille, Maria Manuela Gouveia (1991), “Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974 – um capítulo da história da resistência ao fascismo” in M.M.G.D., *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante, 25-58.

Forte, Isabel (2000), *A Censura de Salazar no Jornal de Notícias*, Coimbra, MinervaCoimbra.

Frisch, Max (1961), *Andorra*, trad. Ilse Losa e Manuela Delgado, Lisboa, Portugália.

-- (1976), *Andorra*, in Hans Mayer (Hrsg.), *Max Frisch Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. IV, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 461-571.

Gouanvic, Jean-Marc (2005), “A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances”, in Mona Baker (ed.), *The Translator Studies in Intercultural Communication*, Vol. 11, Number 2, *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, Manchester, St. Jerome Publishing, 147-166.

Heidenreich, Sybille / Martin Thunich (2004), *Max Frisch – Andorra; Biedermann und die Brandstifter*, Hollfeld, Joachim Beyer Verlag.

Kutzmutz, Olaf (2007), *Max Frisch – Andorra*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Lefevere, André (1992), *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America.

Losa, Ilse (1963), “Carta à redacção”, *Vértice*, 232, 85-87.

-- (2003) “Prefácio”, in Anna Seghers, *O Passeio das Raparigas Mortas*, Lisboa, Vega, 5-11 [1954}.

Matzkowski, Bernd (2005), *Max Frisch – Andorra – Erläuterungen und Materialien*, Hollfeld, C. Bange Verlag.

Schleiermacher, Friedrich (2003), *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, ed. bilingue, trad. José M. Miranda Justo, Porto, Porto Editora.

Schreiber, Michael (1993), *Übersetzung und Bearbeitung: zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamin Pub.

Vilaça, Mário (1962), "Reflexões sobre Max Frisch" *Vértice*, 230, 602-606.
-- (1963), "Carta a Ilse Losa" *Vértice*, 232, 88-90.



À mesa do tradutor. Traduzir *Don Juan oder dei Liebe Zurique Geometrie*

Maria Alexandra Côrte-Real

A tradução de *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* de Max Frisch, que serve de base à presente comunicação, é uma tradução feita propositadamente para um projeto de mestrado. Como tal, tratou-se de uma tarefa algo subjetiva, uma vez que decorria de uma situação artificial no que diz respeito à definição da tarefa de tradução, mas que me levou a optar por uma tradução documental, isto é, uma tradução que se aproxime tanto quanto possível da forma e do conteúdo do texto original¹. Além disso, e uma vez que se tratava de traduzir um drama, havia ainda que decidir se deveria traduzir “para o palco ou para o papel” (for the stage or for the page). O facto de este trabalho se integrar num mestrado em tradução literária, sem uma orientação específica para a dimensão performativa, conduziu-me à opção de uma tradução para o papel.

De acordo com o modelo de Christiane Nord, foi feita uma análise do texto de partida relevante para a tradução (*übersetzungsrelevante Textanalyse*), que permitiu estabelecer a estratégia e antever possíveis problemas de tradução. No entanto, embora tenha seguido o modelo de Nord para a referida análise, não tratei todas as questões consideradas relevantes pela teorizadora, apenas aquelas que me pareceram importantes para a tradução que me propus fazer.

¹ Vd. Nord, Christiane (1997), “A functional typology of translations”, in Anna Trosborg (ed.), *Text typology and translation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 43-66, aqui 52-54).

Começo por lembrar que a peça *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* foi escrita por Max Frisch em 1953 e revista em 1961, sendo que a tradução foi feita a partir desta última versão. Não considerarei que haja uma diferença temporal significativa para questões de tradução entre a produção e a receção originais por um lado e, por outro, o tempo da receção portuguesa.

O texto original apresenta-se dividido em cinco actos, não divididos em cenas, e com três *intermezzos* no final dos actos um, dois e quatro, características que, obviamente, deviam ser mantidas.

