



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Margherita Mastellari

I GIGANTI DELLA MONTAGNA DE LUIGI
PIRANDELLO

ANÁLISE E TRADUÇÃO DA PEÇA E A EXPERIÊNCIA DA
MISE-EN-SCÈNE

Relatório de Estágio do Mestrado em Tradução, orientado pelo Professor Doutor Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho, apresentado ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Junho de 2022

FACULDADE DE LETRAS

I GIGANTI DELLA MONTAGNA DE LUIGI

PIRANDELLO

ANÁLISE E TRADUÇÃO DA PEÇA E A EXPERIÊNCIA DA MISE-EN-SCÈNE

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Relatório de Estágio
Título	<i>I giganti della montagna</i> de Luigi Pirandello
Subtítulo	Análise e tradução da peça e a experiência da mise-en-scène
Autora	Margherita Mastellari
Orientador	Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho
Júri	Presidente: Doutora Cornelia Elisabeth Plag Vogais: 1. Doutor Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho 2. Doutor Alberto Sismondini
Identificação do Curso	Mestrado em Tradução
Área científica	Tradução
Especialidade/Ramo	Português e uma língua estrangeira (Inglês)
Data da defesa	29-06-2022
Classificação do Relatório	18 valores
Classificação do Estágio e Relatório	19 valores



Agradecimentos

Neste espaço, queria agradecer a quem tornou este trabalho possível.

Ao Doutor Jorge M. C. Almeida e Pinho, pela sua disponibilidade, pelos seus incentivos e pela sua orientação.

À Doutora Cornelia Elisabeth Plag, pela celeridade das suas respostas, pela ajuda a mover os primeiros passos no Mestrado, por ter sido um ponto de referência nestes dois anos.

Às outras Professoras do Mestrado, em especial às Doutoradas Carla Ferreira, Isabel Santos e Joana Vieira Santos, por terem instilado em mim a paixão pela Linguística.

À companhia teatral Trincheira Teatro, e sobretudo ao Telmo e ao Hugo, pela oportunidade de trabalhar em conjunto durante sete meses, pela confiança que tiveram em mim e na minha tradução.

Às amigas de Coimbra, em especial à Bea.

E agora alguns agradecimentos em italiano.

Grazie alla mia famiglia: mamma, papà, Virginia, Gabri. Grazie per aver creduto in me. Mamma, grazie a te, “passo dopo passo”, sono arrivata fin qui.

Alla nonna: grazie per la tua semplicità, per il tuo affetto genuino. Allo zio e ai bambini, per i pranzi e le partite a scacchi.

A Marco, compagno di vita e di viaggio, grazie per camminare al mio fianco. A Gian Mario, Maria, Sara e Jesús per avermi accolta con così tanto affetto.

Alle mie amiche: Chiara, Angie, Nene, Sara, Chiara P., Lau, Lilly. Grazie per esserci sempre state.

Agli amici che ho conosciuto a Lisbona, in particolare Sara e Fede.

A quem não mencionei mas que sabe de ter contribuído, o meu maior obrigado.

A tutti quelli che non ho menzionato ma che sanno di aver contribuito, grazie.

RESUMO

I giganti della montagna de Luigi Pirandello: análise e tradução da peça e a experiência da mise-en-scène

O estágio curricular previsto no segundo ano do Mestrado em Tradução foi realizado em colaboração com a companhia teatral Trincheira Teatro de Coimbra, para a qual foi traduzida a peça teatral *I giganti della montagna* de Luigi Pirandello. A colaboração teve uma duração de sete meses e concluiu-se com a representação da peça perante o público coimbricense nas datas de 4 e 5 de setembro de 2021. O presente Relatório de Estágio visa descrever os detalhes da experiência de tradução, colaboração e encenação da peça, ilustrando, na sua Parte I, exemplos de dificuldades de tradução e de escolhas que foram adotadas. De seguida, a Parte II estabelecerá uma ligação entre o trabalho de tradução da peça e a área dos estudos de tradução teatral, com uma descrição das suas características principais e dos seus desafios, como a multidimensionalidade do texto teatral, a dicotomia do público de leitores e público de espectadores, os fatores extralinguísticos que incidem no trabalho do tradutor, entre outros. A III Parte do Relatório é dedicada ao autor da peça, Luigi Pirandello, e percorre a sua biografia, as linhas principais da sua poética, as suas obras literárias e dramáticas, bem como a receção e o impacto que o autor teve em Portugal. O Relatório focar-se-á, por fim, na derradeira peça teatral de Pirandello, considerada pelo mesmo como a sua obra-prima, *I giganti della montagna*: a última parte do presente trabalho traçará, assim, a sua sinopse e interpretação, para concluir com a descrição das representações da peça em Portugal.

Palavras-chave: Tradução teatral; Luigi Pirandello; *I giganti della montagna*; *Os gigantes da montanha*; Multidimensionalidade.

ABSTRACT

I giganti della montagna by Luigi Pirandello: analysis and translation of the play and the experience of the mise-en-scène

In the curricular internship of the second year of the Master's in Translation it became possible to establish a collaboration with the Coimbra-based theatre company Trincheira Teatro, for which the play *I giganti della montagna* by Luigi Pirandello was translated. The collaboration lasted seven months and ended with the staging of the play for the audience of Coimbra on 4th and 5th September 2021. This report aims to describe the details of the translation, collaboration, and staging of the play, showing, in its Part I, examples of translation difficulties and the choices that were made. Some of the translation problems that will be analyzed are the translation of poetry, translation of proper names, and geographic, cultural, and time references. The Part II of the report establishes a connection between the translation of the play and the area of theatre translation, describing its main characteristics and challenges, such as the multi-dimension of the play, the duality between the audience of readers and spectators, extralinguistic factors that affect the translator's work, amongst others. The Part III will focus on the play's author, Luigi Pirandello, and will outline his biography, the key aspects of his poetics, his literary and theatre work, as well as the reception and the impact the author had in Portugal. Finally, the report will describe Pirandello's last play, *I giganti della montagna*, considered by the author as his masterpiece. The final part of this report will portray the play's plot and interpretation, concluding with a description of its representations in Portugal.

Keywords: Theatre translation; Luigi Pirandello; *I giganti della montagna*; *Os gigantes da montanha*; Multi dimension.

Índice

Introdução	1
PARTE I	3
1. Escolha do estágio	3
2. Entidade de acolhimento	4
2.1 Projeto “Teatro nos Olivais”	4
2.1.1 Escolha do espaço	5
2.1.2 Escolha do texto	5
2.2 Organização	6
2.3 Localização	7
2.4 Orientador	8
3. Desenvolvimento do trabalho	9
3.1 Plano de trabalho	9
3.2 Horário cumprido	11
3.3 Condições de trabalho	12
3.4 Material disponibilizado	12
3.5 Descrição das atividades realizadas e exemplos	14
3.5.1 Versos poéticos	15
3.5.2 Descrição das personagens	18
3.5.3 Passagens dinâmicas e reflexões abstratas	19
3.5.4 Nomes das personagens	23
3.5.5 Referências geográficas, culturais e temporais	25
3.5.6 Trabalho cooperativo: exclamações e interjeições	27
4. Conclusão	29
PARTE II	31
1. Enquadramento teórico: questões preliminares	31
2. Estudos de tradução: introdução	32
3. O problema da equivalência	34
4. A tradução de teatro: a consagração de uma nova área de estudo	40
4.1. Características, objetivo e estratégia da tradução teatral	42
4.2 Tradução de textos dramáticos: problemas ao nível linguístico	44

4.3. O envelhecimento da tradução teatral e a sua atualidade	47
4.4 O público de chegada	49
4.5 Multidimensionalidade e fatores extralinguísticos.....	50
4.5.1 A escolha do teatro, do cenário e dos figurinos e <i>Os gigantes da montanha</i>	51
4.6 A “teatralidade” do texto teatral.....	53
5. Conclusão	56
PARTE III	58
1. O autor e a obra: introdução.....	58
2. Luigi Pirandello: nota biográfica.....	59
2.1 As obras: poesia, prosa, novelas.....	63
2.1.1 O teatro.....	66
2.2 A poética e as linhas temáticas	68
2.3 Receção do autor em Portugal.....	72
3. <i>I giganti della montagna</i> : notas preliminares.....	74
3.1 Sinopse	76
3.2 Análise e interpretação da obra	77
3.3 Receção da obra em Portugal	81
4. Conclusão.....	83
Conclusões	85
Bibliografia	89
ANEXOS	93
OS GIGANTES DA MONTANHA	94

Introdução

O presente trabalho, elaborado no âmbito de Mestrado em Tradução, tem como principal objetivo descrever as atividades desenvolvidas e a experiência adquirida durante o estágio curricular realizado, de fevereiro a setembro de 2021, em colaboração com a companhia teatral Trincadeira Teatro de Coimbra, para a qual traduzi a peça de teatro *I giganti della montagna*, de Luigi Pirandello, de italiano para português. A peça foi, de seguida, representada perante o público conimbricense nas datas de 4 e 5 de setembro de 2021.

O Relatório de Estágio procura abordar todos os aspetos relativos à colaboração com a companhia teatral e à criação da tradução da peça e, num segundo momento, contextualizar o trabalho desenvolvido no panorama teórico dos estudos de tradução e, mais especificamente, no âmbito dos estudos da tradução teatral e da produção de Luigi Pirandello.

Para poder responder aos temas mencionados, o presente trabalho encontra-se dividido em três partes principais: a Parte I, dedicada ao estágio e à entidade de acolhimento; a Parte II, dedicada ao enquadramento teórico sobre a tradução teatral; e a Parte III, dedicada ao autor siciliano e à obra *I giganti della montagna*.

Na Parte I, descreve-se a escolha do estágio, a entidade de acolhimento, o desenvolvimento do trabalho e ilustram-se exemplos das atividades realizadas e dos problemas de tradução encontrados ao longo do processo de tradução da peça.

Na sua Parte II, o trabalho percorre os estudos de tradução e os seus conceitos mais debatidos, como o de “equivalência”, que ajudou consagrar a tradução de teatro como uma área de estudo e interesse científico autónoma e independente. Passa-se, assim, à descrição da tradução teatral, das suas características e dificuldades, nomeadamente os fatores extralinguísticos. Abordar-se-ão, ainda, questões relevantes no domínio da tradução teatral, quais as retraduições de peças, a dualidade do público de chegada, a multidimensionalidade do texto teatral e o conceito controverso de *performability*/teatralidade.

Traçadas as linhas teóricas, dedica-se a Parte III do trabalho a Luigi Pirandello e a *I giganti della montagna*. Abre-se, assim, com uma nota biográfica em torno do autor e a descrição da sua produção artística, da sua poética e do impacto que Pirandello teve em Portugal e nos escritores portugueses. De seguida, continua-se com a descrição da peça *I giganti della montagna*, da sua sinopse, da interpretação da obra e da receção da mesma em Portugal.

Termina-se o trabalho com as considerações finais sobre a experiência do estágio e algumas reflexões em torno do percurso bienal do Mestrado em Tradução.

PARTE I

1. Escolha do estágio

Embora possa parecer um detalhe de escassa relevância na dinâmica do presente Relatório de estágio, considero necessário dedicar uma breve explicação sobre as razões e as circunstâncias que determinaram a escolha do tema e a elaboração do presente tipo de trabalho.

Desde o início do percurso de Mestrado em Tradução, tinha ponderado sobre a escolha do trabalho final. Considerando que estes últimos anos académicos podiam representar a conclusão dos meus estudos e a transição para o mundo do trabalho, a intenção era desenvolver um projeto que pudesse proporcionar as expectativas, sendo capaz de conjugar a vertente académica e teórica dos estudos desenvolvidos e o cariz prático e empírico que é o cerne do mundo da tradução. Para além das características mencionadas, um aspeto a meu ver imprescindível era a conjugação da minha língua nativa, o italiano, com o português, a língua do país que me acolheu e onde irei concluir a minha formação.

Confesso que a ideia de escolher um estágio não tinha sido considerada até ao final de janeiro de 2021, quando recebi a proposta da Doutora Cornelia Elisabeth Plag de colaborar com uma companhia de teatro, na tradução de italiano para português de uma obra do célebre dramaturgo Luigi Pirandello.

Aceitar o desafio significava entrar em e explorar o mundo da tradução teatral, um recanto muito complexo dos estudos de tradução, definida por alguns como “um paradoxo” (Bassnett, 1985), e, sobretudo, confrontar-me com o universo dramático e poético de Luigi Pirandello, a pedra angular do teatro italiano. Quanto ao aspeto prático, colaborar com uma companhia de teatro e experimentar pessoalmente o processo de criação de uma tradução destinada ao palco requeria um empenho assíduo que devia ser integrado na agenda semestral do primeiro ano do Mestrado, mas, por outro lado, representava uma oportunidade inigualável e extremamente preciosa.

Assim, consciente das dificuldades e dos obstáculos ao longo do caminho e, ao mesmo tempo, convencida da sua adequação às minhas expectativas em torno dos objetivos definidos, aceitei a proposta de tradução, o que deu início à colaboração que irei descrever nesta primeira parte do presente trabalho, que, portanto, se configura como um Relatório de estágio.

2. Entidade de acolhimento

Explicadas as razões que me levaram à escolha e à conseqüente realização do estágio, antes de passar à descrição da entidade de acolhimento, deverei explicar o contexto em que nasceu a intenção, por parte da companhia teatral Trincheira Teatro, de traduzir o texto *I giganti della montagna* para português.

Deste modo, num primeiro ponto descreverei o projeto “Teatro nos Olivais”, apresentado pela Trincheira Teatro no contexto da edição do *Orçamento Participativo – Coimbra Jovem Participa 2020*, organizado e promovido pela Câmara Municipal de Coimbra. No segundo ponto passarei à reflexão sobre a escolha do espaço do anfiteatro de Santo António dos Olivais. Finalmente, no terceiro ponto, abordarei, de forma introdutória, a razão da escolha do texto *I giganti della montagna* do autor italiano Luigi Pirandello como peça para representar perante o público conimbricense.

2.1 Projeto “Teatro nos Olivais”

A experiência de estágio prevista no segundo ano curricular do Mestrado em Tradução da Universidade de Coimbra foi desenvolvida em conjunto com a entidade Trincheira Teatro, uma associação cultural e recreativa com base em Coimbra.

Os dois fundadores da associação, Telmo Ferreira, o orientador do meu estágio, e Hugo Inácio, apresentaram uma proposta de cariz artístico-teatral no âmbito do projeto organizado e promovido pela Câmara Municipal de Coimbra *Orçamento Participativo – Coimbra Jovem Participa 2020*¹, projeto que disponibiliza um orçamento municipal do valor global de 250 000 EUR com o intuito de realizar propostas capazes de consagrar Coimbra como Capital Europeia da Cultura. A cada ano, os cidadãos conimbricenses têm a possibilidade de votar o projeto favorito através do portal *online* “Coimbra Jovem Participa”, bem como em quatro sítios físicos da cidade dedicados a este propósito. Os projetos com mais votos ganham parte do orçamento e realizam-se no ano subseqüente.

Neste âmbito, em 2020, a associação cultural e recreativa Trincheira Teatro avançou com a proposta denominada “Teatro nos Olivais”², cujo objetivo era de representar um espetáculo no anfiteatro de Santo António dos Olivais, situado no coração de uma das maiores freguesias da cidade

¹ Mais informações sobre o projeto: <https://coimbrajovemparticipa.cm-coimbra.pt/> (acedido em 10 de novembro de 2021).

² A apresentação da proposta, bem como o número de votos recebidos, estão disponíveis neste *link*: <https://coimbrajovemparticipa.cm-coimbra.pt/projetos/coimbra-jovem-participa-2020-projeto-4> (acedido em 10 de novembro de 2021).

de Coimbra, dotando assim nova vida ao espaço que, há muitos anos, se encontra num estado de abandono e inutilização.

O projeto propunha-se ainda agregar e valorizar o trabalho artístico de jovens profissionais emergentes que conseguissem demonstrar o potencial criador da cidade de Coimbra.

“Teatro nos Olivais” foi uma das propostas mais votadas pela comunidade conimbricense e, portanto, obteve um orçamento que permitiu a organização do espetáculo teatral no anfiteatro de Santo António dos Olivais, em setembro de 2021.

2.1.1 Escolha do espaço

Como referido, o local de representação constitui uma questão fulcral do projeto. Primeiro, como descrito nos objetivos do projeto “Teatro nos Olivais”, a escolha do anfiteatro visou requalificar e revitalizar uma joia no coração de Coimbra que, nos últimos anos, se encontrava abandonada e não devidamente aproveitada no seu escopo principal.

Para além das questões urbanísticas, a representação num espaço aberto traduz-se numa eliminação de constrangimentos de muros, na reinvenção do conceito de espaço físico, na criação de um contacto contínuo com o público e na inclusão da natureza como parte ativa do espetáculo, do palco e da encenação.

Do ponto de vista da tradição e da simbologia, a representação num anfiteatro remete, como é evidente, para a tradição clássica do teatro, o qual era concebido para o ar livre, a partir das origens na Grécia Clássica e na Roma Antiga. E a componente clássica desempenha um papel muito relevante no universo de Pirandello, como será ilustrado ao longo deste trabalho.

Por fim, no que diz respeito à *performance* dos atores, o espaço não fechado determina e influencia a sonoridade da voz dos profissionais, os quais não fazem uso de microfones para amplificar o som, exatamente como na Antiguidade.

2.1.2 Escolha do texto

Um papel igualmente importante é desempenhado, como é óbvio, pelo texto representado. O espetáculo que foi proposto representar é *I giganti della montagna*, da autoria de Luigi Pirandello. O drama é a derradeira obra do autor italiano, cuja redação começou por volta dos anos 1930-1931, e

que Pirandello não conseguiu terminar por causa da sua morte, ocorrida no dia 10 de dezembro de 1936, quando o autor tinha apenas 69 anos. A obra faz parte da quarta e última fase da produção do dramaturgo, a chamada *teatro dei miti*, que, como sugere a designação, apresenta um cariz mitológico e é caracterizada pelas temáticas típicas do autor, repropostas de forma madura e abstrata: o *metateatro*, ou seja, o teatro dentro do teatro; a poesia; a irracionalidade; a exclusão da sociedade, entre outros.

A escolha da obra deve-se à sua mensagem e ao seu significado ainda atuais: a sociedade moderna que se demonstra incapaz de apreciar e valorizar a cultura e a poesia, pois prostra-se diante da tecnologia, do materialismo e do mero desenvolvimento industrial, exatamente como os Gigantes da peça, o que determina a morte cruel e dramática da arte.

Como mencionado *supra*, o projeto Coimbra Jovem Participa foi promovido com o intuito de salientar o contributo das personalidades mais jovens da cidade, tendo em vista a candidatura de Coimbra como Capital Europeia da Cultura 2027. Assim, os organizadores decidiram apresentar uma tradução da peça para português que fosse inédita e produzida por um/a jovem tradutor/a do Mestrado em Tradução da Universidade de Coimbra: este propósito marcou o início da colaboração, no final de janeiro de 2021, com a entidade de acolhimento, que agora cabe esclarecer e descrever mais em detalhe.

2.2 Organização

O coletivo de teatro com o qual colaborei durante a realização do estágio foi a Tribobastidor, vulgo Trincheira Teatro.³ A associação recreativa e cultural nasceu em 2014 como coletivo de atores formados no curso de Licenciatura em Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC). Graças à formação académica em comum, os atores da associação perfilam-se como artistas-pedagogos, isto é, como atores profissionais qualificados para transmitir as noções dramáticas adquiridas.

Assim, das produções próprias da Trincheira Teatro fazem parte: *À Direita de Deus Pai: uma desgarrada em dois atos* (2014); *ORPHEU: Lado B* (2015); *Os Enigmas de Bagdad* (2015); *Caminho Marítimo para a Desgraça* (2016); *Triste Sina de Uma Coisa Feliz* (2017); *Houston, We Have a*

³ Uma descrição sumária, mas exaustiva, está disponível em: <https://www.redearteria.pt/coimbra/9-companhias/44-bio-trincheira-teatro> (acedido em 21 de novembro de 2021).

Problem (2018); *Sofia, Meu Amor!* (2018); *I.L.H.A. – Ideias Levemente Hostis sobre o Amanhã* (2018); *O Último Marco do Correio* (2019) e *Os Gigantes Da Montanha* (2021).

No que respeita aos projetos desenvolvidos nos campos do Teatro e Educação, Teatro Comunitário e Teatro e Intervenção, contam-se os casos de: *Esta Desgarrada é Nossa* (Coimbra, 2014; Santa Maria da Feira, 2015; Mealhada, 2016); *TIBERNA* (Guimarães, 2016-2018); *Campo de Visão – um estudo sobre Improvisação* (Coimbra, 2017-2018); *Do Tema à Cena* (Coimbra, 2017) e *Sofia, Meu Amor!* (Coimbra, 2018).

A produção e a representação de peças, a pedagogia e a investigação são os fatores característicos que constituem os objetivos da associação, que tem como “zona de intervenção” privilegiada o centro de Portugal.

2.3 Localização

No que respeita à localização do estágio, deverei fazer algumas apreciações quanto à natureza “deslocada” e “diversificada” do trabalho.

De facto, embora o estágio contabilize uma carga horária de 352 horas, distribuídas ao longo dos meses de julho, agosto e setembro, a minha colaboração com a associação remonta, como mencionado, bem antes do período de verão, isto é, ao final de janeiro de 2021.

Nos primeiros quatro meses, de fevereiro até ao início de junho, em que realizei a tradução da obra para português, o trabalho foi à distância, devido ao plano de contingência em vigor em Portugal por causa da COVID-19. Assim, o trabalho não foi desenvolvido no local da associação, mas utilizaram-se as ferramentas digitais, como a plataforma *Zoom* e as correspondências instantâneas para permitir e facilitar a discussão, a colaboração, a organização e a planificação do trabalho. Portanto, mesmo que o trabalho tinha sido iniciado como remoto, a tradução da obra foi concebida como um trabalho de equipa, uma troca contínua de opiniões, sugestões, ideias e contributos entre todos os participantes do projeto “Teatro nos Olivais”.

A partir de junho, completada a tradução da peça e distribuída entre os atores e os outros componentes da equipa, deu-se início aos ensaios, o que determinou a necessidade de encontros presenciais. A modalidade de trabalho em presença foi possível graças à melhoria da situação pandémica em Portugal.

Os ensaios tiveram lugar no Pavilhão Gimnodesportivo dos Pereiros, a cerca de 8 quilómetros do centro de Coimbra. O local foi escolhido por oferecer espaço interior e exterior suficiente para permitir a realização de ensaios de mais de vinte profissionais, aos quais se adicionavam os encenadores, os músicos e outros componentes da equipa de trabalho. Para além das dimensões extensas, a localização isolada do Pavilhão oferece grandes liberdades em termos de música e produção sonora.

A última parte do estágio, a partir do mês de agosto até às representações de 4 e 5 de setembro, desenvolveu-se no local destinado ao espetáculo, ou seja, no anfiteatro de Santo António dos Olivais, em Coimbra.

Realizar os ensaios no próprio local da representação permitiu aos atores familiarizarem-se com o espaço do anfiteatro, com a sonoridade e também com os agentes naturais e externos que podem influenciar a representação: ruídos produzidos por carros ou ambulâncias, habitações e lojas limítrofes, entre outros.

Ilustrada a questão da localização do estágio, procederei agora à caracterização do percurso académico e profissional do meu orientador na entidade de acolhimento.

2.4 Orientador

Durante o estágio, fui orientada por Telmo Alexandre da Silva Ferreira, o qual, juntamente com Hugo Inácio, dirigiu o projeto de representação da obra de Luigi Pirandello.

Escolheu-se Telmo Ferreira como orientador do estágio devido à sua extensa e comprovada experiência na área, tanto académica como didática, duas esferas fundamentais para a minha integração na equipa de trabalho e para a orientação ao longo dos meses.

Assim, do seu percurso académico fazem parte a formação de base em Teatro e Educação, pela Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC), o Mestrado em Educação Especial – Especialização em Problemas do Domínio Cognitivo e Motor, bem como o Mestrado em Teatro Físico, pela Arthaus de Berlim na Alemanha.

É atualmente doutorando em Estudos Culturais no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro e leciona no Instituto Politécnico de Coimbra como docente convidado do Departamento de Expressões.

A sua ação divide-se entre a atividade como docente e investigador, a coordenação de projetos educativos e comunitários e a participação como ator e encenador em espetáculos teatrais.

No que respeita à produção científica, destacam-se as comunicações realizadas no âmbito do Teatro e Educação Especial no XV Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia (Corunha, Espanha) e no XXVII Colóquio da AFIRSE (Lisboa).

Na coordenação de projetos educativos, Telmo Ferreira colaborou com o projeto “Aproximar”, dedicado à inclusão pelas artes de alunos que necessitam de apoio especializado na educação; ao projeto “Donos do Tempo”, inserido no programa “Noite Europeia dos Museus”; e os projetos “Youssef” e “O Meu Pai é Feito de Livros”, dedicados à educação artística de público em idade escolar.

Na qualidade de coordenador de projetos artísticos comunitários, destaca-se a parceria internacional entre os festivais Imaginarius (Santa Maria da Feira, Portugal) e Années Joué (Tours, França).

Por fim, no campo da criação artística, Telmo Ferreira participou como ator nos espetáculos “Ala de Criados” (pela companhia Teatrão com estreia no FITEI – Festival Internacional de Teatro de expressão Ibérica); “I.L.H.A.” (DRA/MAT); “Sofia” (criação Teatrão) e “Houston We Have a Problem” (DRA/MAT). Enquanto codiretor artístico e dramaturgo, destaca-se o espetáculo “Gigantes da Montanha”, tema deste trabalho.

3. Desenvolvimento do trabalho

Nesta secção do trabalho proponho-me explicar as atividades desenvolvidas durante o estágio. Passarei, deste modo, a descrever o plano de trabalho proposto, o horário cumprido e as condições de trabalho. Por último, apresentarei uma descrição das atividades realizadas e exemplos selecionados do trabalho.

3.1 Plano de trabalho

Como foi reportado *supra*, os primeiros contactos com os organizadores do projeto, Hugo Inácio e Telmo Ferreira, remontam a final de janeiro de 2021.

Logo após a primeira troca de *emails*, no dia 2 de fevereiro de 2021, organizou-se a primeira reunião através da plataforma *Zoom*⁴, durante a qual discutimos as questões preliminares do trabalho, entre as quais a natureza do projeto, os prazos de apresentação da tradução, o mês do início dos ensaios, o período da representação e a equipa dos atores e dos músicos.

Para além dos assuntos elencados, o tema principal da primeira reunião foi a discussão do plano de trabalho a desenvolver.

De acordo com as discussões anteriores, o meu plano de trabalho podia ser concebido em duas partes distintas: a primeira ocupava os meses a partir de fevereiro até maio de 2021; a segunda parte envolvia os meses a partir de junho até às duas datas da representação, no início de setembro.

Assim, as minhas tarefas incluíam, primeiro e principalmente, a tradução da obra *I giganti della montagna* para português. A tradução completa devia ser entregue à Câmara Municipal de Coimbra em meados de maio do mesmo ano.⁵ Ao longo do trabalho, começado em fevereiro, era minha responsabilidade organizar reuniões numa base regular para apresentar o trabalho desenvolvido até àquele momento e discutir com os dois encenadores do espetáculo sobre pontos específicos previamente individualizados e assinalados.

A segunda parte do plano de trabalho tinha como exórdio o mês de junho de 2021, quando a tradução da obra já tivesse sido completada e distribuída entre os atores e os componentes da equipa de trabalho, e previa a minha presença ativa nos ensaios dos atores. A minha participação dinâmica tinha como objetivo estimular e fomentar a discussão com a equipa de teatro sobre questões relativas ao texto original e à tradução, sobre as referências à realidade italiana e siciliana, e à caracterização das personagens.

Ainda na segunda parte do estágio, colaborei com os encenadores na alteração e adaptação do texto teatral, como, por exemplo, na seleção de pequenas passagens do texto a eliminar, de modo a cumprir o limite de duas horas de tempo para a representação. Mais uma vez, a tradução foi objeto de discussão construtiva, um espaço aberto alvo de alterações até aos últimos dias antes da representação. Esta abordagem dinâmica e participativa constitui, de facto, o fulcro da tradução

⁴ Como descrito no capítulo 2.3, a modalidade não presencial foi, na primeira fase da colaboração até ao início dos ensaios com os atores, a escolha privilegiada de comunicação, por causa das restrições devidas à pandemia do COVID-19.

⁵ Posteriormente, a data oficial de entrega da tradução foi estabelecida como sendo o dia 10 de maio de 2021.

teatral, que resulta dum trabalho orquestral de vários profissionais, dos quais o tradutor representa apenas uma parte.

Para além das tarefas referidas, a minha participação em pequenas atividades suplementares, como por exemplo assistir aos ensaios na qualidade de público e avaliar a sonoridade e a direção de expressão dos atores, possibilitou-me ter uma visão mais ampla do trabalho orgânico, complexo e diversificado que envolve a organização das representações teatrais.

3.2 Horário cumprido

Expostas as atividades que eram da minha responsabilidade, explicar-se-á agora a questão do horário cumprido durante o estágio e os meses de colaboração antecedentes.

A primeira fase do trabalho, ou seja, a tradução, foi desenvolvida a partir de fevereiro, em paralelo e em conjugação com os módulos previstos no segundo semestre do primeiro ano do Mestrado (Introdução à Interpretação; Tradução Especializada Inglês-Português; Tradução Especializada Português-Inglês; Tradução Literária Inglês-Português; Tradução Português-Inglês). Sendo esta primeira fase de trabalho à distância, pude elaborar a tradução sem a obrigatoriedade de respeitar um horário estabelecido: assim, organizei o meu tempo diário de forma a cumprir todas as tarefas académicas e dedicar o tempo necessário ao trabalho da tradução da peça teatral. Portanto, não é possível, no que respeita a esta primeira parte do trabalho, definir um horário de trabalho específico; ainda assim, em média, dedicava pelo menos duas horas por dia à tradução, revisão e aperfeiçoamento da mesma.

Por outro lado, a segunda parte do trabalho foi sujeita a horários definidos, pois, a partir de junho, envolveu os ensaios presenciais com os atores.

No espaço do Pavilhão Gimnodesportivo dos Pereiros, em Coimbra, deu-se início ao processo de criação em todas as vertentes artísticas envolvidas: a interpretação teatral, o grafismo, a fotografia, a música e a tradução da peça. No mês de junho, os ensaios tiveram lugar três vezes por semana, durante seis horas de trabalho, das 18h 00 às 00h 00. O horário pós-laboral foi adotado para permitir a participação de todos os componentes da equipa, independentemente dos compromissos de trabalho.

No mês de julho, os ensaios tiveram lugar de segunda-feira a sexta-feira, sempre das 18h 00 à meia-noite. Respeitou-se o mesmo horário de julho até ao dia dos espetáculos, 4 e 5 setembro, para

permitir ensaios contínuos e definir as últimas questões, como a cenografia, o acompanhamento musical, entre outras.

Os horários foram sempre indicativos e flexíveis, isto é, podiam prolongar-se caso houvesse uma razão específica para discutir ou resolver, ou reduzir-se caso os ensaios estivessem concluídos. O horário de trabalho incluiu também a participação na estreia, no dia 4 de setembro de 2021, das 17h 30 às 19h 30, data em que foi apresentado o espetáculo perante o público.

3.3 Condições de trabalho

O Pavilhão Gimnodesportivo dos Pereiros de Coimbra é uma estrutura fechada, que surge numa localização isolada de Coimbra. Dispõe de um espaço exterior muito extenso, bem como de um amplo espaço interior, que permitem os ensaios de um conjunto de atores sem nenhuma dificuldade e constrangimento. O local, embora despojado, apresenta todas as funcionalidades: dispõe de numerosas cadeiras e mesas, de um palco sobrelevado, de casas de banho e um vasto estacionamento exterior.

Enquanto os atores ensaiavam no centro do espaço, com toda a liberdade de movimentos de que necessitavam, os restantes componentes da equipa estavam dos lados da sala, sentados nas cadeiras, a trabalhar nos vários projetos. Assim, os músicos e o diretor musical reuniam-se num canto da sala e, em momentos específicos, acompanhavam os ensaios com a música; o gráfico e os produtores tinham uma secção da sala dedicada à criação de conteúdo digital e à publicidade do evento; a tradutora, que tipicamente se sentava perto dos encenadores, e o fotógrafo, que se deslocava entre os vários componentes da equipa.

Durante as horas de sol e de luz, aproveitava-se para ensaiar na área exterior do Pavilhão, com o intuito de emular as condições de sonoridade e de representação do dia da estreia.

3.4 Material disponibilizado

Relativamente ao material disponibilizado pela entidade de acolhimento, desde a primeira reunião no *Zoom*, entregaram-me o texto original de Luigi Pirandello em formato PDF, alvo da tradução. No primeiro dia de ensaios presenciais em junho, distribuíram-se cópias impressas da tradução completa: as cópias foram disponibilizadas em abundância, para permitir que todos pudessem ter a própria e outra de segurança. No que diz respeito aos recursos do Pavilhão

Gimnodesportivo, fui convidada desde o início a utilizar todo o material à disposição necessário para desenvolver as minhas funções.

Contudo, mesmo tendo em conta a disponibilidade demonstrada pela entidade de acolhimento e pelo meu orientador senti a necessidade de me servir de materiais próprios para realizar a tarefa da tradução.

Primeiro, servi-me do meu computador portátil, que foi a ferramenta principal na qual realizei a totalidade das minhas tarefas. Neste, tinha à disposição a cópia digital do texto em italiano e, em paralelo, desenvolvi a tradução para português na ferramenta do *Microsoft Word* do pacote do *Office*.

Para além do *Word*, fiz uso de numerosos recursos digitais como apoio à tradução. O primeiro foi a *infopédia*⁶, o portal do Dicionário da Porto Editora, que, além de oferecer um dicionário *online* da língua portuguesa, dispõe de uma secção bilingue de italiano e português, que permite procurar termos, expressões e até algumas formas dialetais sicilianas. A secção bilingue da *infopédia* revelou-se extremamente completa e, portanto, foi o portal principal utilizado ao longo da tradução.

Outro recurso que se revelou útil na realização da tradução foi o *Reverso Context*⁷, uma ferramenta que permite consultar exemplos de uso de elementos linguísticos ou expressões nos seus contextos bilingues (no meu caso, em italiano e português).

Mais alguns recursos de que me servi foram vários portais *online* de dicionários e glossários teatrais, para distinguir os termos teatrais específicos e as diferenças com a nomenclatura italiana.⁸ Alguns exemplos de dicionários teatrais são o Dicionário de Teatro⁹ e o Dicionário de Termos Técnicos e Gírias de Teatro¹⁰. Sendo estes recursos elaborados na variante brasileira do português, foi necessária uma “confirmação” de que os termos correspondiam ao português europeu.

⁶ A *infopedia.pt* é um serviço da Porto Editora lançado em 2003 e composto por três áreas: conteúdos, dicionários e base de recursos. Além do dicionário enciclopédico, inclui 30 dicionários *online*, em várias línguas. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/> (acedido em 29 de novembro de 2021).

⁷ *Reverso Context* faz parte da companhia *Reverso*, ativa desde 1998 e que oferece ferramentas de tradução e serviços linguísticos, como traduções baseadas em tradução automática neuronal; dicionários contextuais, concordâncias bilingues; gramática e ortografia e ferramentas de conjugação. Disponível em: <https://context.reverso.net/traduzione/> (acedido em 29 de novembro de 2021).

⁸ Embora úteis, os glossários teatrais foram consultados tendo em conta as possíveis diferenças com a variante brasileira de português (língua predominante dos glossários teatrais) e as alterações devidas ao Acordo Ortográfico (sendo alguns glossários redigidos antes de abril de 2009).

⁹ O Dicionário de Teatro foi publicado na página *online* do Portal dos Atores da autoria do autor e psicólogo brasileiro Juliano Bonfim. Disponível em <https://portaldosatores.com/2014/12/05/dicionario-de-teatro/> (acedido em 29 de novembro de 2021).

¹⁰ A versão PDF está disponível no repositório da Universidade Federal de Santa Catarina no seguinte *link*: <https://bit.ly/3pd4RiO> (acedido em 29 de novembro de 2021).

No que respeita a bases de termos, servi-me, inicialmente, da *CAT tool MemoQ* (licença para estudantes). No entanto, constatei não haver uma mais-valia significativa na utilização do *software*, o que determinou a predominância de outros recursos, como os mencionados.

3.5 Descrição das atividades realizadas e exemplos

Esta secção visa descrever as atividades que constituíram o estágio e selecionar alguns exemplos capazes de ilustrar, de forma clara e sucinta, tais atividades.

A atividade subsequente à tradução, que começou logo após a entrega da primeira versão finalizada, foi a participação ativa e presencial nos ensaios dos atores. Esta segunda fase foi tão importante quanto a primeira parte do trabalho, pois revelou ser uma discussão aberta sobre o texto, a interpretação das personagens, a fluência dos diálogos e a mensagem intrínseca da peça. Nesta fase, que envolveu todos os participantes do projeto a partir de junho de 2021 até ao dia da representação, dia 4 de setembro, a tradução foi alterada e modificada segundo as sugestões e as opiniões da equipa, em especial dos atores, dos encenadores e da tradutora.

Portanto, neste capítulo ilustrar-se-ão vários exemplos de atividades realizadas, quer no contexto da tradução do texto, das escolhas adotadas e dos problemas de tradução enfrentados, quer no contexto de colaboração com os outros componentes da equipa e das alterações introduzidas no texto. Selecionaram-se, na secção do trabalho de tradução do texto, os seguintes temas: a tradução dos versos; a descrição das personagens; as passagens de ação dinâmica e de reflexão abstrata; a tradução dos nomes; a tradução das referências culturais, temporais e geográficas. Por outro lado, no que concerne ao trabalho cooperativo, analisa-se a tradução das exclamações e interjeições.

Finalmente, antes de passar para os exemplos, é de salientar que a versão da tradução que aqui proponho foi ligeiramente adaptada relativamente à tradução original utilizada na representação da peça pela companhia de teatro. Passado algum tempo e depois de o texto ter ficado à distância, considero que a tradução agora teria estes contornos, com vista a uma leitura pública e mais alargada por parte de peritos não ligados à esfera do teatro. Após uma observação mais cuidada do texto e uma sua interpretação e análise no âmbito do universo pirandelliano, entende-se que os passos aqui selecionados são para veicular uma versão expurgada de alguns pormenores; contudo, fica salvaguardada a qualidade da versão original do texto, cujas primeiras páginas podem ser consultadas nos anexos do presente Relatório.

3.5.1 Versos poéticos

A atividade desenvolvida durante o estágio insere-se no domínio da tradução de peças teatrais, uma área das teorias de tradução recém-nascida e extremamente complexa, cuja descrição e enquadramento teórico serão o cerne da II Parte do presente Relatório. Para além das características textuais típicas de uma peça teatral, ou seja, os excertos descritivos em torno da ambientação e das personagens, os diálogos entre os atores e as referências às suas posições no palco, a presente peça apresenta aspetos adicionais que complexificam consideravelmente o trabalho do tradutor e que serão agora ilustrados e analisados.

No que diz respeito à primeira fase do trabalho, ou seja, a fase de tradução, o primeiro aspeto da peça *I giganti della montagna* que exigiu uma reflexão aprofundada e uma escolha minuciosa e ponderada foi a presença, ao longo da obra, de excertos em verso.

No contexto do enredo da peça, assinala-se que a Companhia da Condessa, um conjunto de atores guiados pela Condessa Ilse e pelo Conde, erra há muito tempo com a “dívida sagrada” de representar a *Fábula do filho trocado*, uma peça escrita em versos por um poeta que se suicidou tragicamente por amor à Condessa. Ilse, uma das protagonistas, atormentada pela culpa deste suicídio e pela conseguinte ruína dos seus atores, anda de um lado para o outro recitando os versos com grande comoção e dramaticidade.

A decisão de manter a estrutura em verso em português, para além de um mero respeito para a versão original, deve-se ao contraste que o verso introduz com o resto dos diálogos. Até ao momento da chegada da Condessa, os diálogos entre as personagens são de cariz trivial e de registo marcadamente informal. Com a passagem para o verso poético, Ilse introduz outra dimensão, a que Link definiu “something outside or ‘beyond’ everyday reality” (Link, 1980, p. 28). O uso do verso e da linguagem poética, defende Link, ajuda a introduzir uma realidade nova e distante na dinâmica da peça teatral. É o que Ilse faz através dos versos que recita com grande comoção: a Condessa introduz a arte e a poesia entre os Azarados, uma “dívida sagrada” que acompanha a sua equipa de atores há muito tempo. É de salientar ainda que Ilse, e a sua missão de representar a *Favola del figlio cambiato*, personificam a importância da arte e da poesia, não devidamente recebidas pela sociedade moderna e que, no final do último ato, agonizam e morrem.

Apresentou-se assim, em mais de uma ocasião, a necessidade de manter uma estrutura em versos parecida com a do original, adaptando o registo formal e quase áulico e mantendo as figuras de estilo.