Quanto a pressuposições, o *Don Juan* de Frisch é “um Don Juan” e como tal pertence a uma “família” de textos literários, com a qual tem uma ligação direta. Assim, para uma compreensão total deste texto, sem dúvida que são precisos alguns conhecimentos de base. Ao decidir traduzir uma peça que tem como base uma figura de Don Juan, o tradutor terá como primeira obrigação investigar o motivo, de modo a contornar eventuais dificuldades cognitivas. Comecei por me inteirar sobre os textos fundadores do mito, de modo a poder, enquanto leitora, entender a obra o mais profundamente possível. Para isso contribuíram as leituras de *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, de 1630; *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, de Molière, de 1665, e o conto *Don Juan*, de E.T.A. Hoffmann, de 1813. Foram também úteis informações sobre a ópera *Don Giovanni*, de Mozart-Da Ponte, de 1787, e sobre *Don Juan Tenório* de Zorrilla, de 1844, textos aos quais Max Frisch foi, claramente, beber influências. Paralelamente consultei alguns textos teóricos sobre o mito do Don Juan ao longo dos tempos, dando especial atenção àqueles que mencionam o drama de Frisch e a posição deste dentro da evolução do mito.

Não será de esperar que todos os leitores da peça tenham conhecimento destas obras, todavia, sendo Don Juan um mito da cultura universal moderna, pressupõe-se um nível de conhecimento equivalente em Portugal e nos países de língua alemã. As-

sim, não creio que este aspeto devesse interferir directamente na tradução. Também por essa razão optei por não colocar notas de rodapé explicativas, uma vez que elas não existem no original e as possíveis dificuldades de compreensão não advêm de diferenças entre as duas culturas

O texto está escrito em alemão padrão, *Hochdeutsch*, e a linguagem utilizada é contemporânea, com marcas de oralidade. Uma observação mais atenta não deixará de registar a presença de laivos arcaizantes que concorrem para a instauração do tempo mítico que é o tempo da peça, mas estes não são suficientes para causar grandes problemas à tradução. É que, muito embora a ação dramática seja passada na época da conquista de Córdoba aos Mouros, que terá acontecido em finais do século XIII, durante a reconquista liderada pelos Reis Católicos, e existam na peça referências à publicação recente do *Don Juan* de Tirso de Molina, que ocorreu por volta de 1630, a linguagem é tendencialmente contemporânea.

Passo, de seguida, a apresentar alguns exemplos, fazendo notar num parêntesis que, com o intuito de justificar algumas das opções feitas durante o processo tradutório de *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, recorri à terminologia de Antoine Berman, nomeadamente ao seu artigo *Translation and the Trials of the Foreign*, de 1985.

1. Antropónimos

Em *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, e na tradição do mito donjuanesco, a acção dramática, muito embora seja apresentada numa “Sevilha teatral”, é entendida pelo leitor como desenrolando-se em Espanha, neste caso específico na Andaluzia, entre Sevilha, Córdoba e Ronda. O tempo em que decorre a peça, anunciado como um tempo de “boas máscaras”, reporta essencialmente a um tempo feudal, pese embora a linguagem actualizante. Daí que não

seja estranho que os nomes das personagens apareçam todos em espanhol e que alguns deles sejam precedidos pelo título honorífico *Don* e *Donna*, como marca do estatuto social que detêm.

A manutenção na tradução dos antropónimos em espanhol afigurou-se-me, por isso, como necessária, tanto mais que se trata, em muitos casos, de personagens oriundas de outras obras literárias, não devendo, como tal, perder o nome que permite ao leitor uma identificação das mesmas.

2. Questões lexicais

2.1 “Schloß” e “Festung”

É certo que uma simples consulta de um dicionário bilingue explica que *Schloß* significa *castelo* e *Festung* – *forte*. *Schloß* é ainda usado para casas senhoriais, que, em português, em nada são associadas a castelos (talvez mais a *palacetes*). Contudo, ao analisar as palavras utilizadas em contexto e a “realidade” representada neste texto, verifiquei que não poderia traduzir desta forma os dois lexemas presentes, uma vez que não correspondem aos referentes familiares do recetor do texto de chegada.

Na peça de Max Frisch, *Schloß* é o local de residência da família de Don Gonzalo e a casa de Miranda depois de se tornar duquesa e, conseqüentemente, de Don Juan, no último acto. A comédia designa por *Festung* aquilo a que em português chamamos o *castelo* “dos mouros” (muito provavelmente o Alcazar de Córdoba), até porque na cultura portuguesa *forte* tem um referente um tanto específico, de edificação de proteção construída junto ao mar. Por isso, optei por traduzir *Schloß* por *palácio*, de acordo com a palavra usada para designar as casas da alta aristocracia na época feudal, e *Festung* por *castelo*, já que, como acima referido, se trata do castelo dos mouros conquistado na altura pelos cristãos.