A seguir dois exemplos de excertos de cariz poético retirados da obra original em italiano e, ao lado, a peça traduzida (Pirandello, 1995, p. 21 ss.); (Pirandello, 2021, p. 12 ss.):

<p><i>ILSE (Dopo un momento, levandosi a sedere sul carretto, dice con profonda commozione)</i></p> <p>–Se volete ascoltare Questa favola nuova, Credete a questa mia veste Di povera donna; Ma credete di più A questo mio pianto di madre Per una sciagura, Per una sciagura... (...) Ne ridono tutti così, la gente istruita che pure lo vede che piango, e non se ne commuove... (...) ... ne prova anzi fastidio, e: «Stupida! Stupida!» mi grida in faccia, perché non crede che possa esser vero che il figlio mio</p>	<p><i>ILSE (Após alguns instantes, depois de se levantar para se sentar no carrinho, diz com profunda comoção)</i></p> <p>–Se quiserem ouvir Esta fábula nova, Creiam nestas minhas vestes De pobre mulher; Mas creiam mais Neste meu choro de mãe Por uma desgraça, Por uma desgraça... (...) Disto riem todos assim, A gente instruída Que, todavia, vê Que eu choro, E não se comove... (...) ...pelo contrário, sente desconforto, e: “Estúpida! Estúpida!” grita-me na cara, porque não acredita que possa ser verdade que um filho meu</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>la creatura mia...</p> <p>Ma voi dovete credere a me;</p> <p>vi porto le testimonianze;</p> <p>son tutte povere donne,</p> <p>povere madri come me,</p> <p>del mio vicinato,</p> <p>che ci conosciamo tutte e sappiamo</p> <p>ch'è vero</p>	<p>uma criatura minha...</p> <p>Mas vós tendes de acreditar em mim;</p> <p>trago-vos os testemunhos;</p> <p>são todas pobres mulheres,</p> <p>pobres madres como eu,</p> <p>da minha vizinhança,</p> <p>pois todas nos conhecemos e sabemos</p> <p>que é verdade</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Outra passagem em verso encontra-se quase no final do último ato, em que, como por milagre, Cotrone, o anfitrião da vila à qual acabou por chegar a Companhia da Condessa, já sabe de cor os versos da *Favola del figlio cambiato* e começa a ensaiar com a Condessa (Pirandello, 1995, p. 91 ss.); (Pirandello, 2021, p. 56 ss.):

<p>SPIZZI Sarei curioso di veder questo miracolo!</p> <p>COTRONE Ah, lei sarebbe «curioso»? Ma sa, non si vedono per «curiosità» questi miracoli. Bisogna crederci, amico mio, come ci credono i bambini. Il vostro poeta ha immaginato una Madre che crede le sia stato cambiato in fasce il figlio da quelle streghe della notte, streghe del vento, che il popolo chiama «Le Donne». La gente istruita ne ride, si sa; e forse anche voi; e invece io vi dico che ci sono davvero: sissignori, «Le Donne»! Le notti d'inverno tempestose, tante volte noi qua le abbiamo sentite gridare, con voci squarciate, fuggendo col vento, da queste parti. Ecco, volendo le possiamo anche evocare.</p> <p>Entrano di notte nelle case</p> <p>per la gola dei camini</p> <p>come</p> <p>un fumo</p> <p>nero.</p>	<p>SPIZZI –Tinha curiosidade de ver este milagre!</p> <p>COTRONE –Ah, tinha “curiosidade”? mas sabe, estes milagres não se veem por “curiosidade”. É preciso acreditar, amigo meu, como acreditam as crianças. O vosso poeta imaginou uma Mãe que acredita que foi trocado em panos o filho por aquelas bruxas da noite, bruxas do vento, que o povo chama “As Mulheres”. A gente instruída ri disso, sabe-se; e talvez também vós; mas eu digo-vos que existem a sério: sim senhores, “As Mulheres”! Nas noites de inverno tempestuosas, muitas vezes aqui sentimo-las gritar, com vozes rasgadas, fugindo com o vento, por estas bandas. Portanto, se quisermos podemos também evocá-las.</p> <p>Entram de noite nas casas</p> <p>pelo cano das chaminés</p> <p>como</p> <p>um fumo</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Una povera mamma che sa? dorme stanca della giornata; e quelle, chinate nel bujo, allungano le dita sottili... (...) Una notte, mentre dormivo, sento un vagito, mi sveglio, tasto nel bujo, sul letto, al mio fianco: non c'è; di dove m'arriva quel pianto? da sé, in fasce, non poteva muoversi il mio bambino -</p>	<p>preto. Uma pobre mãe que sabe? dorme cansada do dia; e aquelas, dobradas na obscuridade, estendem os dedos subtis... (...) Uma noite, enquanto dormia, ouço um vagido, acordo, tateio na obscuridade, na cama, ao meu lado: não está; de onde me chega aquele choro? sozinho, em panos, não podia mover-se o meu bebé –</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A *Favola del figlio cambiato*, nunca traduzida para português, é uma composição fabulística em três atos que foi escrita por Pirandello a partir do verão de 1930 até ao verão de 1932. Nesta obra, Pirandello volta aos contos e às fábulas que ouvia de criança e nos quais identifica características de grande humanidade e superstições camponesas. No excerto proposto, uma Mãe, desesperada, chora porque o seu bebé, saudável e em forma, foi trocado pelas “Mulheres” por um outro bebé insalubre e disforme. Trata-se de um choro extremamente dramático, pois ninguém acredita na versão e nas preocupações da Mãe, que se encontra sozinha e sem nenhuma possibilidade de resgate.

A estrutura do texto em verso reforça a angústia e a aflição, em especial nas primeiras cinco linhas do segundo excerto, em que se imagina a Mãe, com a sua profunda dor, a pronunciar as palavras em soluços.

3.5.2 Descrição das personagens

Para além dos excertos em verso, a obra de Pirandello e, em geral, as peças teatrais, apresentam didascálias descritivas da ambientação e das personagens. A linguagem do autor é

extremamente evocativa, expressiva e concreta: o perfil descritivo das características físicas que traça das suas personagens cria e molda uma imagem clara e animada na mente do leitor, o que facilita a transposição para a representação em palco. O desafio para o tradutor, neste caso, é manter a força evocativa do texto de partida e encontrar adjetivos adequados a tal propósito.

Propõe-se, a seguir, o exemplo da descrição de quatro personagens da vila: a Sgrícia, Duque Dócia, Caquéo e Milordino (Pirandello, 1995, pp. 10-11); (Pirandello, 2021, pp. 4-5):

<p><i>La Sgricia è una vecchietta con un cappellino a cuffia in capo, annodato goffamente sotto il mento, e una pellegrinetta color viola sulle spalle. La veste a quadretti bianchi e neri è tutta pieghettata. Porta i mezzi guanti di filo.</i></p> <p><i>Quando parla è sempre un po' irritata e sbatte di continuo le palpebre sugli occhietti furbi irrequieti. Di tratto in tratto si passa rapidamente un dito sotto il naso arricciato.</i></p> <p><i>Duccio Doccia, piccolo e d'età incerta, calvissimo, ha due gravi occhi ovati e il labbro che gli pende grosso, nel volto lungo, pallido e inteschiato; lunghe mani molli e le gambe piegate, come se camminasse cercando sempre da sedere.</i></p> <p><i>Quaquèo è un nano grasso, vestito da bambino, di pelo rosso e con un faccione di terracotta che ride largo, d'un riso scemo nella bocca ma negli occhi malizioso. Appena finito il canto nell'interno della villa, Milordino, che è un giovane patito sulla trentina, con una barbeta da malato sulle gote, un tubino in capo e un farsetto inverdito a cui non vuol rinunciare per non perdere la sua aria civilina, s'affaccia da dietro il cipresso, tutto spaventato, annunciando (...)</i></p>	<p><i>A Sgrícia é uma velhinha com uma touca na cabeça, enodada de maneira grosseira sob o queixo, e uma mantilha, cor de violeta, sobre os ombros. O vestido de quadradinhos brancos e pretos está todo amarrotado. Veste mitenes de fio. Quando fala mostra-se sempre um pouco irritada e abre e fecha continuamente os pequenos olhos astutos e irrequietos. De vez em quando, passa rapidamente um dedo sob o nariz torcido.</i></p> <p><i>O Duque Dócia, pequeno e de idade incerta, calvíssimo, tem dois graves olhos ovados e um lábio que pende grosso, na cara longa, pálida e cadavericamente espantada; longas mãos moles e as pernas dobradas, como se caminhasse sempre à procura de onde se sentar.</i></p> <p><i>Caquéo é um anão gordo, vestido como uma criança, cabelo ruivo e uma grande cara de terracota que ri largamente, com um riso parvo na boca, mas malicioso nos olhos. Logo que acabou o canto dentro da vila, Milordino, que é um jovem sofrido com uns trinta anos, com uma barbicha de doente nas faces, um chapéu de coco na cabeça e um gibão verde ao qual não quer renunciar para não perder o seu ar civil, espreita, atrás do cipreste, todo assustado, anunciando (...)</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.5.3 Passagens dinâmicas e reflexões abstratas

I giganti della montagna é uma obra complexa e extremamente diversificada do ponto de vista textual e da narração. Os diálogos apresentam momentos polifónicos de grande dinamismo e excitação, bem como monólogos de profunda imersão reflexiva, de cariz altamente abstrato, que caracterizam principalmente a linguagem de Cotrone, uma das vozes principais do drama. O tradutor

deve “fazer malabarismos” entre os dois tipos polarizados de narração, pois representam duas características fundamentais da obra *I giganti della montagna*: a dimensão mundana e trivial da existência humana, presa no vórtice da rotina, em contraposição com o nível de elevação existencial que atingiu Cotrone demitindo-se “de tudo: decoro, honra, dignidade, virtude, coisas que os bichos, graças a Deus, ignoram na sua beata inocência” (Pirandello, 2021, p. 40).

No caso das passagens dinâmicas, o tradutor deverá prefigurar a cena e imaginar as ações e os movimentos dos atores em palco; por outro lado, no caso dos discursos reflexivos de Cotrone, é preciso manter uma linguagem áulica e abstrata, sem prejudicar a capacidade de percepção por parte do público de chegada.

Selecionam-se, de seguida, alguns exemplos, a partir das passagens dinâmicas (Pirandello, 1995, p. 29 ss.); (Pirandello, 2021, p. 17 ss.):

<p><i>E subito, interrompendo il laido gesto, lo cangia in un sonoro manrovescio sulla guancia di Cromo; vacilla, cade a terra in una violenta convulsione di riso e pianto insieme. Cromo si ripara, stordito, la guancia offesa. Tutti, sorpresi da quell'atto improvviso, si danno a parlare simultaneamente, gli uni commentando, gli altri accorrendo a soccorrere. Quattro gruppi: nel primo, in soccorso della Contessa, il Conte, Diamante e Cotrone; nel secondo, Quaquè, Doccia, Mara-Mara e Milordino; nel terzo, Sacerdote, Lumachi, il Battaglia e la Sgricia; nel quarto, Spizzi e Cromo. Contemporaneamente i quattro gruppi consumeranno le quattro battute assegnate a ciascuno.</i></p> <p>IL CONTE Oh Dio, impazzisce! Ilse, Ilse, per carità! Non è possibile seguire così! DIAMANTE Càmati, càmati, Ilse! Fallo almeno per pietà di tuo marito! COTRONE Contessa... Contessa... Su, portiamola di là, sarà meglio... ILSE No, lasciatemi! lasciatemi! Voglio che intendano tutti!</p> <p>_____ QUAQUÈO, Che straccio di spettacolo! E poi dice di no! DOCCIA E brava, oh! va per le spicce!</p>	<p><i>E logo, interrompendo o horrível gesto, muda-o para uma bofetada sonora na face de Cromo; vacila, cai por terra numa violenta convulsão de riso e choro. Cromo protege-se, estonteado, a face ofendida. Todos, surpreendidos por aquele ato repentino, começam a falar em simultâneo, uns comentando, outros acorrendo para socorrer. Quatro grupos: o primeiro, em socorro da Condessa, com o Conde, Diamante e Cotrone; o segundo, com Caquéo, Dócia, Mara-Mara e Milordino; o terceiro, com o Sacerdote, Lumaqui, o Batalha e a Sgrícia; o quarto, com Spizzi e Cromo. Ao mesmo tempo os quatro grupos vão dizer as quatro partes que cabem a cada um.</i></p> <p>O CONDE –Meu Deus, enlouquece! Ilse, Ilse, por amor de Deus! Não é possível continuar deste modo! DIAMANTE –Calma, calma, Ilse! Fá-lo pelo menos por piedade a teu marido! COTRONE –Condessa... Condessa... Força, vamos levá-la daí, será melhor... ILSE –Não, deixem-me! Deixem-me! Quero que todos percebam!</p> <p>_____ CAQUÉO –Que raio de espetáculo! E depois dizem que não!</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>MARA-MARA Gliel'ha appioppato a quel Dio! MILORDINO Ma di dove sono scappati?</p> <p>—————</p> <p>BATTAGLIA Scava e scava, ci facciamo la fossa...</p> <p>LUMACHI Pare impossibile che si debba così smaniare per nulla!</p> <p>SACERDOTE È pur vero che l'abbiamo detto tutti!</p> <p>LA SGRICIA (segnandosi) Mi par d'essere in mezzo ai turchi!</p> <p>—————</p> <p>SPIZZI (a Cromo venendogli a petto) Vigliacco! Hai potuto osare...</p> <p>CROMO (spingendolo indietro) Lèvati tu! È tempo di finirla!</p> <p>SPIZZI «Alla spiccia!» per salvar la baracca... Tu avresti venduto tua moglie!</p> <p>CROMO Che baracca, imbecille! Io dicevo per quello che s'uccise...</p> <p>—————</p> <p>LA CONTESSA (sciogliendosi da coloro che vorrebbero trattenerla e venendo avanti) L'avete detto tutti?</p> <p>SPIZZI Ma no! Non è vero!</p> <p>DIAMANTE Io non ho detto nulla.</p> <p>BATTAGLIA E io nemmeno.</p>	<p>DÓCIA –E boa, oh! Depressa! MARA-MARA –Deu-o àquele Deus! MILORDINO –Mas de onde escaparam?</p> <p>—————</p> <p>BATALHA –Cavar e cavar, vamos cavar o túmulo com as nossas mãos...</p> <p>LUMAQUI –Parece impossível que se agite por nada!</p> <p>SACERDOTE –É mesmo verdade que todos dissemos isso!</p> <p>A SGRÍCIA (indignando-se) –Parece-me estar entre os turcos!</p> <p>—————</p> <p>SPIZZI (para Cromo, colocando-se à sua frente) –Cobarde! Como pudeste ousar...</p> <p>CROMO (puxando-o para trás) –Sai daqui! É tempo de acabar com isto!</p> <p>SPIZZI –“Depressa!” para salvar a barraca... Tu terias vendido a tua mulher!</p> <p>CROMO –Que barraca, imbecil! Eu dizia àquele que se matou...</p> <p>—————</p> <p>A CONDESSA (soltando-se de quem queria retê-la e vindo para a frente) –Todos vocês o disseram?</p> <p>SPIZZI –Mas não! Não é verdade!</p> <p>DIAMANTE –Eu não disse nada.</p> <p>BATALHA –Nem eu.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

E agora, dois exemplos opostos de elucubração abstrata de Cotrone (Pirandello, 1995, p. 55); (Pirandello, 2021, p. 34):

<p>COTRONE (<i>al Conte</i>) Se la ajutano a entrare in un'altra verità, lontana dalla sua, pur così labile e mutevole...</p> <p style="text-align: center;"><i>alla Contessa</i></p> <p>Rimanga, rimanga così lontana e si provi un po' a guardare come questa vecchietta che ha veduto l'Angelo. Non bisogna più ragionare. Qua si vive di ricchezza indecifrabile, ebullizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri;</p>	<p>COTRONE (<i>para o Conde</i>) –Se o ajudam a entrar numa outra verdade, longe da sua, mesmo tão lábil e mutável...</p> <p style="text-align: center;"><i>Para a Condessa</i></p> <p>–Fique, fique assim longe e tente um pouco olhar-se como esta velhinha que viu o Anjo. Não é preciso mais usar a razão. Aqui vive-se disto. Privados de tudo, mas com todo o tempo para nós: riqueza indecifrável, ebulição de quimeras. As coisas ao nosso redor falam e têm sentido só no arbitrário em que, por desespero, nos apetece mudar. Desespero à nossa moda, atenção! Somos bastante plácidos e</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>seduti, concepriamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che i nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.</p>	<p>preguiçosos; sentados, concebemos enormidades, como se poderia dizer? mitológicas: naturalíssimas, tendo em conta o nosso modo de existência. Não se pode viver de nada; e então é uma contínua bebedeira celeste. Respiramos um ar fabuloso. Os anjos podem descer entre nós como se nada fosse; e todas as coisas que nascem no nosso interior são uma estupefação para nós mesmos. Ouvimos vozes, risos; vemos nascer encantos figurados de cada cantinho de sombra, criados pelas cores que ficam decompostas no olhar mortiço pelo forte sol da nossa ilha. Não podemos sofrer de surdez de sombra. As figuras não são inventadas por nós; são um desejo dos nossos próprios olhos.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Pirandello, 1995, p. 50); (Pirandello, 2021, p. 31):

<p><i>Appena dice indica col dito in tre punti diversi, dove indica, s'aprono per un momento, fin laggiù in fondo alle falde della montagna, tre apparizioni verdi, come di larve evanescenti.</i></p> <p>ILSE Oh, Dio, com'è?</p> <p>IL CONTE Che sono?</p> <p>COTRONE Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa.</p>	<p><i>Logo que diz isto indica com o dedo três pontos diversos, onde indica, abrem-se por um instante, até lá abaixo, ao fundo, às faldas das montanhas, três aparições verdes, como de larvas evanescentes.</i></p> <p>ILSE –Ó meu Deus, como?</p> <p>O CONDE –O que são?</p> <p>COTRONE –Pirilampos! Os meus. De mago. Estamos aqui como nas margens da vida, Condessa. As margens, basta um comando e afastam-se; entra o invisível; evaporam os fantasmas. É coisa natural. Acontece o que costuma acontecer nos sonhos. Eu faço-o acontecer também durante a vigília. Eis tudo. Os sonhos, a música, a oração, o amor... tudo o infinito que está nos homens, o Senhor encontrá-lo-á dentro e à volta desta vila.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nestes dois últimos excertos é evidente a linguagem abstrata e quase delirante que caracteriza Cotrone. O anfitrião da vila faz uso de metáforas, como na descrição da vida como uma “bebedeira celeste” (Pirandello, 2021, p. 34); afirma ainda, com um paradoxo, que só privando-se de tudo

conseguiu atingir uma “riqueza indecifrável”, uma “ebulição de quimeras” (Pirandello, 2021, p. 34) e, por fim, defende que assistir à evaporação de fantasmas “é coisa natural” para quem, como os Azarados, conduz a própria existência “nas margens da vida” (Pirandello, 2021, p. 31). O que poderia parecer um discurso alucinado constitui de facto uma descrição extremamente evocativa e tridimensional da vida dos habitantes da vila: estes indivíduos decidiram viver isolados e segundo a própria inclinação interior, renunciando às ambições e às riquezas terrenas. Neste caótico mundo paralelo em que vivem, puseram de lado a razão e abandonaram-se à imaginação criativa: “não é preciso mais usar a razão”, declara Cotrone (Pirandello, 2021, p. 34).

3.5.4 Nomes das personagens

Ainda no âmbito da tradução do texto, um dos problemas de tradução que se apresentam logo no início do trabalho é a tradução dos nomes das personagens.

Para além dos gigantes que moram na montanha e que, embora deem o nome ao drama, não aparecem na peça¹¹, as personagens principais pertencem a dois grupos: à Companhia da Condessa e aos Azarentos, que moram na vila no sopé da montanha. Com exceção de *Maddalena* e *Ilse* e do Conde, cujo nome próprio nunca é referido na obra, nenhuma personagem possui um nome “real”: são todos nomes inventados, alguns ridículos, como *Quaquè* ou *Duccio Doccia*, que até soam como onomatopeias. Em alguns casos, o nome é precedido do artigo definido: é o caso da Sgrícia, que no texto italiano é sempre referida como “*la Sgricia*”. Uma razão do uso do artigo definido podia ser a derivação do nome do verbo regional toscano “*sgricciare*”, que descreve a ação de roçar os dentes. O significado do nome é representativo da sua forma de estar: uma personagem em perene ansiedade e revolta, de índole rude e pouco amigável. Por causa da associação da personagem ao significado do seu nome, o artigo definido foi mantido também na tradução para português.

A estranheza dos nomes não é, como óbvio, casual: acentua o cariz mitológico da obra e reforça a pouca importância que, para os habitantes da vila, têm as coisas terrenas e mundanas, os aspetos práticos e aparentes como por exemplo os nomes das coisas e das pessoas. O que importa nesta vida é a alma “libertada de todos estes estorvos”: a pureza, a simplicidade, a espontaneidade

¹¹ Deviam ter sido os protagonistas da última parte do drama, que Pirandello não teve a possibilidade de terminar e que foi, portanto, transcrita de forma discursiva pelo filho Stefano.

são as chaves da vida real, como explica Cotrone nesta passagem (Pirandello, 1995, p. 64); (Pirandello, 2021, p. 40):

<p>COTRONE Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone... e lui, di Doccia... e lui, di Quaquèo... Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome.</p>	<p>COTRONE –Eu também podia ser, talvez, um grande homem, Condessa. Demiti-me. Demitido de tudo: decoro, honra, dignidade, virtude, coisas que os bichos, graças a Deus, ignoram na sua beata inocência. Libertada de todos estes estorvos, eis que a alma fica grande como o ar, cheia de sol ou de nuvens, aberta a todos os relâmpagos, abandonada a todos os ventos, supérflua e misteriosa matéria de prodígios que nos levanta e dispersa em fabulosas distâncias. Olhamos para a terra, que tristezza! Há talvez alguém lá em baixo que se ilude de estar a viver a nossa vida; mas não é verdade. Nenhum de nós está no corpo que o outro vê; mas na alma que fala não se sabe de onde; ninguém pode saber; entre aparência e aparência, com este bufo nome de Cotrone... e ele, de Dócia... e ele, de Caquéo... um corpo é a morte: trevas e pedra. Ai de quem se vê no seu corpo e no seu nome.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O tradutor encontra nestas mesmas linhas a razão pela qual deve manter a “estranheza” dos nomes das personagens: para preservar a oposição e a contradição entre o mundo mundano dos homens, representado pelos nomes próprios, e a grande alma elevada dos Azarentos, que decidiram demitir-se de todas as convenções sociais para atingir um estado de comunhão com a alma e a vida.