2. 2. A questão do “sim”

A tradução de *ja* é uma daquelas questões com que o tradutor de alemão para português se depara frequentemente. Enquanto em alemão é vulgar responder-se com *ja* e *nein* às perguntas feitas na afirmativa, em português a questão é bastante mais complexa. Se o não é usado para todas as respostas negativas, já nos casos de resposta afirmativa é mais vulgar um falante do português repetir o verbo da pergunta. Em português a palavra *sim* é mais frequentemente usada para manifestar concordância com o que outro interlocutor está a dizer, situação em que é muito vulgar utilizarem-se também expressões como *pois*, *exactamente*, *claro*, etc.

Assim se justifica que na tradução de *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* se tenha optado por várias soluções diferentes para a tradução de *ja* e que poucas vezes se tenha utilizado o advérbio *sim*. Um exemplo será o diálogo de Donna Anna com Donna Inez no início do segundo acto, no qual Donna Anna, depois do encontro com Don Juan no jardim, responde sistematicamente *sim* às perguntas da amiga, a qual Donna Anna parece não estar sequer a ouvir. De facto, neste diálogo, Donna Anna surge como estando apática, pensando apenas no referido encontro, durante o qual, fica o leitor a saber mais tarde, combinou fugir com Don Juan, sem saber que era ele o noivo com quem iria casar no dia seguinte. Ora, neste caso, a repetição mecânica do vocábulo *sim* permite dar também à tradução essa imagem de apatia que controla Donna Anna no momento.

Também optei por usar o *sim* na cena do casamento de Don Juan com Donna Anna, pois é expectável o uso do *sim* numa cerimónia de casamento, tendo, no entanto, também aqui optado por aquilo que Antoine Berman denomina “expansão”, juntando o verbo ao *sim*. Embora, segundo Berman, essa seja uma estratégia a evitar, neste caso foi usada conscientemente, com a intenção de tornar o texto mais fluido na língua de chegada, até porque se

trata de um caso em que a “adição não adiciona nada” (Berman 1985:282).

2.3. “Geschlecht”

Geschlecht tem duas traduções: *sexo* e *género*. Ora é um facto que a concepção de género como a conhecemos hoje em dia não existia nos anos cinquenta/ sessenta (época da escrita) e muito menos no tempo da ação dramática. No entanto, no texto, é muitas vezes disso que se trata: daquilo a que hoje chamamos “a questão dos géneros”.

Na tradução optei por traduzir por “sexo” sempre que o texto assim o permitia. Por exemplo, no quarto acto, quando Don Juan conversa com o “bispo” (na verdade Don Balthazar Lopez) e lhe pergunta: “*War es nötig, daß es zwei Geschlechter gibt?*” (OJLG: 66), traduzi como “*Era necessário haver dois sexos?*”, uma vez que se trata de uma referência a sexos biológicos. Ainda na mesma fala, Don Juan diz, continuando o seu raciocínio: “*Ich habe darüber nachgedacht [...] über die unheilbare Wunde des Geschlechtes [...]*”. Neste caso repeti a expressão “dois sexos” para evitar que a palavra adquira um carácter erótico-sexual que o original não detém: “*Tenho pensado nisso [...] acerca da ferida incurável dos dois sexos [...]*”.

Encontramos outros exemplos no quinto ato, durante a conversa entre Don Juan e o, agora verdadeiro, Bispo de Córdoba: “[...] *bis zum Verbluten ausgesetzt dem andern Geschlecht*” (DJLG: 88), que, mais uma vez traduzi por “sexo”, já que o contexto assim o permitia: “[...] *totalmente exposto ao outro sexo até à morte*”.

Um último exemplo surge um pouco mais adiante no mesmo diálogo, com Don Juan a desabafar: “*Es fehlt jetzt nur, daß das Geschlecht mir auch noch die letzte Schlinge um den Hals wirft...*” (DJLG: 89). Neste caso foi necessário recorrer a um enchimento para que a frase não se tornasse ambígua. Se aqui a tradução por género me pareceu tornar o texto temporalmente marcado, num

tempo que não o da escrita nem da narrativa, já sexo alterava por completo o significado da frase. Então, a decisão incidiu em traduzir *Geschlecht* por a história dos gêneros, ficando a frase completa: “*Já só falta que a história dos gêneros me lance a última corda à volta do pescoço*” (DJAG: 98).

2.4. “Weib”

Weib é uma palavra bastante usada no texto de Max Frisch e de grande importância para a temática dos gêneros, tão vincada na obra. No texto de partida é importante o reconhecimento de *Weib* em oposição a *Frau* que permite explicar o desinteresse de Don Juan pelas mulheres, a não ser naqueles momentos de “ebriedade” provocados pela “fêmea” no “macho”.