Assim sendo, a tradução seguiu estas diretrizes e os nomes sofreram uma ligeira ou nenhuma alteração para português. As únicas alterações foram de cariz fonético e ortográfico, como *Battaglia* e *Batalha*, *Lumachi* e *Lumaqui*, *Quaquèo* e *Caquéo*, ou o acento agudo em *Sgrícia*. Tentou-se, mesmo assim, manter a proximidade à versão italiana: não se traduziu, por exemplo, o nome do anjo,

Centuno: primeiro, porque as duas palavras nas duas línguas são quase homógrafas (em italiano representa uma crase do número “*centouno*”, em português *cento e um*), e também porque, no texto, Cotrone explicita a origem do nome da personagem (Pirandello, 1995, p. 51); (Pirandello, 2021, p. 31):

<p>Ecco quella che prega per tutti noi. La Sgricia dell'Angelo Centuno. È venuta a vivere qua con noi, dacché la Chiesa non volle ammettere il miracolo che le fece l'Angelo che si chiama Centuno.</p> <p>ILSE Centuno?</p> <p>COTRONE Sì, perché ha in custodia cento anime del Purgatorio e lui le guida ogni notte a sante imprese.</p>	<p>–Eis aquela que reza por todos nós. A Sgrícia do Anjo Centuno. Veio viver aqui conosco, desde que a Igreja não quis reconhecer o milagre que lhe fez o Anjo que se chama Centuno.</p> <p>ILSE –Centuno?</p> <p>COTRONE –Sim, porque tem em custódia cem almas do Purgatório e ele guia-as cada noite para empresas sagradas.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.5.5 Referências geográficas, culturais e temporais

O último problema de tradução que será analisado é a tradução das referências culturais, temporais e geográficas da peça teatral.

Embora, após a lista das personagens, Pirandello afirme “Tempo e lugar, indeterminados: no limite, entre a fábula e a realidade” (Pirandello, 2021, p. 4), existem, no texto, algumas referências que fazem com que o leitor e/ou o espectador possam colocar a ação num espaço geográfico e temporal mais específico.

Antes de mais, as personagens da peça moram numa ilha: no início do II Ato, uma voz misteriosa que provém da vila exclama: “Terra de má fama, como infelizmente ainda há nesta ilha selvagem” (Pirandello, 2021, p. 32). A ilha é, portanto, descrita como selvagem; um adjetivo ambíguo, pois pode descrever a vegetação luxuriante do lugar, bem como o temperamento criminoso e sem regras dos seus habitantes. Mais à frente, encontra-se uma referência geográfica ainda mais específica: na descrição do milagre do Anjo Centuno, a Sgrícia afirma explicitamente que devia ir a Favara (Pirandello, 2021, p. 33). Favara é uma aldeia de cerca de 32 000 habitantes do município de Agrigento, terra natal de Pirandello. Todos os aspetos que remetem para a esfera da Sicília não sofreram alterações ou adaptações ao longo da tradução.

No que diz respeito aos elementos culturais, o primeiro exemplo encontra-se logo no início do I Ato. Quando a Companhia da Condessa, perdida e desorientada, acaba por chegar à vila de Cotrone e dos Azarentos, começa a olhar em redor para tentar encontrar alguns elementos de civilização: alguns componentes da Companhia perguntam onde se encontram os albergues e “*le trattorie*” (Pirandello, 1995, p. 20); (Pirandello, 2021, p. 11). Em Itália, a *trattoria* é um estabelecimento público, tipicamente popular, dedicado à venda e consumo de refeições *in loco*. A diferença entre a *trattoria* e o restaurante é, em geral, a informalidade, os preços baixos e as quantidades abundantes oferecidas pela *trattoria*, a qual também apresenta maior simplicidade no serviço e no mobiliário.¹²

A cultura portuguesa possui um correspondente similar: trata-se das tascas ou tabernas. A tasca ou taberna é um estabelecimento modesto que vende bebidas e refeições: tal como a *trattoria*, apresenta um cariz informal, oferece refeições abundantes a preços baixos e, sem dúvida, constitui uma marca cultural de Portugal. Decidiu-se, portanto, optar pelo termo correspondente da cultura do texto de chegada:

<p>IL CONTE No, ci sono altri due, giù col Lumachi. Piuttosto vorrei che lei ci dicesse. Qua</p> <p style="text-align: center;"><i>Si guarda in giro, smarrito</i></p> <p>siamo, vedo, in una vallata, alle falde d'una montagna...</p> <p>CROMO E dove saranno gli alberghi?</p> <p>BATTAGLIA ... e le trattorie?...</p> <p>DIAMANTE Il teatro dove dobbiamo recitare?</p>	<p>O CONDE –Não, já há outros dois, lá em baixo com o Lumaqui. Queria mais que nos dissesse. Aqui</p> <p style="text-align: center;"><i>Dá uma olhadela em redor, perdido</i></p> <p>–Estamos, vejo, num vale, nas faldas de uma montanha...</p> <p>CROMO –E onde serão os albergues?</p> <p>BATALHA –...e as tascas para comer?</p> <p>DIAMANTE –O teatro onde temos de representar?</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Por fim, o elemento que se insere na caracterização temporal da peça emerge no I Ato de *I giganti della montagna*, em que se refere o facto de a aldeia ter a intenção de demolir o teatro da cidade, frequentado apenas pelos ratos, e substituí-lo por um cinematógrafo. Esta declaração

¹² Todavia, existem também *trattorie* de alto nível e qualidade. O termo *trattoria* deriva do termo *trattore* (o dono do estabelecimento) que, por sua vez, deriva do francês *traiteur*, derivado do verbo *traiter*, do latim *tractare*, “tratar, preparar” (mais informações em: urly.it/3hdx, acessado a 28 de janeiro de 2022).

representa uma clara crítica à modernidade dos anos vinte e trinta do século passado, em que se assistia ao gradual avanço do cinema em detrimento da mais pura e nobre arte teatral. Hoje em dia a referência não resulta tão clara e pungente como podia soar para o espectador da época de Pirandello. Portanto, optou-se por substituir a referência do “cinematógrafo” por “parque de estacionamento”, uma realidade mais atual e imediata para o público atual (Pirandello, 1995, p. 43); (Pirandello, 2021, p. 26):

IL CONTE Ma non c'è un teatro nel paese?	O CONDE –Mas não há um teatro na aldeia?
COTRONE C'è, sì, ma per i topi, signor Conte, è sempre chiuso. Anche se fosse aperto non ci andrebbe nessuno.	COTRONE –Há, sim, mas para os ratos, senhor Conde, está sempre fechado. Mesmo que estivesse aberto, ninguém iria.
QUAQUÈO ... pensano d'abbatterlo...	CAQUÉO –...pensam em demoli-lo...
COTRONE ... Sì, per farci un piccolo stadio...	COTRONE –... Sim, para fazer um pequeno estádio...
QUAQUÈO ... Per le corse e le lotte...	CAQUÉO –... Para as corridas e as lutas...
MARA-MARA No, no, ho sentito che ci vogliono fare il cinematografo?	MARA-MARA –Não, não, eu ouvi que querem fazer um parque de estacionamento?

3.5.6 Trabalho cooperativo: exclamações e interjeições

O processo de tradução da peça *I giganti della montagna* envolveu aquilo que Bassnett, uma das vozes mais proeminentes da teoria da tradução de peças teatrais, definiu como a estratégia de tradução cooperativa (Bassnett, 1985, p. 91). Embora os seus estudos e reflexões sejam alvo do próximo capítulo do presente Relatório, propõe-se, brevemente, a passagem em que a autora descreve as razões pelas quais esta estratégia é considerada a mais eficaz:

Firstly, and fundamentally, I believe we need to let go of the old confusion of roles for the translator. The translator cannot hope to do everything alone. Ideally, the translator will collaborate with the members of the team who put a play text into performance. If such an ideal situation does not happen, then the translator should still not be expected to produce a hypothetical performance text or to second guess what actors might want to do to the translation once they start to work with it (Bassnett, 1998, p. 106).

A abordagem cooperativa foi a mesma que foi adotada na tradução de *I giganti della montagna*. Embora fosse eu a traduzir a peça de italiano para português, servi-me da ajuda e da

“consultoria” linguística e técnica dos encenadores, Hugo Inácio e do meu orientador Telmo Ferreira. Assim, o protocolo era o seguinte: eu traduzia cerca de vinte páginas, enviava o esboço para os dois colaboradores, marcava-se uma reunião e discutia-se a tradução, propondo sugestões, alterações ou alternativas. Esta abordagem envolveu todo o processo inicial de tradução e também a fase seguinte, ou seja, de leitura do texto com os atores. Tive a oportunidade de presenciar nos ensaios da equipa dos atores e os primeiros encontros consistiam na leitura, em voz alta, do texto integral. Nesta fase, os atores exprimiam as próprias ideias e sugestões, fomentando o debate e aprofundando a interpretação em torno da obra e das personagens. Portanto, a tradução sempre foi um espaço aberto, uma realidade em contínua evolução e na qual participaram e colaboraram diversos indivíduos: peritos de língua italiana, nativos e peritos de português, peritos de artes dramáticas, de encenação, de acompanhamento musical, e mais. A abordagem/estratégia permitiu enfrentar e resolver os vários desafios do género dramático a partir das primeiras fases, conjugando a habilidade e a competência de cada membro do grupo.

Em especial, uma dificuldade de tradução que foi tratada em conjunto graças a esta estratégia foi a tradução das exclamações do texto italiano.

Na peça de Pirandello e, em geral, na língua italiana, são frequentes exclamações e interjeições como “*ah!*”, “*eh...*”, “*oh, ...*”, “*Dio mio*”, entre outras. Estas palavras e locuções necessitam de uma adaptação na língua de chegada para que soem naturais e espontâneas. Neste processo, a ajuda dos atores nativos portugueses foi considerável, pois, ao longo dos ensaios, detetaram a expressão mais natural e sugeriram-na aos encenadores e à tradutora.

Assim, propõem-se alguns exemplos de tradução de interjeições e exclamações (assinaladas em itálico no texto):

«Alla spiccia», <i>eh?</i> dicesti proprio così. (Pirandello, 1995, p. 28)	– “Depressa”, <i>não é?</i> Disseste mesmo isso. (Pirandello, 2021, p. 16)
IL CONTE <i>Oh Dio</i> , impazzisce! Ilse, Ilse, per carità! Non è possibile seguitare così! (Pirandello, 1995, p. 29)	O CONDE – <i>Meu Deus</i> , enlouquece! Ilse, Ilse, por amor de Deus! Não é possível continuar deste modo! (Pirandello, 2021, p. 17)
SPIZZI <i>Ah, no!</i> Ilse! Tu non puoi dire questo di noi!	SPIZZI – <i>Ah, não!</i> Ilse! Tu não podes dizer isto de nós!

(Pirandello, 1995, p. 33)	(Pirandello, 2021, p. 19)
ILSE <i>Oh Dio</i> , chi è? (Pirandello, 1995, p. 57)	ILSE – <i>Ó Deus</i> , quem é? (Pirandello, 2021, p. 35)
ILSE <i>Eh</i> , più di così... COTRONE <i>Ecco</i> . Quella che fu. Basta farla uscire fuori. Crede che non le viva ancora dentro? Non vive forse il fantasma del giovine che s'uccise per lei? Lei lo ha in sé. (Pirandello, 1995, p. 58)	ILSE – <i>Pois</i> , mais do que isso... COTRONE – <i>Pois</i> . A que foi. É só preciso deixá-la sair. Acha que não continua a viver dentro de si? Não vive o fantasma do jovem que se matou por si? A Condessa tem-no em si. (Pirandello, 2021, p. 36)
ILSE (<i>scattando e sbuffando</i>) <i>Oh Dio</i> , di dove s'uscirà? (Pirandello, 1995, p. 69)	ILSE (<i>saltando e bufando</i>) – <i>Ai Deus</i> , de onde se sairá? (Pirandello, 2021, p. 43)

4. Conclusão

Após a minha tentativa de ilustrar, de forma clara e exaustiva, a entidade de acolhimento e as atividades que realizei neste contexto, posso confirmar que a experiência de estágio não frustrou de modo algum as minhas expectativas. A colaboração com a companhia teatral Trincadeira Teatro permitiu-me abordar uma pedra angular da literatura italiana, Luigi Pirandello, e traduzir a sua última obra para o público português da cidade na qual concluí os meus estudos. Tive a oportunidade de aprofundar os meus conhecimentos sobre a herança literária do autor e de encontrar a forma mais adequada para transpor e adaptar o conteúdo da obra para a cultura portuguesa. O estágio traduziu-se na possibilidade de entrar em contacto com um mundo extremamente estimulante e encantador, nomeadamente o mundo do teatro, e de conjugar esta esfera com a atividade da tradução. O estágio permitiu-me, também, ter uma ideia do funcionamento da tradução de peças teatrais, exemplificar o trabalho de equipa e construir, através da tradução da peça, um espaço de troca de sugestões e reflexões produtivas e enriquecedoras.

Não posso deixar de salientar que a confiança depositada em mim e no meu trabalho de tradução fez com que me sentisse cada vez mais integrada na equipa e em todas as fases do projeto. Graças aos contínuos incentivos e críticas por parte do meu orientador e dos outros componentes da equipa, nunca perdi a motivação e o estímulo e, pelo contrário, todos esses aspetos fomentaram o meu interesse e curiosidade pelas matérias discutidas e tratadas.

Assim, reconheço que foram concretizadas as minhas expectativas iniciais referentes ao estágio: a experiência representou uma oportunidade para estabelecer uma transição da vida académica para o mundo do trabalho e permitiu conjugar as culturas dos dois países que protagonizaram o meu percurso de estudos. Acrescento que o estágio constitui uma excelente forma de complementar a formação dos alunos do Mestrado, pois permite-lhes aplicar os conhecimentos teóricos adquiridos nos cursos em contextos reais e, possivelmente, oferece uma oportunidade para entrarem no mundo do trabalho.

PARTE II

1. Enquadramento teórico: questões preliminares

Concluída a primeira parte deste trabalho, proponho-me, nesta segunda parte, voltar a percorrer no âmbito dos estudos da tradução os debates e as noções que determinaram, nos anos 80 do século passado, a consagração da tradução teatral como uma área autónoma dentro da tradução literária.

Opto pela tradução teatral como tema de estudo e investigação porque, como é obvio, oferece os fundamentos teóricos que enquadram e norteiam o meu trabalho de tradução da peça *I giganti della montagna* de Luigi Pirandello: nos estudos elaborados e publicados ao longo das décadas, consegui encontrar uma correspondência entre os desafios que a peça pirandelliana proporcionou e as soluções viáveis. Os teóricos manifestam ainda unanimidade no que concerne à estratégia de tradução mais eficaz e construtiva no âmbito da tradução teatral, nomeadamente a colaboração entre o tradutor e os profissionais de teatro, abordagem que foi adotada também na tradução da peça objeto do presente Relatório.

Para além da correspondência entre teoria e prática, opto ainda por este tema pelo facto de a tradução teatral ser uma disciplina “recém-nascida” e, portanto, extremamente fértil do ponto de vista das suas potencialidades de investigação. A tradução de teatro começou a ser devidamente considerada só a partir dos anos 80 do século passado; até à data, o texto teatral tinha sido tratado apenas na sua componente textual, sem ter em conta o conjunto de fatores extralinguísticos que este domínio envolve e que serão ilustrados na presente secção. Esta constatação leva-me a outra razão que despertou e alimentou o meu interesse pela área: a multidimensionalidade da tradução teatral, em perfeito equilíbrio entre o texto e a representação, inserida num universo de fatores linguísticos e extralinguísticos dos quais a tradução representa apenas uma pequena parte. Finalmente, mais uma característica torna esta área digna de estudo e investigação: a sua capacidade de ser atual, apesar dos milénios de história. As comédias de Aristófanes, embora tenham sido escritas há mais de 2000 anos, continuam a representar um dos desafios mais complexos para os tradutores de teatro. Por outro lado, hoje, as novas tecnologias e plataformas oferecem inúmeros palcos virtuais para as representações, que, por conseguinte, ganham públicos de culturas e línguas extremamente diversas. Assim, as dificuldades que este género proporciona conseguem ultrapassar os milénios e tornar-se sempre atuais, fomentando, por conseguinte, o debate e o interesse em torno do tema.

No que concerne às diretrizes teóricas, inserindo-se no contexto extremamente vasto dos estudos de tradução, foi necessário adotar uma linha temática específica para abordar o nascimento da tradução teatral como disciplina de estudo. Assim, optou-se por fixar como ponto de partida o debate em torno do conceito de “equivalência”, que protagonizou o século XX e que envolveu alguns dos teóricos mais eminentes no campo da tradução. O debate sobre a noção de “equivalência” desencadeou, por um lado, a definição dos estudos da tradução como área de estudo científico e delimitou o seu território de competência, numa altura em que se considerava a tradução como um mero meio de aprendizagem ao serviço da linguística; por outro lado, forneceu os meios necessários para lidar com o cariz multidimensional e extralinguístico da tradução teatral. A questão da equivalência ligar-se-á ainda com o conceito de *performability*, como será ilustrado ao longo desta segunda parte.

Após o enquadramento teórico em torno da fundação da disciplina, passar-se-á então à descrição das características da tradução teatral, do seu objetivo e das estratégias de tradução. Analisar-se-ão os fatores linguísticos próprios do texto teatral, bem como as componentes extralinguísticas que complexificam a tarefa do tradutor. Por fim, ilustrar-se-á a questão de *performability*, que ainda hoje se encontra no centro do debate em torno da tradução de teatro e divide as opiniões dos teóricos e dos profissionais da área.

2. Estudos de tradução: introdução

As escritas em torno da prática da tradução remontam à antiguidade: no passado, a tradução representava o meio principal para a disseminação de conceitos e de textos religiosos e culturais. O primeiro ou, pelo menos, o texto mais antigo que se conhece no Ocidente que aborda o problema da tradução é o tratado escrito por Cícero no ano 46 a.C. e intitulado *De optimo genere oratorum*, que, embora se revelasse decisivo no desenvolvimento subsequente dos estudos da tradução ao contemplar os dois polos antagónicos da tradução, a livre e a literal, nasceu como um tratado sobre a eloquência. A sua importância para os estudos da tradução iria mostrar-se pela influência que teve sobre os 2000 anos seguintes, em que o debate em torno das teorias da tradução foi protagonizado pela dicotomia oposta “tradução literal” *versus* “tradução livre”.

Ao longo de dois milénios, cada autor ilustrou e justificou o método adotado na tradução no prefácio à sua obra ou em cartas, tendo, na maioria dos casos, como modelo Cícero e a sua abordagem “*ut orator*”, ou seja, uma tradução capaz de verter a força expressiva para a língua de chegada.

Embora o número de autores e intelectuais que se pronunciaram em torno do debate seja consistente, nunca foi introduzida ou elaborada uma teoria inovadora; a este propósito, Steiner afirma que as reflexões em torno da tradução fomentaram um “debate estéril” entre tradução “palavra-por-palavra” e “sentido-por-sentido” (Steiner, 1998, p. 319).

Apesar da sua história milenária, a tradução apenas passou a configurar uma disciplina objeto de estudo científico a partir da segunda metade do século passado. Até à data, a tradução apenas era considerada um instrumento didático na aprendizagem das línguas estrangeiras, assumindo um estatuto secundário e subordinado, o que, de acordo com Munday (2016, p. 14), explicaria em parte a importância marginal que as instituições académicas lhe tinham atribuído.

Os anos 60 do século XX representam um ponto crucial no desenvolvimento dos estudos da tradução. Nesta década, a tradução começou a ser alvo de estudo científico no âmbito da literatura comparativa, uma disciplina que estuda e compara a literatura com uma abordagem transacional e transcultural e que, portanto, se baseia em bibliografia traduzida. Para além da literatura comparativa, outra disciplina que incentivou a introdução dos estudos da tradução nos currículos académicos foi a linguística contrastiva, um ramo da linguística que nasceu nos anos 30 e que emergiu nas décadas de 60 e 70, e que tem como objeto de estudo a comparação das convergências e divergências de duas línguas. A abordagem contrastiva influenciou e inspirou trabalhos fundamentais da segunda metade do século XX, que contribuiram consideravelmente para a definição da disciplina, entre os quais a obra *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958) dos linguistas Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet e o ensaio de John Catford *A Linguistic Theory of Translation. An Essay on Applied Linguistics* (1965).