Certo é que *Weib* dá a indicação de “ser do sexo feminino”, ou seja de *fêmea*. A questão que se coloca na tradução é que, em português, *fêmea* é um termo depreciativo muito conotado com o mundo animal, e a definição de “ser do sexo feminino” faz-se através da palavra *mulher*. Em português, *mulher* é um termo utilizado nos mais variadíssimos contextos, sendo, por isso, um termo mais abrangente. Já *fêmea* não é, em português, um termo muito utilizado no campo dos estudos de género. Assim, e por não ser possível a definição de uma lógica aplicável a todos os casos, foi feita uma análise caso a caso para decidir como traduzir de acordo com a passagem do texto em apreço.

Na maior parte dos casos, *Weib* foi traduzido como *mulher*, havendo apenas uma ou outra excepção, como no exemplo do diálogo entre a dama velada, que visita Don Juan em sua casa na noite do jantar com o Convidado de Pedra, e o próprio Don Juan, quando ela lhe diz que ele as tomou “sempre por fêmeas, nunca por mulheres”, obviamente por causa da comparação direta entre os dois termos.

3. Formas de tratamento

3.1. “Sie” e “ihr”

Quando se traduz de alemão para português já se prevêem dificuldades na tradução das formas de tratamento, nomeadamente de *Sie* e *ihr*. As grandes questões que envolvem estes dois pronomes residem no facto de *ihr* corresponder ao vós, que no português corrente já não é muito utilizado, salvo em dialetos regionais e em alguns sociolectos, e de o *Sie* ser, em português, equivalente a *you*, *youmecê*, *o(s) senhor(es)*/ *a(s) senhora(s)*, entre outras variantes existentes na nossa língua. As duas primeiras opções, *you* e *youmecê* também carregam consigo questões de carácter sociolectal, sendo, hoje em dia, muitas vezes substituídas por expressões como *o/a senhor(a)* ou pelo nome da pessoa a quem se dirigem, assim como pelo título ou profissão desta.

Ao iniciar a tradução de *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, tinha optado por evitar tanto o vós como o *you*, traduzindo antes para *youcê* e *o/a senhor(a)*, respectivamente. No entanto, a partir de uma certa altura, o próprio texto traduzido começou a levantar alguns problemas, já que as formas verbais associadas a *youcê* se confundiam com as formas da terceira pessoa do plural e as formas verbais de *o/a senhor(a)* se confundiam com as da terceira pessoa do singular, devido ao facto de em português se omitir muitas vezes o pronome pessoal, uma vez que o tempo verbal é suficiente para o texto ser inteligível. Esta omissão, no entanto, torna o português um pouco mais subjetivo, o que pode trazer mais problemas de ambiguidade ao texto. Havia ainda a solução de traduzir *Sie* por *vós*, que também tinha sido à partida excluída, já que o texto não detém, salvo em cenas pontuais, uma linguagem antiga. Porém, e tendo em consideração o facto de se tratar de uma obra dramática e de o “vós” ser ainda hoje frequentemente usado em palco, optei por alterar a estratégia e assim traduzir *Sie* por *vós*, até porque se tratava de diálogos entre personagens da aristocracia. No entanto, foi feita uma exceção, no

diálogo que Don Juan tem com Celestina, no quarto ato, quando esta está a mascarar-se de estátua. Essa exceção deve-se ao facto de Celestina ser uma alcoviteira e Don Juan um membro da aristocracia e não me ter parecido coerente Don Juan dirigir-se a Celestina da mesma forma que trata uma pessoa do mesmo nível social que o seu.

É necessário salientar, todavia, que o próprio texto de partida não é totalmente coerente, e é comum encontrarem-se situações em que as formas de tratamento se vão alterando, mesmo quando se trata de diálogos com a mesma pessoa.

A certa altura do processo de tradução, deparei-me também com a questão do *ih*r que, para não traduzir por *vocês*, como pelas razões já descritas em cima, teria que traduzir também por *vós*. E mais uma vez me apercebi também, principalmente no diálogo do quarto acto, entre Don Balthazar Lopez e as damas, de que o original não era coerente nas formas de tratamento e, assim, resolvi optar pela tradução por *vós* na generalidade dos casos e por *vocês*, perceptível apenas pela flexão verbal, nos casos em que o interlocutor usa o vocativo *o/a senhor(a)*.