A abordagem mais sistemática aos estudos da tradução começou a traçar o território da sua investigação científica (Munday, 2016, p. 16). O trabalho que definiu claramente os seus limites e determinou a sua distinção de outras disciplinas foi *The name and nature of translation studies* de James Holmes (1972), em que o autor identifica as limitações impostas à investigação em torno da tradução, que, até àquele momento, se encontrava dispersada por várias disciplinas, entre as quais a linguística. Portanto, o trabalho de Holmes abriu o caminho para uma nova disciplina, da qual definiu as áreas de interesse e traçou as características, retomadas e ilustradas mais tarde no célebre mapa de Holmes incluído na obra de Gideon Toury (1995/2012, p. 10):

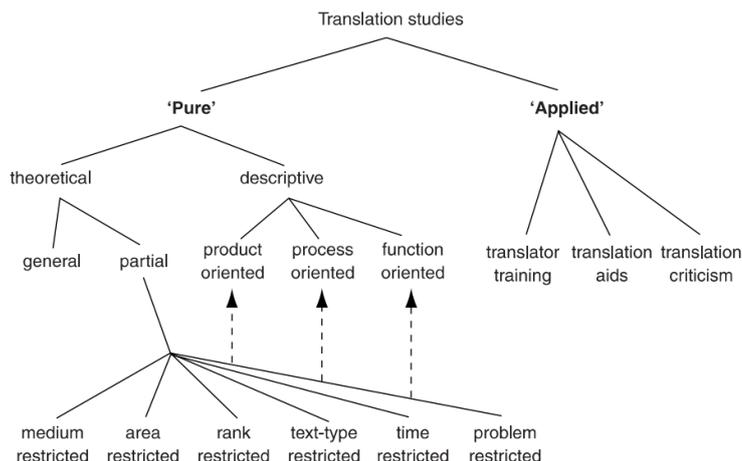


Tabela 1: Mapa de Holmes dos estudos da tradução (Toury, 1995/2012, p. 10).

3. O problema da equivalência

A abordagem sistemática adotada pelos teóricos das décadas de 50 e 60 teve como objetivo evitar a simples oposição entre *tradução literal* e *tradução livre* que protagonizou o debate milenário em torno da tradução. Assim, nesta fase, os autores pronunciaram-se sobre um conceito extremamente ambíguo: o problema da “equivalência” (Munday, 2016, p. 59 ss.).

O conceito de “equivalência”, adotado como conceito chave no contexto da tradução automática pelas teorias da tradução na década de 50 do século XX, foi num primeiro momento utilizado como termo estritamente científico para designar uma propriedade unívoca reversível (1:1) e, mais tarde, no âmbito da tradução humana, tornou-se sinónimo de igualdade de valor. Assim, não é de surpreender que o conceito continue confuso e que até seja contestado, tendo-se tornado um conceito problemático com uma infinidade de definições. A origem da confusão reside na instabilidade da definição do conceito, levando a divergências de interpretação, de acordo com as áreas da sua aplicação. Por conseguinte, a noção de “equivalência” varia consoante os autores sejam representantes de correntes linguísticas, culturais ou sistémicas.

Ilustrar-se-ão, de seguida, os autores mais significativos que se pronunciaram em torno do conceito de equivalência, a partir do primeiro contributo da autoria de Jakobson, para passar para a “equivalência dinâmica” de Nida, a “tradução semântica” de Newmark e a distinção entre “correspondência” e “equivalência” de Koller, e concluir com as abordagens funcionalistas de Reiß, Vermeer e Nord.

O primeiro autor que se pronunciou sobre a questão da “equivalência” na tradução foi o estruturalista Roman Jakobson (1896 – 1982) no ensaio *On linguistic aspects of translation* (1959). Na sua obra, o autor russo descreve três tipologias de tradução: a tradução intralinguística, a tradução interlinguística e a tradução intersemiótica; em especial, a segunda categoria refere-se à tradução entre dois sistemas de signos verbais diferentes. Neste âmbito, Jakobson trata o problema da equivalência de significado entre palavras de línguas estrangeiras, defendendo que não pode existir uma equivalência plena entre as unidades de código de línguas devido à diferença interlinguística de termos e campos semânticos:

Likewise, on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-units [...]. The English word ‘cheese’ cannot be completely identified with its standard Russian heteronym ‘сыр’ because cottage cheese is a cheese but not a сыр. (Jakobson, 2000/2012, p. 114).

Porém, a falta de categorias gramaticais e lexicais não implica a intraduzibilidade, pelo que ao tradutor é atribuído um papel ativo na procura de processos alternativos que permitam viabilizar a tradução (Munday, 2016, p. 61).

Outro linguista que contribuiu para o debate em torno do conceito de “equivalência” foi Eugene Nida (1914 – 2011), o qual, na sua obra *Toward a Science of Translating*, de 1964, propõe “duas orientações básicas” (Nida, 1964a, p. 159): “equivalência formal” e “equivalência dinâmica”. O primeiro tipo de equivalência tem como foco a reprodução da mensagem original, tanto na forma como no conteúdo: encontra-se orientada para a estrutura do texto de partida, que exerce uma grande influência na definição da exatidão do texto de chegada. Por outro lado, a “equivalência dinâmica” ou “funcional” baseia-se no que Nida define como “o princípio do efeito equivalente” (Nida, 1964a, p. 159): a mensagem deve ser adaptada às necessidades e expectativas do recetor e visa atingir uma “naturalidade completa de expressão”. Assim, de acordo com Nida, uma tradução apenas era bem-sucedida se fosse capaz de responder a quatro requisitos fundamentais: fazer sentido; transferir o espírito e a forma do original; possuir uma forma de expressão natural; produzir uma reação similar (Nida, 1964a, p. 164). Para tal efeito, o recurso a adaptações a nível gramatical, lexical e de referências culturais era permitido.

Apesar de ter sido objeto de críticas que consideravam impossível produzir uma reação equivalente em duas culturas e períodos diferentes (Munday, 2016, p. 69), a dicotomia de Nida

desempenhou um papel fundamental no debate em torno dos estudos de tradução, pois introduziu um ponto de vista inovador: a tradução que tinha como foco a recepção do público de chegada.

Inspirado no trabalho de Nida e, por isso, orientado para o recetor, Peter Newmark (1916 – 2011) desenvolveu a sua própria conceção de “equivalência”. Na sua obra *Approaches to Translation* (1981), Newmark distinguiu entre a “tradução comunicativa”, processo no qual o tradutor procura produzir no leitor o efeito mais próximo possível daquele que os leitores do texto original experienciaram, e a “tradução semântica”, com a qual se pretende devolver o significado contextual exato do original, seguindo, na língua de chegada, a sua estrutura semântica e sintática o mais próximo possível (Newmark, 1981, p. 39). Embora possam existir similitudes entre a “tradução comunicativa” e a “equivalência dinâmica” de Nida, Newmark afastou-se do princípio de equivalência de efeito, pois defende que este apenas é atingido se o texto estiver inserido no espaço e no tempo na língua de chegada (Newmark, 1981, p. 69). Por outro lado, também a “tradução semântica” de Newmark se distingue da “equivalência formal” de Nida, na medida em que o conceito de equivalência elaborado pelo primeiro autor deve sempre respeitar o contexto (Munday, 2016, p. 74).

Também o linguista suíço Werner Koller (1942 –) admitiu que a “equivalência” em tradução é um fenómeno essencialmente pragmático. Na sua obra *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (“Introdução à Ciência da Tradução”) de 1979, Koller distingue os conceitos de “correspondência” e de “equivalência”: por um lado, a “correspondência” é objeto de estudo da linguística contrastiva, que compara dois sistemas linguísticos e descreve estruturas correspondentes, formalmente similares nos sistemas linguísticos contrastados; por outro lado, a “equivalência” designa a relação entre “texto de partida” e “texto de chegada” e respetivos contextos (Munday, 2016, p. 75). Para além de traçar esta distinção, Koller reconheceu que a “equivalência de tradução” carecia de uma definição complementar que, atendendo às condições de recepção do “texto de chegada”, possibilitasse o seu enquadramento referencial. Assim, Koller distinguiu cinco tipos de “equivalência”: (i) a “equivalência denotativa”, ou seja, a descrição da mesma realidade extralinguística; (ii) a “equivalência conotativa”, isto é, a identificação e manutenção das mesmas escolhas lexicais; (iii) a “equivalência textual normativa”, que implica uma análise do texto de natureza funcional e o respeito por normas linguísticas; (iv) a “equivalência pragmática” ou “comunicativa”, orientada para o recetor do texto ou da mensagem e que corresponde à “equivalência dinâmica” de Nida e, por fim, (v) a “equivalência formal”, relacionada com a estética do texto e as suas características estilísticas (Munday, 2016, p. 75).

Já em 1971, Katharina Reiß (1923 – 2018), na sua obra *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (“*Translation Criticism: Potential and Limitations*”), entendeu que era necessário distinguir entre “equivalência” no âmbito do texto e “equivalência” entre unidades tradutórias individuais, pelo que a “equivalência” em tradução depende da tipologia de texto (texto informativo, expressivo ou operativo). As tipologias de texto são categorizadas de acordo com a sua função: deste modo, Reiß constrói o seu conceito de “equivalência” em torno do texto e não das palavras ou da frase, aplicando já uma abordagem funcionalista e defendendo que a comunicação só pode ser alcançada ao nível do texto se, dos pontos de vista conceptual, da forma linguística e da função comunicativa, o texto de chegada é equivalente ao texto de partida (Munday, 2016, p. 115 ss.).

Estabelece-se, assim, nas décadas de 70 e 80 na Alemanha, uma abordagem funcionalista e comunicativa à análise da tradução, que considera a tradução um ato de comunicação. Esta tendência, para além dos contributos de Reiß, beneficiou ainda dos estudos de Vermeer (“*Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*”, 1978), de Hönig e Kußmaul (*Strategie der Übersetzung*, 1982), de Reiß e Vermeer (*Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*, 1984/2013), de Holz-Mänttári (*Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, 1984) e de Nord (*Textanalyse und Übersetzen*, 1988), autores procedentes da linguística tradicional, mas que vêm a adotar uma perspetiva pragmática da tradução.

Esta nova orientação é marcada por quatro traços fundamentais: primeiro, encontra-se fortemente orientada para a componente cultural e subordina a ideia de transferência linguística; segundo, a tradução configura-se como um processo de comunicação e não como um mero ato de transcodificação; terceiro, a função do texto de chegada desempenha um papel primacial; e quarto, o texto (quer o de partida, quer o de chegada) é assumido como fator dinâmico (Munday, 2016, p. 114 ss.).

O contributo principal para o desenvolvimento das posições funcionalistas é a Teoria do Escopo (*Skopostheorie*), elaborada no volume intitulado *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984), traduzido como *Towards a General Theory of Translational Action* (2013) da autoria de Reiß e Vermeer. De acordo com estes autores, o texto de chegada, designado como *Translatum*, deve atender ao seu objetivo, o que implica a necessidade de determinar as condições em que a tradução ocorre (Munday, 2016, p. 127). Assim, e de acordo com esta teoria, a “equivalência” representa uma relação entre o texto de partida e o texto de chegada que, na respetiva cultura e ao mesmo nível hierárquico, cumpre a mesma função comunicativa. Por outro lado, a “adequação” é uma relação

existente entre um texto de partida e um texto de chegada traduzido com observância do *skopos* (Reiß & Vermeer, 1984, pp. 139-140). Na Teoria do Escopo, o papel primacial é desempenhado pelo *skopos*, que condiciona o translato; o *Translatum*, por sua vez, é uma oferta de informação na cultura de chegada e língua de chegada sobre uma oferta de informação na cultura de partida e língua de partida. A terceira regra da Teoria do Escopo afirma que o translato representa uma oferta de informação de forma irreversível e inequívoca; o *Translatum* tem, portanto, de ser coerente com o texto de partida. Assim, a equivalência perde para o *skopos* o primeiro lugar na hierarquia dos critérios de decisão disponíveis para o tradutor.

Assim, o ato tradutivo é determinado pelo seu *skopos* e representa uma oferta de informação numa cultura e língua de partida para uma cultura e língua de chegada. Neste processo de comunicação intercultural e produção de um *Translatum*, o tradutor desempenha um papel crucial. Por sua vez, o *Translatum* não deve necessariamente ter a mesma função na língua de partida e na língua de chegada e deve ser internamente coerente e coerente com o texto de partida.¹³

A aceção proposta na Teoria do Escopo por Reiß e Vermeer é partilhada por Hönig e Kußmaul (1991, p. 44 ss.). De acordo com os dois autores, o texto é condicionado pela sua experiência sociocultural. Por conseguinte, a tradução é dependente da sua função como um texto “implantado” numa cultura de chegada. Para implantar o texto de forma eficaz, os autores avançam duas alternativas: ou o texto mantém a função que tinha na cultura de partida, ou a função é alterada para convir às necessidades específicas da cultura de chegada (Hönig & Kußmaul, 1991, p. 83 ss.). Portanto, também Hönig e Kußmaul afirmam que a tradução, enquanto resultado, pode existir como produto final variado, de acordo com as escolhas realizadas pelo tradutor, não podendo existir uma tradução única e ideal.

Justa Holz-Mänttari (1936 –) propõe um modelo de tradução que visa produzir linhas diretrizes gerais. Assim, no “agir translativo”, a tradução representa uma interação orientada para o recetor e, portanto, funcionalmente comunicativo, em que se opera uma transferência intercultural.¹⁴ Holz-Mänttari distingue-se, ainda, dos seus predecessores na medida em que rejeita o conceito de “texto”

¹³ Estas regras encontram-se em ordem hierárquica e a primeira, ou seja, o *skopos*, determina o ato tradutivo e é a mais importante.

¹⁴ Este processo comunicativo envolve uma série de papéis e atores (Holz-Mänttari, 1984, pp. 109-111), que são: (i) o iniciador, ou seja, a empresa ou o indivíduo que precisa da tradução; (ii) quem contacta o tradutor; (iii) o produtor do texto de partida; (iv) o produtor do texto de chegada, nomeadamente o tradutor; (v) o utente do texto de chegada; (vi) o destinatário final do texto de chegada.

e substituí-o por “suporte da mensagem”, com o intuito de descrever o texto como um mero suporte de uma mensagem que lhe subjaz, sem qualquer valor próprio.

Por fim, em 1988, Christiane Nord propõe um modelo funcionalista mais detalhado, incorporando elementos da análise textual e assumindo uma perspectiva pragmática (Munday, 2016, p. 131). A sua obra *Textanalyse und Übersetzen*, de 1988, visa oferecer aos estudantes de tradução um modelo de análise de texto de partida que possa ser aplicável a todos os tipos de texto e a todas as situações de tradução. Baseando-se num conceito funcionalista, Nord partilha muitas das teorias avançadas por Reiß, Vermeer e Holz-Mänttari, mas, ao mesmo tempo, dedica mais atenção às características do texto de partida. Nord propõe uma classificação dicotómica da tipologia de traduções: a tradução documental, que, mantendo a função do texto de partida, é orientada para a situação comunicacional entre autor e recetor na cultura de partida; e a tradução instrumental, que representa um instrumento de comunicação autónomo na cultura de chegada e é orientada para a situação comunicacional nova que se gera entre o autor do texto de partida e o recetor na cultura de chegada (Munday, 2016, p. 130).

O modelo de Nord envolve uma análise de uma complexa série de fatores extratextuais e aspetos intratextuais interligados no texto de partida. Contudo, na sua obra de 1997 *Translating as a Purposeful Activity*, Nord avança uma proposta mais flexível do modelo, destacando três aspetos das abordagens funcionalistas de especial interesse para a formação do tradutor (Nord, 1997, p. 59; Munday, 2016, p. 132): (i) a importância da encomenda de tradução (ou “*translation brief*”); (ii) o papel da análise do texto de partida; (iii) a hierarquia funcional dos problemas de tradução. De acordo com Nord, a encomenda de tradução deveria fornecer diversas informações relativas aos dois textos, entre as quais: a sua função; o público alvo; o tempo e o espaço da receção do texto; o meio (se escrito ou falado, se digital ou em papel); e a razão pela qual o texto foi escrito e deveria ser traduzido. Graças a estes dados, o tradutor consegue priorizar as informações a incluir no texto de chegada. A análise detalhada do texto de partida permite determinar a viabilidade da tradução e qual a estratégia a adotar. Assim, Nord define os fatores intratextuais do texto de partida (Munday, 2016, p. 132): o assunto do texto; o conteúdo, inclusive a conotação e a coesão; (iii) as pressuposições, ou seja, o conhecimento prévio implícito; (iv) a composição textual; (v) os elementos não-verbais, como ilustrações ou imagens do texto; (vi) a estrutura das frases; (vii) elementos suprasegmentais, como a entoação, o ritmo e o estilo do texto. Por fim, Nord estabelece uma hierarquia funcional que o tradutor pode seguir no processo de tradução. A hierarquia envolve: (i) a comparação das funções do texto de partida e do texto de chegada, de modo a escolher o tipo de tradução a produzir (documental

ou instrumental); (ii) análise da encomenda de tradução, que determina os elementos funcionais que podem ser reproduzidos; (iii) o tipo de tradução, do qual depende, por sua vez, o estilo da tradução.

O modelo de análise de Nord concilia as posições extremas das teorias orientadas para a finalidade da tradução e das correntes mais tradicionais, voltadas para a “equivalência” e, ao mesmo tempo, contraria a tendência que se tinha vindo a afirmar pelas posições que vinham a desprezar o papel do texto de partida (Munday, 2016, p. 134).

Finalmente, Anthony Pym (1956 –) procurou sintetizar o debate em torno da “equivalência”, afirmando que o mesmo contribuiu para o desenvolvimento dos estudos de tradução e para a sua afirmação como área específica de investigação académica. A partir dos anos 80 do século passado, assistiu-se a uma viragem nos estudos de tradução que, de uma disciplina unificada, se tornou numa área aberta a outros campos de investigação (Pym, 1995, p. 169). Portanto, o conceito de “equivalência” continua a desempenhar um papel central no debate da tradução; contudo, a sua importância não se deve ao facto de se considerar a tradução uma procura de equivalências estáticas ao nível dos signos linguísticos e dos seus significados, mas sim por se ter reconhecido que é um processo pragmático que envolve fatores extralinguísticos e dinâmicos, pelo que a equivalência visa atingir correspondências em situações comunicativas específicas, não podendo ser confundida com a linguística contrastiva.

4. A tradução de teatro: a consagração de uma nova área de estudo

Superado, ou, pelo menos, enquadrado o problema da “equivalência”, formou-se e emergiu uma definição mais flexível de tradução que apenas procurava atingir correspondências entre o texto de partida e o texto de chegada, abandonando a quimera da “equivalência” *strictu sensu*. Portanto, a partir desta nova maturidade teórica dos anos 80, o conceito de “equivalência” perdeu o seu rigor inicial e, como defende Lefevere (1980, p. 163), “adequacy seems, as a concept for use in translation studies, to have a brighter future than equivalence”.

No entanto, o debate em torno de noção de “equivalência” introduziu conceitos que se revelaram fundamentais para a identificação de uma nova área de estudo dentro da tradução literária, ou, pelo menos, da sua revalorização: as abordagens pragmáticas ao texto e o reconhecimento da importância do público de chegada no processo de tradução desenvolveram os “instrumentos necessários” para lidar com a multidimensionalidade dos textos teatrais que, até à data, tinham sido analisados apenas

na sua componente e dimensão textual, ou seja, apenas “no que havia na página” (Lefevere, 1980, p. 168).¹⁵

De facto, até aos anos 80 do século passado, os tradutores de peças teatrais tinham adotado principalmente duas estratégias de tradução coexistentes (Bassnett, 1991, p. 105). Por um lado, considerou-se a peça teatral como um texto poético e literário, sem considerar a dimensão performativa: foi o caso das traduções das tragédias e comédias clássicas gregas e latinas, de Shakespeare e isabelinas. Por outro lado, e paralelamente, desenvolveu-se na Europa do Norte uma prática de tradução de teatro que adaptava e alterava quase livremente as obras originais de acordo com várias necessidades, como as expectativas do público de chegada, a dimensão da companhia, as limitações de tempo e espaço, etc. Neste último caso, o texto de partida não era de todo considerado como um “absoluto”, como um texto “sagrado”, mas era sujeito a numerosas alterações de cariz textual e semântico.

Por causa das duas estratégias antagónicas, do seu panorama pouco definido e da sua eterna subordinação à tradução literária, a tradução de teatro apresentava-se como uma área ignorada e descurada, a cujos problemas foram dedicados pouquíssimos estudos. Isto levou Bassnett a afirmar que “in the history of translation studies, less has been written on problems of translating theatre texts than on translating any other text type” (Bassnett, 1991, p. 99).

É mesmo neste contexto que, na década de 80, se começa a considerar a tradução de teatro de forma renovada, isto é, tendo em consideração os desafios que a área proporciona em virtude da relação intrínseca e indissolúvel entre o texto e a sua representação. Assim, em 1980, Ortrun Zuber, Professora da Griffith University de Brisbane, na Austrália, publicou a primeira obra inteiramente dedicada ao que a autora define como “uma nova disciplina”, isto é, à tradução de teatro¹⁶. *The Languages of Theatre* (1980) reúne contributos de teóricos, académicos, encenadores e tradutores literários que, pela primeira vez, tratam a tradução teatral como um domínio à parte, com as suas próprias dificuldades e problemas específicos:

¹⁵ Ao falar da escassez de estudos publicados em torno da tradução de teatro, Bassnett afirma que “a major obstacle in the development of theatre studies has been the continued emphasis on the verbal text to the exclusion of the other sign systems involved in the creation of theatre. This has resulted in an imbalance, where the verbal text is prioritised and becomes the high status text to the detriment of all the other systems” (Bassnett, 1980, p. 87).

¹⁶ Existe uma distinção entre tradução dramática (*drama translation*) e tradução teatral ou de teatro (*theatre translation*), duas noções que se referem, respetivamente, à tradução orientada para o leitor e à tradução orientada para a representação. Adotar-se-á esta distinção ao longo do presente trabalho.

This is the first book focusing on translation problems unique to drama. Experts in this new discipline (drama in translation studies) have collaborated from all over the world. Other recent publications on literary translation deal with linguistic problems, translation aspects common to all genres, or problems specifically related to poetry (...). *The Language of Theatre* focuses on drama translation and considers non-verbal, verbal and cultural aspects as well as staging problems, for a play is written for a performance and must be actable and speakable. (Zuber, 1980, p. xiii).

Embora não fosse propriamente uma “nova disciplina”, pois, conforme ilustrado, a tradução de obras teatrais representava uma prática já presente e consolidada ao longo dos séculos, a obra de Zuber constitui, sem dúvida, um novo início no panorama da tradução teatral, pois é a partir deste momento que os teóricos e os académicos tratam o texto teatral na sua multidimensionalidade e grande complexidade, o que lhe rendeu o epíteto de “labirinto” (Bassnett, 1985, 1998).

Assim, as secções seguintes visam percorrer as características da tradução de teatro, os problemas que proporciona a nível linguístico e extralinguístico, algumas questões fundamentais, como a linguagem teatral e a *performability*, e as propostas que os teóricos formularam para sair deste “dédalo linguístico”.

4.1. Características, objetivo e estratégia da tradução teatral

A tradução de prosa e do texto dramático partilham numerosos problemas de natureza linguística, mas a diferença substancial que distingue os dois géneros reside nos sistemas de comunicação que utilizam. Nos textos em prosa, a voz do narrador conta e descreve a história ao leitor, define as relações que ligam as personagens e fornece informações em torno do contexto no qual se inserem os eventos. Por outro lado, na peça teatral, não existe uma mediação comunicativa: todas as informações fornecidas pelo narrador num texto em prosa, no teatro devem ser expressas apenas através da representação, como acessório à ação à qual o recetor assiste. O facto de o espectador estar presente na ação como testemunha dá a impressão de participação no mesmo sistema de comunicação (Link, 1980, p. 25).¹⁷

¹⁷ Outra diferença fundamental entre os dois géneros é o público ao qual se destinam. Por um lado, a prosa e o verso destinam-se a um público de leitores; por outro lado, a peça teatral dirige-se a um público de leitores e, sobretudo, aos espectadores. A questão da dualidade do público de chegada do texto teatral será tratada em detalhe na secção 4.4.

A falta de informação prévia por parte dos espectadores faz com que a compreensão da ação e dos eventos representados deva ser imediata, direta, rápida e inequívoca; caso contrário, a mensagem e a intenção da peça perdem-se e a comunicação entre representação e público interrompe-se. Esta constatação leva à definição do objetivo fundamental da tradução da peça teatral, em torno do qual os teóricos manifestam uma opinião unânime: o tradutor de textos teatrais visa criar uma tradução do texto de partida que seja imediatamente compreensível para o público de chegada e que, portanto, utilize uma linguagem atual e contemporânea que permita uma comunicação fluida e direta. Para concretizar este objetivo, é inevitável, para o tradutor, fazer escolhas de tradução e, em geral, intervenções ao nível do texto para que o público de chegada possa compreender o contexto da obra de partida e a ação narrada. A este propósito, Laera (2011, p. 215) afirma que “(...) all members of the panel come to approve of the idea that a translation must above all ‘create a context’ for the foreign text in the target language performance”.¹⁸ Assim, o tradutor de peças teatrais propõe-se reconstruir o contexto da obra de partida e reproduzi-lo para o público de chegada.

As características próprias da tradução dramática, que serão analisadas em detalhe nas secções seguintes, e o objetivo do tradutor fazem com que este género de tradução se configure como um verdadeiro labirinto, como foi definido por Bassnett nas suas publicações (1985, 1998). Contudo, ao longo das décadas, os autores tentaram criar diretrizes para se orientarem neste dédalo linguístico. Bassnett, por sua vez, propôs cinco estratégias de tradução de peças teatrais, das quais a quinta, a tradução cooperativa, é, segundo a autora, capaz de produzir os melhores resultados (Bassnett, 1985, p. 91). A estratégia da tradução cooperativa envolve a colaboração de pelo menos duas pessoas na criação do texto de chegada, idealmente um perito ou nativo da língua de partida e um perito ou nativo da língua de chegada, em constante contacto com os encenadores da peça. Esta estratégia inclui o tradutor na produção escrita e oral do texto e permite enfrentar de forma eficiente problemas relativos a convenções teatrais das culturas das línguas de partida e de chegada. Bassnett defende, ainda, que a tradução cooperativa não é apenas a estratégia mais eficaz, mas parece ser até a única viável no contexto da tradução dramática (Bassnett, 1998, p. 106).

Assim, Bassnett preparou o caminho para os teóricos subsequentes, que, analogamente, têm considerado a colaboração entre os profissionais de teatro e o tradutor a abordagem mais profícua no âmbito da tradução teatral. Laera, após quase trinta anos desde a primeira publicação de Bassnett em

¹⁸ Margherita Laera, Professora de Estudos da Tradução na Middlesex University de Londres, publicou o artigo “Theatre Translation as Collaboration” (2011) que relata a discussão entre um painel de seis profissionais de teatro e académicos em torno de várias experiências de tradução de peças teatrais. A discussão teve lugar em março de 2010 na Universidade Queen Mary, de Londres.

torno da tradução cooperativa, continua a defender que a colaboração entre o tradutor e a equipa teatral “remains an imperative of good practice in theatre translation” (Laera, 2011, p. 215).

Traçadas as noções fundamentais, passa-se agora para a análise das dificuldades com que o tradutor de peças teatrais deve lidar, sendo estas intrínsecas ao género dramático. Começar-se-á, assim, com a descrição dos problemas ao nível linguístico, com foco especial na tradução de poesia, do dialeto e de alusões específicas da cultura do texto de partida; sempre no âmbito da língua, abordar-se-ão ainda as questões da atualidade das peças teatrais e do envelhecimento precoce das suas traduções. Procedendo para uma vertente extralinguística, a secção 4.4 ilustrará a dualidade do público de chegada dos textos dramáticos, para depois passar para a sua multidimensionalidade e os fatores extralinguísticos que fazem parte deste género. Neste contexto, será descrita a escolha do lugar da representação, do cenário e dos figurinos por parte da equipa de profissionais de teatro, criando um paralelismo com a representação de *Os gigantes da montanha*. Finalmente, a última secção desta II Parte será dedicada ao tema da *performability*, ou teatralidade, uma questão central no debate em torno da tradução dramática, capaz de atrair críticas e elogios ao longo das décadas.

4.2 Tradução de textos dramáticos: problemas ao nível linguístico

Um dos estudos pioneiros na definição e distinção dos problemas relativos à tradução teatral é da autoria de Franz H. Link (1980). O autor alemão aceitou o desafio de tratar os problemas relativos à tradução de teatro na obra de Zuber (1980), com o intuito de demonstrar a complexidade do género dramático e a necessidade de cooperação entre o encenador, o tradutor, o diretor e os teóricos da tradução (Link, 1980, p. 24).

De acordo com a definição de Link, que será adotada de seguida por teóricos subsequentes, a tradução envolve apenas a comunicação verbal e os desafios ao nível textual.¹⁹

As dificuldades e os problemas de tradução de peças teatrais emergem logo que a linguagem do texto corra o risco de não ser compreensível para o público de chegada. Os problemas da tradução

¹⁹ O autor distingue entre tradução, adaptação e interpretação, categorias interdependentes e interligadas entre si e de difícil definição. No domínio da tradução teatral, a tradução envolve a componente textual e os desafios próprios da língua; a adaptação abrange a componente teatral, inclusive o tipo de teatro, a encenação, a produção, a ambientação, os figurinos, a maquilhagem; por fim, a interpretação do texto através da representação engloba a vertente do significado da peça e da sua mensagem (Link, 1980).

teatral podem ser de natureza intralinguística, isto é, surgir dentro de uma língua,²⁰ ou interlinguística, ou seja, emergir no processo de tradução de uma língua para outra. Os desafios que a tradução teatral proporciona ao nível textual são os típicos do género literário em geral; portanto, a seguir, analisar-se-ão os casos da tradução da poesia, a tradução do dialeto e as alusões opacas que se referem à cultura de partida. A escolha destes três elementos, entre os diversos aspetos que a tradução literária oferece, deve-se à frequência com a qual ocorrem nas obras de Luigi Pirandello. Por exemplo, na sua derradeira peça *Os gigantes da montanha*, o autor faz uso de linguagem poética e do verso e de alusões típicas da sua época, como ilustrado na I Parte deste Relatório.²¹

No que diz respeito à linguagem poética e ao verso, o uso deste nível de linguagem visa ressaltar o carácter excepcional e extraordinário do diálogo em causa e destacá-lo da quotidianidade. Para que esta linguagem seja facilmente entendida pelo público de chegada, é necessária uma tradução para a linguagem poética aceite e compreensível pelos recetores (quer no caso de uma tradução intralinguística, quer no caso de uma tradução interlinguística). No entanto, é de notar que a linguagem poética não está sujeita a tantas evoluções quanto a linguagem coloquial, pois trata-se de uma forma estilizada e fossilizada da língua (Link, 1980, p. 28). Assim, as intervenções que o tradutor teatral deverá adotar não são tantas como no caso da linguagem coloquial, informal e, em geral, da língua da fala.

Ao contrário, o dialeto, que por definição é próprio da língua falada, está sujeito a evoluções contínuas. O uso deste nível de linguagem no âmbito teatral não é raro e pode ter dois objetivos principais: o primeiro, e também o mais óbvio, é exprimir, de forma implícita, a origem geográfica da personagem; por outro lado, a escolha desta marca linguística pode aludir à sua origem social: a incapacidade de falar a versão padrão da língua é, muitas vezes, sinal de um grau de escolarização baixo ou até nulo.

Link, no seu contributo, não considera os casos em que a peça é escrita inteiramente em dialeto. O *teatro dialettale* italiano tem uma tradição radicada na história do País, embora seja difícil percorrer exatamente a sua evolução, por causa da grande diversidade linguística e da assimilação no teatro nacional. O comediógrafo e ator napolitano Eduardo Scarpetta (1853 – 1925) é considerado

²⁰ Um exemplo de dificuldade de tradução ao nível intralinguístico é a tradução de uma peça de Shakespeare para o inglês contemporâneo: a tradução ocorre dentro da mesma língua e torna-se necessária por causa da evolução do inglês ao longo de mais de 500 anos.

²¹ É de salientar que em *I giganti della montagna* Pirandello não faz uso de diálogos em dialeto. Contudo, dada a importância que para Pirandello tinham a Sicília e o dialeto da sua terra natal, considera-se pertinente ilustrar os desafios da tradução do dialeto no presente Relatório de Estágio.

o fundador do teatro dialetal moderno italiano, em que as obras eram escritas e representadas apenas em dialeto, tornando as peças mais reais e populares. Analogamente, entre as décadas de 60 e 70 do século XX, na área da Alemanha e da Holanda, foi cunhado o termo *Dialektrenaissance* (“Renascimento dialetal”) para descrever o interesse renovado pelo uso dos dialetos na arte, como demonstram o Millowitsch-Theater de Colónia e o Teatro Ohnsorg de Hamburgo, notados pelas representações em línguas dialetais.

O dialeto e a língua são temas próximos a Pirandello, pois o autor graduou-se em Filologia com uma tese sobre o dialeto de Agrigento e, ao longo da sua carreira, contribuiu ativamente para a formação da língua nacional italiana moldando uma “fala teatral” nas estruturas tradicionais do italiano. A língua de Pirandello faz uso de traços prosódicos e fonéticos típicos da oralidade; a pontuação torna-se um instrumento de articulação melódica e rítmica; o uso do vocativo, das interjeições e outros elementos de valor entoacional exprimem uma linguagem espontânea, falada no dia-a-dia.²²

Existem várias razões pelas quais o dialeto constitui um dos aspetos mais problemáticos no âmbito da tradução teatral. Primeiro, e como já referido, este nível de linguagem é um sistema aberto e em contínua evolução. Por conseguinte, não é de surpreender que os falantes de um dialeto de uma região não compreendam o mesmo dialeto de há 50 anos. Para além das evoluções internas, existe também uma razão relativa ao número de dialetos falados no mesmo país: um exemplo eloquente é o caso de Itália, em que existe um número elevado de dialetos falados, alguns extremamente diferentes entre si, outros que até têm estatuto de língua, como é o caso do *sardo* na Sardenha. Finalmente, a tradução da marca dialetal complexifica-se por causa da possível falta de correspondentes na língua de chegada. O dialeto *cockney*, por exemplo, é típico do substrato popular da área East End de Londres e representa um desafio de tradução por causa da falta de correspondentes em outras línguas, tanto que, em muitos casos, a única solução é a “neutralização” dessa marca linguística.

Outros problemas típicos da tradução do género dramático são as alusões e o conhecimento implícito do texto de partida. O texto teatral, como será demonstrado de seguida, encontra-se estreitamente ligado à época em que foi concebido (Bassnett, 1985, p. 89). O autor da obra teatral partilha com o seu público um conhecimento e uma visão cultural específica que evita repetir na sua peça e que atira por meras alusões. Por exemplo, o público contemporâneo de Shakespeare conhecia

²² Mais informações em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (acedido a 17 de março de 2022).

os eventos das guerras entre França e Inglaterra e estava familiarizado com a Guerra das Rosas. No entanto, o público inglês atual não partilha o mesmo conhecimento implícito e necessita que as referências e as alusões sejam explicitadas, explicadas ou até removidas, para não criarem confusão. Perante este tipo de problema linguístico, as escolhas do tradutor podem ser diversas, de acordo com o tipo de referência e alusão. A estratégia mais simples, ou seja, a eliminação da referência, pode ser adotada caso a alusão seja irrelevante ou de pouca importância para a dinâmica dos eventos.²³ Por outro lado, se as alusões forem necessárias para a compreensão da ação, o tradutor (em conjunto com os encenadores e a equipa de profissionais de teatro) pode explicitar a alusão, acrescentando os detalhes necessários para a tornar mais imediata.²⁴ É de salientar, ainda, que se pode criar uma breve contextualização antes do início da representação, através de uma introdução narrada que antecipe os eventos, escolha muito comum nas peças modernas (Link, 1980).²⁵

Portanto, embora a tradução teatral partilhe os mesmos problemas ao nível linguístico com a tradução de prosa e de verso, o tradutor de peças teatrais adota abordagens distintas, pois o seu objetivo é tornar a comunicação com o público de espectadores imediata e “atual”. A este propósito, a questão da atualidade das traduções teatrais e do seu envelhecimento são aspetos que vale a pena destacar e que, portanto, serão tratados na secção seguinte.

4.3. O envelhecimento da tradução teatral e a sua atualidade

Um aspeto fundamental e intrínseco da peça teatral e que a distingue dos outros géneros literários é o seu propósito: o texto dramático não foi criado meramente para o meio escrito, mas foi concebido para a representação perante um público. Contudo, nem todas as peças teatrais foram sempre traduzidas com o intuito de serem representadas. De facto, no passado, as traduções das peças, em especial as consideradas “clássicas”, como as comédias e tragédias gregas e latinas ou as obras de Shakespeare, eram extremamente fiéis ao texto de partida e tratavam este último como uma obra literária “absoluta”, isto é, que encontrava a sua realização apenas no meio escrito (Bassnett, 1980, p. 88).

²³ É clara, aqui, a diferença entre a tradução teatral e a tradução literária em geral: o tradutor de peças teatrais não pode recorrer ao uso de notas de rodapé para explicar as referências ao leitor; portanto, a fim de evitar confusão e estranheza, é preferível eliminar a alusão em causa.

²⁴ O acréscimo de detalhes será necessariamente fornecido através dos diálogos das personagens.

²⁵ Link, na sua publicação que foi aqui ilustrada, não faz referência à possibilidade de substituir as referências opacas ou não contemporâneas, estratégia que foi adotada na tradução de *Os gigantes da montanha*, como ilustrado na I Parte (capítulo 3.5.5 *Referências geográficas, culturais e temporais*), em que a referência do *cinematografo* foi substituída por *parque de estacionamento*. Esta escolha de substituição insere-se na importância de manter uma linguagem “atual”, tema da secção seguinte.

A partir dos anos 80 do século passado, como mencionado *supra*, os tradutores de textos dramáticos começaram a abordar a peça teatral na sua multidimensionalidade e procediam ao longo da tradução tendo sempre em consideração a representação perante o público de chegada, como afirma Zuber:

The greatest dramatists – such as Aeschylus, Sophocles, Euripides, Molière, Shakespeare – did not intend to write literature; they were writing for actors. Likewise, the translator of a play should not merely translate words and their meanings but produce speakable and performable translations. In the process of translating a play, it is necessary for him to mentally direct, act and see the play at the same time. (Zuber, 1980, p. 92)

O elemento da representação perante um público implica uma reflexão em torno da linguagem a usar na tradução de teatro e em torno da desatualização das traduções. O público que assiste à representação deve poder compreender de forma imediata a mensagem da peça e as referências culturais que apresenta. Portanto, a peça deve, em certa medida, refletir o tempo e o espaço em que é representada: a linguagem deve ser atual e as referências devem ser contemporâneas. A contemporaneidade das peças teatrais leva a retraduições frequentes. Como acontece também com outros géneros literários, o sentido da obra pode variar de acordo com o público recetor, num espaço e tempo determinados. Assim, as novas traduções nascem da vontade de se apresentar a um novo olhar, uma nova interpretação de textos considerados de interesse para a história ou a cultura, e justificam-se pela necessidade de que o público espectador aceda com facilidade ao que é dito.

Sobre a importância de uma linguagem atual nos textos e traduções dramáticas, o escritor catalão Xavier Bru de Sala defende que uma tradução envelhece mais depressa se for feita tendo em vista um público atual, isto é, sem seguir um modelo de língua mais clássico: “La difficulté réelle, quand on a choisi de viser le public théâtral, c’est de trouver un modèle linguistique qui puisse ne pas vieillir aussi rapidement que change la langue orale d’une époque” (Bru de Sala, 1990, p. 42).

O envelhecimento da língua é um fenómeno intimamente ligado ao facto de a língua ser um sistema aberto em contínua evolução: do ponto de vista lexical, ao longo dos anos, algumas palavras entram no uso comum e outras caem em desuso. Para além do desenvolvimento contínuo da língua, também a sociedade muda: as referências culturais, a situação política, a tecnologia e, em geral, o

imaginário coletivo evoluem. Esta ideia levou Bassnett a afirmar que “the theatre text is time-bound in a way that distinguishes it from prose or poetry” (Bassnett, 1985, p. 89).²⁶

Assim, a profunda conexão entre o texto dramático e a época em que foi concebido representa inevitavelmente um desafio para o seu tradutor, que deve lidar com a necessidade de tornar a obra atual para o público de chegada. O fenómeno do envelhecimento da língua é, portanto, necessário e determinado pelo objetivo fundamental da tradução teatral.

Na dinâmica da tradução de textos dramáticos é clara a importância que desempenha o papel do público de chegada. Contudo, é necessário especificar em detalhe a natureza do público da obra teatral e as suas expectativas, que serão, portanto, objeto da próxima secção.

4.4 O público de chegada

Embora, desde o início do seu estudo, a tradução teatral se configure como uma área profundamente desafiante, os autores concordam que o objetivo da tradução de uma peça teatral é o de ser imediatamente compreensível pelo e para o público de chegada (Zuber, 1980). Contudo, esta afirmação requer um esclarecimento fundamental *a priori*, isto é, definir e explicitar a natureza do público de chegada da tradução teatral.