3.2. “Vater Tenório” e “Herr Lopez”

Uma leitura do texto de Max Frisch permite reparar imediatamente que muitas personagens tratam o pai de Don Juan por *Vater Tenório*. Ora este facto levantou-me algumas questões. A manutenção de *Pai Tenório* na versão portuguesa não me pareceu aceitável, já que, em português, seria estranhante ouvir alguém ser tratado dessa forma por adultos. Uma das hipóteses consideradas foi a de traduzir *Vater Tenório* por *Senhor Tenório*. No entanto, também rejeitei esta solução por me parecer que provoca um empobrecimento, pois, em português, o tratamento por *senhor* tem uma conotação um tanto desprestigiante para uma personagem da nobreza, como é o caso. Como tal, decidi traduzir por *Don Tenório*, recorrendo, assim, a uma solução que se coaduna com as restantes

formas de tratamento do texto, nomeadamente entre os pais dos “noivos”, Don Gonzalo e Don Tenório. Muito embora consciente de que Don é uma forma habitualmente usada, em castelhano como em português, com o nome próprio e não com o nome de família, esta forma pareceu-me aceitável, já que o nome Tenório em português comporta em si já algum estranhamento e que não é necessariamente entendido como patronímico. Já no caso de *Herr Lopez* que ocorre apenas uma vez: quando Don Juan se refere a Don Balthazar Lopez na noite do jantar em sua casa, chama-lhe *Herr Lopez*. Parece-me aqui mais adequado traduzir por Don Balthazar Lopez, evitando o estranhamento que o tratamento Don Lopez causaria pela proximidade com o nome português.

4. Expressões idiomáticas e frases feitas

Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie tem algumas expressões idiomáticas, que optei por traduzir usando outras da língua portuguesa, de modo a tentar que o texto não perdesse a riqueza estilística que detém. Como exemplo, o caso da expressão usada no *intermezzo* no final do segundo acto, quando Celestina diz a Miranda “*Es wird dir die Flausen schon austreiben*” [...] (DJLG: 42), que traduzi por “*Vai tirar-te os macaquinhos do sótão*” [...] (DJAG: 64).

Outros casos houve, em que o texto original apresentava não uma expressão idiomática de facto, mas uma expressão corrente ou frase feita, que, por ter um significado tão expressivo, foi traduzida por uma expressão idiomática da língua de chegada, como forma de garantir a expressividade do texto.

Como exemplos, os casos dos “*verschlagenen Augen*” (DJLG: 21), que Miranda tem, segundo Celestina, que foi traduzido por “*olhos de carneiro mal morto*” (DJAG: 50). Ou quando Don Juan diz a Don Roderigo, no diálogo que tem com ele no terceiro acto, que não gosta de amigos “*die meiner sicher sind*” (DJLG: 50), que na tradução passou a amigos “*que põem a mão no fogo por mim*”

(DJLG: 70). E ainda, por fim, quando Don Juan, ao explicar ao Bispo o seu plano, lhe diz: [...] “*das Gerücht wird sich im Nu verbreiten*” (DJLG 71), que traduzi por [...] “o boato espalhar-se-á enquanto o diabo esfrega um olho” (DJAG: 85).

5. Linguagem religiosa

Uma das características mais evidentes do texto de Max Frisch é a linguagem religiosa que percorre a obra. Pelo texto fora, é possível encontrar referências aos céus e aos seus castigos, e essa linguagem de cariz religioso ganha, julgo, um novo significado quando colocada no contexto presente de desconstrução do mito do *Don Juan*, com uma forte crítica à sociedade e aos “bons costumes”, e também em oposição ao discurso tão intelectualizado e científico da personagem principal.

Como tal, pareceu-me imprescindível que este carácter religioso da linguagem fosse o mais possível mantido no texto português, o que deu origem a expressões como “*Se Deus quiser*”, como tradução de “*Gebt's Gott*”, ou “*Minha Nossa Senhora*”, para “*Maria und Joseph*”.

Cheguei ainda a traduzir por “*Ai meu Deus*” a expressão “*Junge! Junge!*” repetida inúmeras vezes pelo pai de *Don Juan* ao longo da peça, de modo a tentar exprimir toda a sua indignação e desespero com todas as atitudes do filho. No entanto, o resultado não pareceu satisfatório, pois inundou o texto de uma carga religiosa que o original não detém, ainda mais se atendermos ao facto de que no quarto ato, durante a reunião em casa de Don Juan com a damas, estas usarem, repetidas vezes, a expressão “*O Gott*”, esta sim traduzida por “*Ai meu Deus*”. Como alternativa, pensei em “*Minha nossa*”, que rejeitei, por ser uma expressão demasiadamente moderna e com origem no português do Brasil.