Bassnett, no seu artigo publicado na obra de Zuber (1980), afirma que o tradutor de peças teatrais lida com um paradoxo, devido à relação dialetal que existe entre o texto dramático e a sua encenação: o texto escrito e o texto representado são inseparáveis e coexistem num universo de signos verbais, extralinguísticos e cinéticos igualmente relevantes. O encenador e ator David Ritchie descreveu de forma clara e concisa a diferença entre a versão escrita e a versão representada: “On the

²⁶ Um exemplo eloquente são as comédias da Grécia Ática, em que os políticos atenienses eram alvo constante de ataques e piadas por parte dos comediógrafos. Esta prática explica a denominação frequente de “comédias políticas”. Hoje, as referências aos políticos atenienses perante um público não familiarizado com o contexto político da Atenas do séc. V não conseguem despertar a mesma reação que o público de Aristófanes tinha, por exemplo, por causa da distância temporal de mais de 2000 anos e um contexto cultural totalmente diferente.

Todos os anos, a Fundação INDA (Istituto Nazionale Dramma Antico), uma das escolas de teatro mais prestigiadas de Itália, representa uma seleção de comédias e tragédias gregas no Teatro Grego de Siracusa. No ano de 2021, a seleção incluía *As Nuvens* de Aristófanes (tradução de Nicola Cadoni; direção de Antonio Calenda) e *As Bacantes* de Eurípides (tradução de Guido Paduano; direção de Carlus Padrissa). Não é de surpreender que, na comédia *As Nuvens*, as referências aos políticos atenienses tenham sido substituídas por referências à classe política italiana atual e, na tragédia *As Bacantes*, o coro das mulheres manifestava-se contra Tebe afirmando “*my body, my choice*”, inserindo-se no debate mundial atual em torno do corpo feminino. Mais informações em: <https://www.indafondazione.org/> (acedido a 6 de março de 2022).

page a play is fixed, permanent, spatially arranged, and access to it is conceptual. On the stage a play is fluid, ephemeral, primarily temporally arranged, and access to it is physical” (Ritchie, 1984, p. 65).

A dupla condição do texto teatral, o seu ser simultaneamente teatro como literatura e teatro como espetáculo, determina também uma dicotomia de públicos distintos: o público de espectadores que assistem à representação difere do público de leitores do texto dramático, na medida em que o primeiro deve perceber de imediato o que é dito e sentir-se aproximado e envolvido na peça; por outro lado, o segundo grupo pode decidir quando parar a leitura, refletir sobre o texto e até consultar fontes de referência. O tradutor do texto dramático lida, ao mesmo tempo, com “as necessidades” de dois grupos de recetores profundamente distintos, como afirma o autor holandês Törnqvist:

The double status of drama as verbal text (for the reader) and audiovisual experience (for the spectator) means that the translator of plays, unlike someone translating novels or poetry, deals not only with two languages, but also with two audiences. Under such circumstances, the central question for him must be: how can the needs of both receptor groups (readers/spectators) be combined with a relatively faithful rendering of the source text? (Törnqvist, 1991, p. 11).

Portanto, um obstáculo primordial que surge na tradução teatral é a dualidade de públicos, cada um com necessidades distintas.

Em especial, a representação em tempo real perante o público requer uma compreensão imediata e instantânea do conteúdo e da mensagem da peça, para que o processo de comunicação se torne eficaz. Neste processo, o espectador não está perante uma mera recitação de um texto escrito: a representação teatral envolve numerosos fatores extralinguísticos, como luzes, movimentos e gestos, figurinos e maquilhagem, entre outros, que ajudam o público na compreensão e que, inevitavelmente, influenciam o processo de tradução.

4.5 Multidimensionalidade e fatores extralinguísticos

Como ilustrado, o texto teatral envolve de forma simultânea a componente textual e a componente da representação. Esta relação indissolúvel determina um processo de tradução constante: a partir da ideia original para o guião, a interpretação dos encenadores, os contributos dos atores, até à reação do público (Gostand, 1980, p. 1) e envolve, por conseguinte, um conjunto de fatores extralinguísticos que determinam o processo de tradução.

O estilo da produção, o espaço físico da representação (seja este um anfiteatro, uma casa de ópera, um teatro de rua, ou até uma sala de estar) e o público ao qual se destina a produção são aspetos interrelacionados com o processo de tradução e que, em certa medida, determinam escolhas de tradução específicas. Aos fatores mencionados, acrescentam-se ainda outros processos de tradução que envolvem a escolha dos elementos verbais e não verbais, como a música e os efeitos sonoros vogais, mecânicos, elétricos ou naturais; os silêncios; a ação; o movimento ou a imobilidade; os figurinos; a maquilhagem; as luzes e o uso das cores; tensão e ritmo, etc. Estes e mais aspetos aparentemente externos ao processo de tradução desempenham, de facto, um papel igualmente importante ao que o texto escrito tem, pois a representação final é constituída pelo conjunto de todas as componentes mencionadas. Assim, o tradutor não deve lidar apenas com a dimensão textual da obra, mas também com os vários fatores que compõem, na sua globalidade, a *mise-en-scène*: esta coexistência entre componente textual e componente extralinguística e “física” leva ao antigo problema da teatralidade, ou *performability*, questão que será tratada mais adiante.

4.5.1 A escolha do teatro, do cenário e dos figurinos e *Os gigantes da montanha*

O autor da obra de partida, ao escrever a sua peça teatral, prefigura, de certa forma, um lugar particular onde poderá ser representada, tipicamente uma estrutura dedicada à representação de espetáculos, como um teatro. O autor pode até explicitar, na introdução à peça, o lugar onde quer que a obra seja representada, ou pode comunicar as suas ideias através de outros meios indiretos.

A escolha do lugar de representação pode ser determinada pela sua relação com a vida do dia-a-dia do público: pode ser um lugar isolado da vida quotidiana, como um teatro grego, ou, por outro lado, a peça pode ser representada na rua e misturar-se com os eventos que acontecem ao seu redor.

Para além da sua relação com a quotidianidade do público, o lugar da representação pode refletir o grupo social para o qual foi escrito: o drama grego era escrito para toda a *pólis* (com exceção das mulheres) e, portanto, representava-se em grandes teatros capazes de sentar milhares de espectadores. Por outro lado, o drama clássico francês representava-se geralmente no teatro da corte e, portanto, destinava-se a uma parte muito exclusiva da sociedade. Os exemplos demonstram a interdependência da peça teatral, do grupo social e do teatro. Escolher um lugar para o qual a peça não foi escrita pode determinar a perda da atmosfera original da obra, a perda da sua relevância social e até distorcer a sua estrutura ideológica, distraindo o público dos problemas que propõe (Link, 1980, p. 35).

No caso da representação de *Os gigantes da montanha*, a escolha do anfiteatro de Santo António dos Olivais, em Coimbra, foi ditada por diversas razões. Primeiro, e como descrito na I Parte do Relatório, o anfiteatro encontrava-se num estado de abandono, pelo que a representação visava valorizar o seu espaço, dotá-lo com uma nova vida e despertar o interesse e a curiosidade dos cidadãos de Coimbra. A seleção do anfiteatro ao ar livre, no coração de um dos bairros maiores de Coimbra, estava ainda em sintonia com o público ao qual a peça se destinava, isto é, à sociedade na sua multiplicidade, sem distinção de género, idade e profissão. Os atores da peça usaram todo o espaço que o anfiteatro oferecia, a partir do palco central até aos degraus onde estava sentado o público. A omnipresença da equipa de atores pretendia envolver os espectadores, que se deveriam sentir parte ativa dos eventos representados. Por fim, o anfiteatro encontra-se em conformidade com a tradição clássica da representação teatral, com a qual Pirandello estava muito familiarizado e pela qual nutria um profundo amor e admiração.²⁷

No caso do cenário, o autor pode ou não descrever as suas intenções na peça. No caso de o autor não se exprimir, geralmente baseia-se nas convenções teatrais ou participa na encenação do espetáculo. O cenário da primeira produção tem um carácter autoritário e adota-se nas produções subsequentes, podendo até tornar-se uma tradição (Link, 1980, p. 38).²⁸ As indicações em torno do cenário podem ser breves, indicando simplesmente o interior ou o exterior, ou descrever o cenário de forma pormenorizada. O cenário pode ser implícito no texto dramático: as personagens podem fazer referência à ambientação ou pode ser escrito nas indicações cénicas. As alusões à localidade por parte das personagens não se referem necessariamente ao cenário, pois normalmente servem para estimular a imaginação do público. O palco pode também ser deixado completamente vazio, como aconteceu nas produções de Bertolt Brecht, Thornton Wilder e do próprio Luigi Pirandello. Neste caso, a peça torna-se transparente como uma ilusão (Link, 1980, p. 41).

No caso de *Os gigantes da montanha*, a peça abre-se com uma indicação cénica extremamente livre e geral: “Tempo e lugar, indeterminados: ao limite, entre a fábula e a realidade” (Pirandello,

²⁷ Para além da sua formação clássica (grega e latina), Pirandello ensinou literatura grega no Istituto Superiore di Magistero Femminile de Roma desde o ano 1897 até 1923 e traduziu o drama *O Ciclope* do tragediógrafo grego Eurípides para o dialeto de Agrigento, a sua cidade natal. Em geral, Pirandello tinha fortes vínculos com o mundo grego por causa da sua origem, como ele mesmo afirmou: “La Grecia è dentro di me. Il suo spirito illumina il mio pensiero e consola il mio animo. Senza averla mai vista, la conosco. Sono della Sicilia, cioè della Magna Grecia e in Sicilia molto di greco ancora sopravvive. Ne sopravvivono la misura, l’armonia, il ritmo. D’altra parte io stesso sono di origine greca. Certo, non vi meravigliate, il mio cognome è Pyragghelos. Pirandello non ne è che la corruzione fonetica” (Zangrilli, 1996).

²⁸ No caso de *I giganti della montagna*, nunca poderemos saber com exatidão quais eram as vontades de Pirandello em relação à representação e encenação, pois o autor não conseguiu ver a sua obra representada por causa da sua morte.

2021, p. 1). Contudo, a seguir, Pirandello descreve ao mínimo detalhe a vila onde se desenvolve toda a ação e os seus elementos circundantes, descrevendo o vale onde surge a vila e mencionando a presença de uma ponte e de um cipreste. Estas indicações cénicas podem ser implementadas na representação. Contudo, caso não seja possível (por razões de espaço ou, mais frequentemente, de orçamento), representa-se o elemento essencial, neste caso a vila, e faz-se referência aos outros elementos cénicos nos diálogos das personagens. Na representação da peça *Os gigantes da montanha*, o cenário envolveu o uso de uma estrutura estilizada de madeira para representar a vila e uma alta estrutura de metal com uma plataforma no seu vértice, puxada pela Companhia da Condessa e de onde a Condessa ensaiava os versos da *Favola del figlio cambiato*.²⁹

Finalmente, os figurinos podem ser considerados uma parte do cenário e, analogamente podem ser “prescritos” nas indicações cénicas do autor. Na ausência de cenário, os atores utilizam figurinos contemporâneos à produção da peça. Os encenadores podem tentar alcançar efeitos de alienação através da escolha dos figurinos, pois os atores podem vestir-se perante o público, ou podem vestir roupas contemporâneas em peças históricas (Link, 1980, p. 42).

Os figurinos podem ter um valor simbólico e evocativo, como na representação de *Os gigantes da montanha*, em que Pirandello traçou uma descrição detalhada dos figurinos de quase todas as personagens. Por exemplo, Cotrone, o protagonista e o anfitrião da vila, “veste desbragado, um grande casaco preto de aba larga e largas calças claras; na cabeça tem um velho fez turco, e ligeiramente aberta no peito uma camisa azul” (Pirandello, 2021, p. 6). É claro que o vestuário de Cotrone não representa o típico vestuário siciliano do início do séc. XX. A intenção de Pirandello é representar Cotrone como um homem estrangeiro, um “bárbaro”, longe da cultura e da sociedade do público, com uma visão da vida completamente diferente. O elemento do fez turco ressalta a estrangeirização da personagem e a clara alusão ao afastamento da religião cristã.

4.6 A “teatralidade” do texto teatral

Como ilustrado no início desta segunda parte, a tradução teatral representou uma das áreas menos investigadas dos estudos de tradução, em especial por causa da sua posição híbrida entre os

²⁹ Quanto mais “nu” e minimalista for o palco, maior liberdade de imaginação terá o público. No caso desta peça em particular, a imaginação do espectador é ativada de maneira contínua através dos diálogos abstratos de Cotrone, dos eventos surreais que ocorrem na vila e, em geral, do cariz “mítico” desta peça e da última fase da produção de Pirandello, designada como “*teatro dei miti*”. É de lembrar ainda que, em *Os gigantes da montanha*, a representação teve lugar ao ar livre, com o elemento natural em redor, pelo que também a natureza, neste caso, fazia parte da encenação, evocando um ambiente isolado e longe da civilização.

linguistas (interessados no texto dramático como literatura) e os profissionais de teatro, mais interessados nas questões de semiótica e de significado teatral.

Nos anos 80 do século XX, começou a afirmar-se a ideia de que a dimensão espacial e gestual se encontrava incorporada e inerente na linguagem do texto teatral, o que complexificou consideravelmente a tarefa do tradutor, que, como afirma Bassnett (1991, p. 100), se tornou “super-humana”, pois o tradutor deveria tratar o texto escrito, que é parte de um complexo maior de sistemas de signos paralinguísticos, como um mero texto literário criado para a página e lido como tal.

O texto teatral configurava-se, assim, como um texto incompleto, que, ao contrário de outros tipos de literaturas, só se resolveria com a sua representação. Uma das defensoras desta posição é a historiadora de teatro Anne Ubersfeld, que retoma a ideia de que o texto teatral é *troué*, ou seja, cheio de lacunas, que só serão preenchidas fisicamente na representação (Ubersfeld, 1982, p. 23). Esta noção de leitura como processo parcial e truncado transpõe-se, por conseguinte, para a tradução teatral, que, analogamente, seria um processo incompleto até ao momento da representação.

Estabeleceu-se, assim, entre os tradutores, encenadores e profissionais de teatro, a noção de *performability*³⁰, um critério considerado essencial na tradução teatral. O facto de não existir uma unanimidade em torno da definição dificulta ainda mais a tarefa do tradutor quando lhe é exigido que traduza mantendo a teatralidade do texto.

Bassnett afirma que a teatralidade implica geralmente uma linguagem fluida e natural nos discursos do texto de chegada (Bassnett, 1991, p. 102).³¹ Portanto, o conceito surge por vezes associado à oralidade: “Traduire un texte pour le théâtre, c’est bien sûr le traduire en vue d’une ‘vocalité’, d’une corporalité, d’une respiration qui seraient présentes dans le texte d’origine” (Benhamou 1990, p. 72).

Em outros casos, a teatralidade corresponde à linguagem corporal e gestual implícita na versão escrita que tem de ser decodificada pelos atores: “La théâtralité, c’est aussi un deuxième élément,

³⁰ Opta-se pelo termo português “teatralidade” como termo abrangente para designações como *performability*, *playability*, *actability*, *speakability*, *breathability* e *jouability*, usadas na bibliografia consultada nesta II Parte.

³¹ Se for adotada esta definição de *performability*, torna-se clara a ligação e a proximidade ao conceito de “equivalência”. Por exemplo, de acordo com a definição do “princípio do efeito equivalente” de Eugene Nida, a mensagem do texto de partida deve ser adaptada às necessidades e expectativas do recetor e visa atingir uma “naturalidade completa de expressão” (Nida, 1964a, p. 159).

que j'appellerai la gestualité (...) la façon dont le texte met le corps en mouvement" (Déprats, 1990, p. 77).

Bassnett, em 1991, criticou fortemente a noção de teatralidade, afirmando que representava uma justificação para efetuar variações substanciais no texto de partida, inclusive adaptações e acréscimos, e que era um mero produto de relações económicas e de poder. De acordo com Bassnett, o facto de não existir uma definição de teatralidade legitimaria cada tradutor a escolher, de forma totalmente autónoma e à sua discrição, o que constituiria um texto fluido para os encenadores. Para além da subjetividade do termo, não existe uma base teórica que defenda a existência do conceito de teatralidade (Bassnett, 1991, p. 102). Por estas razões, Bassnett conclui que as dimensões de texto e de representação deveriam ser tratadas separadamente e que as considerações linguísticas, como a tradução do registo, de verso ou do dialeto, deveriam ter prioridade sobre uma noção simultaneamente abstrata e subjetiva, como a teatralidade.

A posição de Bassnett é criticada pelo comediante e tradutor de teatro William Gregory (2010), o qual defende que a teatralidade de um texto não reside nem num subtexto psicológico nem numa expressão fluente e natural. Este autor considera que o debate sobre o tema assenta num mal-entendido, um erro de denominação do "potencial dramático" do texto teatral. Gregory limita a teatralidade ao conteúdo e à natureza dos diálogos traduzidos e à capacidade de estes textos serem declamados por um autor. Gregory prefere, assim, falar em "potencial dramático" para analisar ou avaliar os textos teatrais e as suas traduções, afirmando que o tradutor deve tomar o papel do autor do texto e deixar as características que estimulam o ator na sua própria criatividade.

Apesar da complexidade da sua definição, Bigliuzzi, Kofler e Ambrosi (2013), na sua rica introdução à obra *Theatre Translation in Performance*, uma coleção mais recente de ensaios e contributos sobre a tradução teatral, defendem que o debate em torno da noção de teatralidade teve o mérito de salientar a tradução e as suas dificuldades no evento teatral como um ato literário e performativo específico e com uma própria autonomia. É também graças à reconceptualização da relação entre texto e representação que emergiu um novo e renovado interesse pela tradução teatral nas últimas décadas, como demonstrado pela proliferação de publicações em torno do tema (Bigliuzzi, 2013, p. 3).

Por fim, outra vantagem da teatralidade é a de posicionar os textos originais e as traduções, os textos de partida e os de chegada, os textos dramáticos e as representações ao mesmo nível, "where what counts is not the degree of distance from an ontological original but the effect that the

reconfigured text (as performance) has on the receiving culture and its networks of transmission and reception” (Marinetti, 2013, p. 311).

Em conclusão, a questão da teatralidade destina-se a protagonizar o debate em torno da tradução teatral, pois é um conceito intrínseco a esta área e ao seu propósito, que não é manter uma proximidade estilística ou semântica relativamente ao texto de partida, mas sim tentar ultrapassar os limites semióticos da arte verbal, direcionando-se indiretamente para a multidão de elementos de significado envolvidos na representação teatral. Apesar da sua indefinição e da sua aproximação às teorias da equivalência, que provavelmente fomentam a discussão em torno do tema, a teatralidade ancora a tradução teatral na “encruzilhada” entre literatura e representação, entre o texto e a performance, que faz com que “drama may be considered as perhaps the most interesting art” (Link, 1980, p. 50).

5. Conclusão

A tarefa de traçar um enquadramento teórico em torno de uma disciplina tão recente e com limites pouco definidos é, sem dúvida, uma tarefa desafiante. Como ilustrado nas secções anteriores, a tradução teatral representa uma área *sui generis* no domínio da tradução, pois envolve a componente textual e a componente da representação. A sua multidimensionalidade determina uma série de fatores extralinguísticos que não encontram correspondentes em outras disciplinas de tradução. Por causa da sua complexidade, o tradutor colabora com os encenadores, os atores e os outros profissionais de teatro na tradução, para enfrentar, em conjunto e de forma eficiente, problemas relativos a convenções teatrais das culturas da língua de partida e de chegada desde o início do processo.

Analogamente ao domínio geral da tradução, também o subdomínio da tradução teatral é protagonizado por debates que dividem os teóricos, como a discussão em torno da teatralidade. Para além das opiniões subjetivas, é de admitir que as reflexões em torno da teatralidade tenham confirmado e destacado as “áreas críticas” e os desafios que a tradução teatral proporciona e com que o tradutor se deve confrontar.

Como afirmado na introdução a esta II Parte, o domínio da tradução teatral representa uma área com um vasto potencial de investigação, em especial por causa do facto de ter sido ignorada e não devidamente analisada durante muito tempo. Na revisão da bibliografia sobre o tema, emergiu a

falta de uma história global³² da tradução teatral, já que a maioria dos contributos se configura como estudos de casos específicos e, portanto, possui um carácter individual, não sendo capaz de criar um panorama geral da disciplina, do ponto de vista geográfico e cronológico. Um trabalho de investigação futuro poderia, assim, colmatar essas lacunas e criar um enquadramento global pormenorizado em torno da prática da tradução teatral.

A tradução é uma tarefa que envolve todos os aspetos e campos da vida humana e, por isso, encontra-se ligada à contemporaneidade. Com o progresso das novas tecnologias, também os desafios da tradução teatral têm evoluído. Com as plataformas do Facebook, Twitter e Youtube, as representações teatrais ganham um público universal e a componente da “atualidade” desvanece-se. Um tema de interesse suplementar poderia ser a investigação das mudanças que as novas tecnologias implementam e determinam nas escolhas de tradução teatral. As novas características do público de chegada, o papel da linguagem atual na representação nas novas plataformas e as referências que o tradutor deve adotar, são apenas algumas das questões que têm emergido e que ainda esperam investigação, reflexão e contributos inovadores.

³² Por “global” entende-se uma história da tradução teatral no mundo ocidental e oriental.

PARTE III

1. O autor e a obra: introdução

A terceira e última parte do Relatório é dedicada à obra que foi objeto de tradução no âmbito do estágio curricular e ao seu autor, Luigi Pirandello.

Luigi Pirandello representa uma pedra angular da literatura italiana e internacional, ilustre escritor, pensador e literato do fim do XIX e início do séc. XX. Foi um autor extremamente profícuo, que dedicou a sua carreira à prosa, poesia, novelas e sobretudo à sua grande e imperecível paixão, o teatro. No âmbito da prosa, são da sua autoria romances como *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno e centomila* (1926), traduzidos logo após a primeira publicação para várias línguas e que ainda hoje ocupam as estantes das livrarias mundiais; na produção novelística insere-se a ambiciosa coletânea *Novelle per un anno*, um projeto no qual o autor trabalhou durante toda a sua vida, para alcançar o objetivo de escrever uma novela para cada dia do ano; entre as suas obras teatrais, são de destacar *Così è (se vi pare)* (1917), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Enrico IV* (1922), entre outras. Como afirmam muitos críticos (Pirandello, 1990; Pirandello, 1993; Pirandello, 1997), é uma tarefa extremamente árdua traçar uma linha de separação entre as obras de Pirandello, pois existe uma complexa mistura e influência entre elas: as novelas são transpostas para o teatro, as obras em verso são integradas nas peças teatrais, etc. Esta profunda intercomunicabilidade torna a produção de Pirandello um *unicum*, abate as barreiras entre as categorias de “teatro”, “prosa” e “narração” e, sobretudo, exige, a quem aborda uma sua obra específica, ler, analisar, aprofundar e estudar necessariamente o resto do seu universo artístico.

A peça que neste capítulo será tratada, *I giganti della montagna*, foi deixada incompleta por causa da morte do autor em 1936. Nessa peça, Pirandello aborda o mito da arte e o seu papel na sociedade moderna; um empreendimento “verdadeiramente gigantesco”, como o mesmo autor descreve numa carta dirigida à sua musa, Marta Abba (Marnoto, 1997, p. 20). Pirandello trabalha na peça a partir de 1928, isto é, durante oito anos, e não consegue concluí-la. O facto de *I giganti della montagna* ser um *work in progress* (Marnoto, 1997, p. 19) sem uma conclusão definida salienta a sua componente mítica e fabulosa e deixa ao público um final aberto, suspenso, ambíguo, em que não é possível saber com certeza absoluta se existe um epílogo positivo e esperançoso para a arte, ou se

esta está destinada a sucumbir de forma inelutável na sociedade moderna do materialismo e da técnica.

No que diz respeito à estrutura desta III parte, abrir-se-á com a apresentação do autor, percorrendo os eventos mais salientes da sua vida e traçando um panorama em torno das suas obras e da sua poética, com especial foco no teatro. Uma secção será dedicada à receção do autor em Portugal, às representações e traduções para português e à influência que Pirandello exerceu sobre vários autores portugueses do início do séc. XX. A segunda metade desta parte descreve a obra *I giganti della montagna*, fornecendo alguns dados significativos em torno da sua redação e produção, para depois passar à sinopse da obra e à sua interpretação.

2. Luigi Pirandello: nota biográfica³³

Luigi Pirandello nasce a 28 de junho de 1867 num campo chamado *Càvusù*, do grego *chaos*, ou seja *caos*, perto de Girgenti (que, a partir de 1927, se passa a chamar Agrigento), na Sicília.³⁴ O pai, Stefano Pirandello, descendente de uma família da Ligúria que se estabeleceu na Sicília a partir do século anterior, gere atividades de extração e comercialização de enxofre em Girgenti; participou nas expedições de Garibaldi entre os anos 1860 e 1862 e, em 1863, esposou Caterina Ricci-Gramitto, irmã de um dos seus companheiros de armas, cuja família participou de forma ativa nas lutas pela unificação contra os Bourbon, a dinastia que há vários séculos governava a ilha.³⁵

³³ As informações relativas à biografia do autor são retiradas das introduções às obras de Cesare Segre (Pirandello, 1990, pp. VII-XXXVI), Anna Luce Lenzi (Pirandello, 1993, pp. 1-14), Guglielmina Morelli (Pirandello, 1997, pp. 5-28) e Rita Marnoto (Marnoto, 2007, pp. 11-24).

³⁴ Por causa de uma epidemia de cólera na cidade, a mãe de Pirandello retirou-se para uma propriedade rural do marido, nos arredores de Girgenti. O autor descreve na obra *Notizie del mio involontario soggiorno sulla terra* (1930, p. 1105, trad. de Rita Marnoto): “Não gosto de falar nas costas de ninguém e por isso, agora que prevejo que a minha partida esteja próxima, vou dizer a todos, cara a cara, as informações que darei se noutra lugar me forem pedidas notícias acerca desta minha involuntária estadia à face da Terra, onde numa noite de Junho caí como um pirilampo, por baixo de um grande pinheiro solitário, num campo de oliveiras sarracenas que fica na borda de um planalto de argila azul, debruçado sobre o mar africano”. Desde o nascimento, Pirandello vê a sua existência como marcada pela ausência de uma ordem tranquilizadora, de uma ideia sólida capaz de fixar a pergunta de paz e serenidade na desordem de eventos e comportamentos insensatos e casuais, contraditórios e inquietantes que caracterizam a vida humana. Esta visão irracional da existência traduzir-se-á na sua poética e nos seus personagens, à mercê dos eventos que lhe ocorrem.

³⁵ A partir do ambiente familiar, Pirandello reconhece a dicotomia e o contraste entre ideal e real, em que o ideal sucumbe de forma inelutável: por um lado, a teia de culpas e penas personificadas pelos “velhos” sicilianos, garibaldinos ou borbónicos, incapazes de se adaptarem às evoluções do tempo; por outro lado, os “jovens”, envolvidos em novos hábitos pouco nobres. É de lembrar que o pai Stefano combateu com Garibaldi e a mãe era irmã de um garibaldino e filha de um fervoroso patriota. Para além da desilusão histórica, é provável que Pirandello tenha percebido cedo que cada um, de forma individual, tenta adaptar-se à vida, preso ao papel que lhe foi atribuído, e tenha acalentado a ideia de que os seres humanos são indivíduos “sozinhos” e, ao mesmo tempo, ligados uns aos outros numa rede de relações que condicionam os comportamentos recíprocos (Pirandello, 1993, p. 1).

Luigi, recebida uma instrução elementar em casa³⁶, frequenta os primeiros dois anos no Instituto Técnico, para depois se mudar para o Liceu Clássico (em italiano *ginnasio*) por causa do seu amor pelos estudos humanísticos. Em 1880 continua os seus estudos em Palermo, para onde a sua família se mudou por causa de uma insolvência; depois de ter concluído o ensino médio, em 1886 volta para Girgenti com a família e ajuda o seu pai na gestão das minas de enxofre durante três meses. Entretanto, fica noivo de uma prima e, ao mesmo tempo, inscreve-se na Faculdade de Direito e na de Letras da Universidade de Palermo. Contudo, em 1887 passa para a Faculdade de Letras da Universidade de Roma, *La Sapienza*.

Em 1889 rompe o noivado com a sua prima e, por causa de um conflito com o Diretor da Faculdade (Onorato Occioni, docente de latim), segue os conselhos do filólogo Ernesto Monaci e parte para a Alemanha, para a Universidade de Bona. Aqui, apaixona-se por Jenny Schulz-Lander, à qual dedica a sua segunda coletânea de poesia (*Pasqua di Gea*, 1891). Em 1891 licencia-se em Filologia Românica defendendo com os professores Jean-Étienne Lorck e Fanz Pütz uma tese em alemão sobre os “sons e desenvolvimentos de som da fala de Girgenti”. No mesmo ano volta para Itália.³⁷

Em 1892, obtido um rendimento mensal do pai, estabelece-se em Roma para tentar a carreira de escritor. Convive com um grupo de intelectuais, quase todos oriundos do Sul, que residem em Roma, protagonistas do panorama cultural e literário da época: o jornalista e escritor Ugo Fleres (1857-1939); Luigi Capuana (1839-1939) e Giovanni Verga (1840-1922), figuras de proa da corrente literária do Verismo³⁸. Em 1894 casa-se, em Girgenti, com Maria Antonietta Portulano, filha de um abastado empreendedor da atividade mineira, sócio do pai, e estabelece-se em Roma de forma definitiva com a mulher.³⁹ As cláusulas financeiras da união são cuidadosamente combinadas pelas

³⁶ A criada que o educou, Maria Stella, nutria a fantasia do pequeno Luigi com as ricas histórias do imaginário popular da Sicília. Essas lendas e esses mitos ilhéus reaparecerão em muitas das suas obras, inclusive *I giganti della montagna*, com a *Favola del figlio cambiato* e o milagre do Anjo Centuno.

³⁷ Parte da originalidade do autor deve-se também à sua formação, no caos de história e de cultura que o induziu a mover-se entre a lenta tradição da ilha da Sicília e o movimentado panorama europeu. De facto, Pirandello nunca se exprimiu de forma clamorosa, desengonçando a tradição como era típico das vanguardas: o autor nunca deixou de representar o real, nem quando descrevia o absurdo; nunca quebrou o código expressivo do mundo histórico no qual se inseria, isto é, do mundo burguês; no entanto, minou-o a partir do seu interior, denunciando, com o uso da sua linguagem, a pena e o ridículo da “vida nua” (Pirandello, 1993, p. 2).

³⁸ O Verismo é uma corrente literária italiana de finais do séc. XIX e início do séc. XX caracterizada, na sua temática, pela descrição e observação rigorosa da realidade efetiva das situações e dos factos, dos ambientes e das personagens (com a predileção dos ambientes regionais e das camadas pequeno-burguesas). Entre os maiores representantes são de destacar Giovanni Verga (1840-1922), Luigi Capuana (1839-1915), Grazia Deledda (1871-1936). Mais informações em: <https://www.treccani.it/vocabolario/verismo/> (acedido a 9 de abril de 2022).

³⁹ O casamento com Maria Antonietta é destinado a influenciar, para o bem e para o mal, a vida e a produção literária de Pirandello: como se lê mais adiante, o seu interesse pela psicologia e pelos labirintos da psique humana derivam da experiência de graves problemas mentais da sua esposa.

famílias. No ano seguinte nasce o seu primeiro filho, Stefano, autor de peças de teatro e que acompanhou o pai em vários momentos do seu percurso intelectual. No entanto, começa a colaborar com maior frequência com revistas e jornais com notas críticas e artigos.

Em 1897, aceita trabalho como docente de língua italiana no Istituto Superiore di Magistero Femminile de Roma, instituição que formava docentes para o ensino primário. No mesmo ano nasce a filha Rosalia (Lietta). No ano de 1898, funda, com Ugo Fleres e Italo Carlo Falbo, o semanário “Ariel”, com o apoio financeiro de uma dezena de amigos. Em 1899 nasce o filho Fausto, que se distinguiu como pintor expressionista e neocubista.

O ano de 1903 marca o ano da ruína económica, causada por uma inundação na mina em que o pai de Pirandello investiu todos os seus capitais, inclusive o livre uso que fizera do dote de Maria Antonietta. Para ela, já debilitada, tais eventos significam o colapso nervoso e a pesada herança de uma grave forma de paranoia de que nunca se curará: vive obcecada pelo ciúme e imagina cenas que envolvem as alunas do Instituto onde o marido ensina. Esta situação determina uma profunda mudança nos hábitos de vida de Pirandello, que, em dificuldades económicas, teve de fazer-se pagar pelas colaborações literárias que, até à data, tinha produzido sem qualquer compensação.⁴⁰

Por causa da situação económica, Pirandello dedica-se com tenacidade e assiduidade ao trabalho de crítico e escritor e, em 1904, obtém um grande sucesso com o romance *Il fu Mattia Pascal*, o que lhe permite entrar em contato, em 1906, com a editora milanese Treves, na qual publica assiduamente as suas obras.

Em 1908 foi chamado oficialmente à cadeira de “Língua italiana, estilística e estudo dos clássicos, inclusive os gregos e os latinos nas versões melhores” no Istituto Superiore di Magistero de Roma; para Pirandello, o ensino representa um fardo (embora como docente pareça ter um notável sucesso), mas abandonará a posição apenas em 1922. No ano de 1909 começa a sua colaboração com o ilustre jornal diário italiano “Corriere della Sera”, no qual publica diversas novelas, e tal colaboração continuará sem interrupções até à morte do escritor. Entretanto, já começou a redação de *Uno, nessuno e centomila*, que, todavia, será publicado apenas em 1925-1926.

⁴⁰ A vida familiar de Pirandello foi difícil, o que, inevitavelmente, marcou a sua produção artística. A escrita foi o seu refúgio e a sua tábua de salvação. Por causa dos eventos catastróficos por que passou, Pirandello até contemplou o suicídio. Contudo, conseguiu transferir as suas tentações de evasão para a personagem original de *Il fu Mattia Pascal*, que remete claramente para o seu autor e que vê a luz mesmo naqueles anos de crise.

Entre 1910 e 1915, apresentam-se uma série de oportunidades que permitem a Pirandello exercer finalmente a sua atividade no mundo do teatro: a partir de 1917, ano de um conjunto de estreias teatrais extremamente importantes, entre as quais também *Così è (se vi pare)*, a atividade dramaturgica de Pirandello torna-se cada vez mais absorvente.

O ano de 1915 é outro ano extremamente difícil do ponto de vista existencial. Quando a Itália entra na Primeira Guerra Mundial, o filho Stefano parte como voluntário e é feito prisioneiro pelos austríacos em novembro e detido num campo de concentração até ao fim dos conflitos. Também o outro filho, Fausto, pega em armas. Entretanto, em Girgenti, morre a mãe do escritor. A saúde mental da esposa de Pirandello agrava-se progressivamente até ao ano de 1919, em que o escritor terá de a hospitalizar numa instituição para doentes mentais, seguindo o conselho há muito dado pelos médicos. É instalada numa artéria central de Roma perto da casa do escritor e lá permanecerá até ao momento da sua morte, em 1959.

Para Pirandello, estes são anos de grande dedicação ao teatro. A partir de 1920, delega a sua produção de novelas e teatro nas edições Bemporad, de Florença. Os memoráveis sucessos teatrais entre os anos de 1921 e 1922 (*Sei personaggi in cerca d'autore* e *Enrico IV*) e o início do sucesso mundial do seu teatro, com representações nesse mesmo ano 1922 de diversas *pièces* em Londres, Nova Iorque, Atenas e Paris, marcam a nova dimensão internacional do autor.

Em 1924 pede a inscrição no Partido Fascista.⁴¹ Em 1925 assume a direção artística do “Teatro d’arte” de Roma, fundado com intenções entre o teatro de vanguarda e o teatro convencional, pelo filho Stefano, por Orio Vergani e por Massimo Bontempelli. Pirandello contrata a jovem atriz Marta Abba, que se tornará a primeira mulher da companhia e a intérprete e a inspiração de referência nas obras seguintes do dramaturgo.⁴² A companhia “Teatro d’arte”, após quatro anos de grandes sucessos e digressões no estrangeiro, fecha a sua atividade em 1928, ano repentinamente desilusivo.

⁴¹ Rita Marnoto (2007, p. 21 ss.) analisa, de forma eficaz e pormenorizada, o contexto e as possíveis razões pelas quais Pirandello, que até aos 50 anos se manteve afastado da política, adere ao Partido Fascista. Os ideais que partilhava eram os mesmos ideais patrióticos das camadas sociais burguesas que tinham apoiado o *Risorgimento*. Não se identificava, contudo, com os sucessivos governos de Giolitti, pois o seu programa liberal escondia uma crescente corrupção económica. Segundo o escritor, a classe política italiana não era capaz de levar por diante o plano de unificação e de desenvolvimento nacional traçado pelos homens do *Risorgimento*. Com o fim da Primeira Guerra, a crença num padrão de vida enérgico, capaz de pôr em prática os ideais patrióticos, é veiculada por movimentos de vanguarda como o Futurismo, com o qual Pirandello se encontrava em sintonia. Este elo poderia explicar a ligação do escritor ao Fascismo. Também é possível que, numa ótica profissional, quisesse tornar-se escritor oficial do regime e ampliar a sua atividade.

⁴² A presença de Marta Abba, pela qual o autor nutria um afeto grande e devotado, projetou uma sombra entre os familiares de Pirandello. Contudo, apesar das especulações e pelo que surge nos testemunhos, nunca se transformou em relação amorosa. Um tocante reflexo dessa situação talvez surja na obra de 1933 *Quando si è qualcuno*, em que o

Em 1929 Pirandello é convocado a fazer parte da Real Academia de Itália. Nesse ano, muda-se para a nova e definitiva editora Mondadori, de Milão. O sucesso das peças de Pirandello por toda a Europa e na América, as suas consecutivas digressões e a colaboração com o mundo do cinema fazem com que viaje muito frequentemente. Em 1930 está em Hollywood para as filmagens do filme *Come tu mi vuoi*, baseado na sua comédia homónima, e estreado por Greta Garbo, Erich von Stroheim e Melwyn Douglas.

Em 1934 a Academia Real da Suécia atribui-lhe o Prémio Nobel da Literatura.

Em novembro de 1936, enquanto assiste à última rodagem romana de um filme baseado em *Il fu Mattia Pascal* (dirigido pelo diretor francês Pierre Chenal), Pirandello é acometido de uma pneumonia. Falece na manhã do dia 10 de dezembro, na sua casa de Roma, na rua Antonio Bosio 15.

O autor deixa incompleta a edição ordenada numa coletânea única de todas as suas novelas (*Novelle per un anno*: a décima sexta edição publicada postumamente em 1937) e, sobretudo, o trabalho teatral *I giganti della montagna*, que ficará inevitavelmente suspenso e com um final aberto.

Pirandello quis despedir-se em solidão, desaparecer. Entre os seus últimos desejos, lê-se o pedido de passar em claro a sua morte, de não acenderem velas, de transportarem o seu corpo numa carroça extremamente pobre: “Bruciatemi. E il mio corpo, appena arso, sia lasciato disperdere, perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l’urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui”⁴³.

Na sua casa natal, transformada em monumento nacional, são enterradas, sob um pinheiro, numa ânfora grega, as suas cinzas.

2.1 As obras: poesia, prosa, novelas

Pirandello dedicou-se à prosa, à poesia e ao teatro, deixando-nos um número de obras extremamente conspícuo e que aqui se citará na sua essencialidade. Todavia, a divisão por géneros, entre ensaio, poesia, conto, novela, romance e peça, corre o risco de trair um dos seus aspetos mais

protagonista renuncia à apaixonada oferta amorosa de uma jovem e aceita com lúcida resignação o próprio declino natural (Pirandello, 1993, p. 4).

⁴³“Queimem-me. E o meu corpo, queimado, seja dispersado, para que nada, nem as cinzas, eu queria que restassem de mim. Mas se isto não pode ser feito, seja a urna levada para a Sicília e murada em alguma pedra bruta no campo de Girgenti, onde nasci” (tradução da minha autoria). Retirado do *Testamento* de Luigi Pirandello (em “*La Stampa*”, dia 8 de dezembro de 1963, p. 3).

caraterísticos, a intercomunicabilidade que entre eles se estabelece. Como será demonstrado mais adiante, muitas novelas foram sucessivamente transpostas para o teatro, algumas personagens dos romances foram colocadas em peças teatrais e obras em verso foram integradas em obras dramáticas (como é o caso de *Il figlio cambiato*, obra em verso de 1902 retirada da novela *Le nonne* e reproposta na peça *I giganti della montagna*).

Seguindo uma ordem cronológica, a faceta menos conhecida da sua produção literária é a poesia, à qual a crítica não atribui particular importância. De facto, neste domínio Pirandello não manifesta os aspetos mais inovadores do seu trabalho. Ao contrário da composição teatral, na poesia não exprime uma tentativa de renovação experimental estética e respeita as formas tradicionais da lírica clássica. Na primeira coletânea de poesia publicada em Palermo, em 1889, *Mal giocondo*, emerge o tema do contraste entre o sereno classicismo do mito e a hipocrisia e imoralidade da sociedade moderna⁴⁴. Publicou ainda as coletâneas *Pasqua di Gea* (1891), *Elegie renane, 1889-90* (1895) e *Fuori di chiave* (1912). Continuará a escrever em verso ao longo da sua vida, embora essa faceta vá recebendo cada vez menos relevo, à medida que as solicitações no campo do teatro vão sendo mais prementes (Marnoto, 2007, p. 39).

Para além da poesia, que caracteriza principalmente a primeira parte da produção do autor, ao longo da sua carreira Pirandello escreveu sete romances, alguns dos quais entraram logo no conjunto de clássicos da literatura italiana: por ordem cronológica, são de destacar *L'esclusa* (1901)⁴⁵, *Il turno* (1902), *Il fu Mattia Pascal* (1904)⁴⁶, *Suo Marito* (1911), *I vecchi e i giovani* (1913), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) e *Uno, nessuno e centomila* (1926).

Pirandello conheceu a fama mundial graças às suas novelas e, em especial, à sua atividade teatral. No domínio das numerosas novelas que