Assim, e depois de muito ponderar numa solução equivalente a “*Ai meu Deus*” que não contivesse vocabulário religioso, decidi

traduzir “*Junge! Junge!*” por “*Essa agora*”, não deixando de assinalar, porém, que não fiquei totalmente satisfeita com esta decisão.

6. Citações

Como já referido anteriormente, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* é um texto rico em relações de intertextualidade, e, ao tradutor, coloca-se muitas vezes a dificuldade de as reconhecer na totalidade. Os casos aqui apresentados como exemplo são as citações, os jogos de palavras e as inversões parodísticas, cuja não identificação por parte do tradutor pode causar grandes incongruências entre texto de partida e texto de chegada.

A primeira situação que surge no texto é uma citação da Bíblia, que o *Padre Diego* cita no segundo ato aquando da cerimónia de casamento de Don Juan com Donna Anna. Procurei identificar a passagem, o que não se apresentou difícil com a ajuda da *world wide web*. Tendo identificado a passagem como sendo parte do Salmo 15, versículos 1-3, recorri então a uma Bíblia em português, e daí citei a referida passagem em português.

Na peça de Frisch, há também outra citação direta, desta vez da obra *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, de Molière. No final do *intermezzo* do quarto acto, Leporello, ao sair do convento com Celestina, cita, na íntegra, e em francês, a última fala do Sganarelle, na peça de Molière. Neste caso, dado que a citação se encontra em francês e não em alemão, decidi manter a fala como no texto de partida.

Há nesta obra ainda um outro momento intertextual que, embora não seja uma citação *ipsis verbis*, remete para o texto de Molière e para a citação que mencionei no exemplo anterior. No quarto acto, durante a conversa entre *Don Juan* e o suposto Bispo de Córdoba (na verdade *Don Balthazar Lopez*), este último lembra a *Don Juan*: “Casamentos desonrados, famílias destruídas, filhas seduzidas, pais apunhalados” [...]

(DJLG: 84). Ora, este discurso, apresenta um óbvio paralelismo com a citação de Molière, e, como tal, foi minha preocupação manter a estrutura gramatical e a ordem das palavras o mais aproximadas possível do original, para que também na tradução fosse possível reconhecer os ecos da peça de Molière.

Ainda dentro das relações de intertextualidade (com o texto bíblico e não só), o texto de Frisch apresenta alguns casos de jogos de palavras e de inversões parodísticas ao estilo brechtiano, que são também dignas de nota. Por exemplo, no primeiro ato, durante a conversa entre Donna Elvira e o Padre Diego, esta declara: “*Ich habe nie geschworen, daß ich meine Untreue halte*” (DJLG: 12), que foi, naturalmente vertido por “*Nunca prometi que mantinha a minha infidelidade*” (DJAG: 43). Ou ainda no segundo acto, quando Don Gonzalo conta ao Padre Diego o que o rei dos mouros lhe tinha dito aquando da sua derrota frente aos cristãos: “*Nehmt es und genießt es!*” (DJLG: 27), traduzido por “*Tomai e gozai!*” (DJAG: 53).

7. Outros enriquecimentos e desambiguações

Tal como descrito por Antoine Berman, o tradutor procede a pequenas alterações que podem resultar em empobrecimentos, desambiguações, etc., do texto de chegada. Essas alterações fazem parte do processo tradutório e evitam estranhamento ou até mesmo incompreensão pelo leitor da tradução. Deixo aqui apenas alguns exemplos:

No primeiro ato, numa fala de *Donna Inez*, quando esta declara, referindo-se ao som das palmeiras ao vento: “*Ich kenne das*” [...] (DJLG: 7). Recorri a um enriquecimento, repetindo o referente de “*das*”: “*Eu conheço este ruído*” [...] (DJAG: 39). Na sequência da mesma fala, aproveitei o preenchimento feito anteriormente para fazer uma “redução”, que me permitiu evitar a utilização da palavra isto. *Donna Inez* acrescenta [...] “*ich höre das*” [...] (DJLG: 7), que traduzi apenas como [...] “*ouço-o*” [...] (DJAG: 39).

Um exemplo de desambiguação acontece no início do quarto ato, quando Don Juan declara “*Der Bischof ist zwar kein Gläubiger*” [...] (DJLG: 60). Em alemão verifica-se uma ambiguidade pois o lexema *Gläubiger* significa tanto credor como crente, já em português houve a necessidade de optar por uma das traduções possíveis, pois os seus significados não se confundem. Assim, optei por traduzir esta frase por “*O Bispo não é credor*” [...] (DJAG: 77), por me parecer ser este o significado primeiro: crente será uma interpretação secundária, que remete já para a questão da crítica social inerente ao texto.

8. Outros

Ainda digno de menção é o caso das canções entoadas por Donna Elvira e Don Roderigo, ambas no primeiro acto, mas em momentos diferentes (DJLG 10-11 e 17, respectivamente). A tradução de canções ou poemas levanta na maior parte das vezes problemas de tradução intra-linguais (cf. Nord 1997: 60), pois engloba muitas questões linguísticas diferentes que o tradutor tem que levar em consideração.

Para a tradução das referidas canções (que na realidade são apenas variações de um mesmo poema e de que por isso se mostra apenas aqui um exemplo) tentei manter as rimas nas mesmas posições que estas ocupam no texto de partida e também tive a preocupação de tentar manter na tradução os mesmos lexemas que ocupam a última posição nos versos do original. Não direi que a tradução desta passagem tenha sido complicada, até porque este poema não tem grande presença no texto. No entanto são de assinalar algumas particularidades que exigiram uma certa ponderação.

Donna Elvira «Ich bin die Frau
Und der Teich mit dem Mond dieser Nacht,
Du bist der Mann

Und der Mond in dem Teich dieser Nacht,
Nacht macht uns eins,
Gesicht gibt e skeins,
Liebe macht blind,
Die da nicht Braut und Bräutigam sind.»
(DJLG: 10-11)

Este pequeno poema contém motivos românticos, o que me pareceu ser importante manter na tradução, como a ideia da noite como indutora da unidade, ideia essa que na tradução acabou por ser acentuada uma vez que *lua* e *lago* são dois lexemas de géneros diferentes, espelhando, assim, a dualidade *homem/mulher* patente no poema, ao contrário do que acontece em alemão, língua na qual ambas as palavras *Mond* e *Teich* são masculinas.

Também *Gesicht*, lexema que permite várias soluções em português, foi alvo de ponderação. Não posso deixar de assinalar que este poema só pode ser compreendido em contexto, e foi no seguimento dessa contextualização que optei por traduzir *Gesicht* por rosto, dado que o poema se refere à ocultação dos rostos por meio de máscaras que estava a decorrer na festa do noivado de Don Juan com Donna Anna.

Por fim, a expressão “*Liebe macht blind*”, para a qual em português existe o equivalente *O amor é cego*. Seguindo a mesma premissa utilizada no exemplo anterior, e dado que em alemão a expressão é transitiva, ao contrário da expressão portuguesa, decidi sacrificar a expressão idiomática em nome da rima, mantendo a interpretação do poema. No entanto tentei manter o mais possível o campo semântico, tendo, para isso, transformado o adjetivo *blind* em verbo na versão portuguesa.

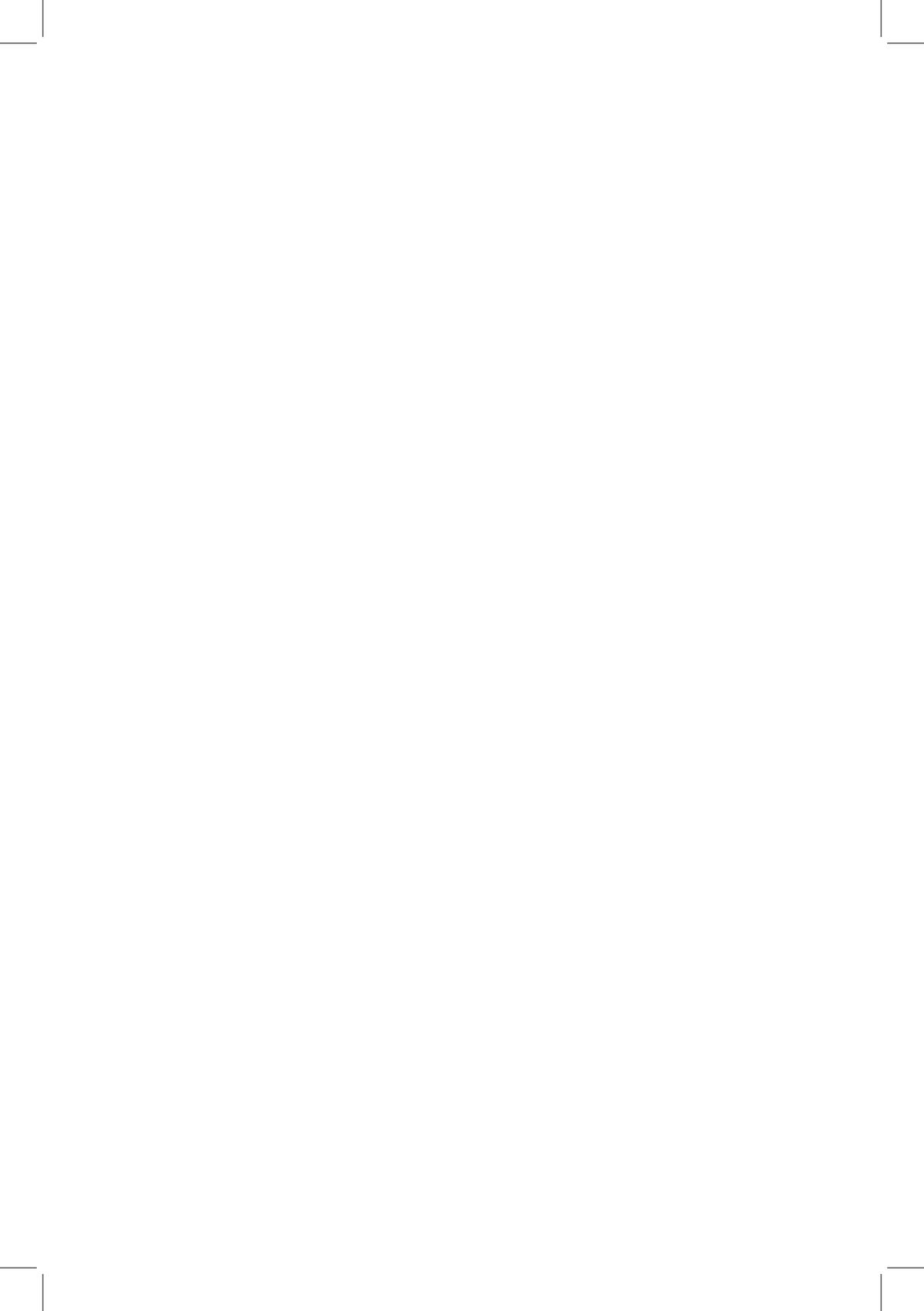
Rapidamente em jeito de conclusão, queria apenas dizer que fazer esta tradução me proporcionou momentos de enorme prazer, não só porque o texto em si é muito interessante e engraçado, mas também porque esta tradução me abriu as portas não só à tradução de teatro como também ao mundo frischiano e donjuanesco.

Bibliografia

Nord, Christiane (1997), "A functional typology of translations", in Anna Trosborg (ed.), *Text typology and translation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 43-66.

Índice

- 7 Introdução
- 15 ¿Es Max Frisch un escritor comprometido?
Ofelia Martí Peña
- 45 Frisch e a construção de imagens em “O Judeu de Andorra”
Gonçalo Vilas-Boas
- 67 Don Juan ou o Amor pela Geometria – a reescrita de um mito
Teresa Martins de Oliveira
- 93 Dispositivo e narrativa de vida em *Biographie: un jeu* de Max Frisch
Alexandra Moreira da Silva
- 105 Apontamentos sobre a versão portuguesa da peça *Biedermann und die Brandstifter*
Maria Antónia Gaspar Teixeira
- 127 A tradução de *Andorra* no contexto do Estado Novo: mediação cultural e projeção identitária
Ana Isabel Marques
- 143 À mesa do tradutor. Traduzir *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*
Maria Alexandra Côrte-Real









O escritor suíço Max Frisch (1911- 1991) é, sem dúvida, um dos ícones da literatura de expressão alemã dos anos 50. A sua obra, que no período coincidente com a ascensão do nazismo e com a 2.ª Guerra Mundial se revela desligada de qualquer comprometimento político, concentra-se, a partir do final dos anos 40, na questão do papel que cabe ao ser humano, esmagado pela culpa e pelas pressões do poder.

Capa: Max-Frisch, 1964, “Max Frisch-Archiv”, Zurique

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Instituto de
Literatura Comparada
MARGARIDA LOSA

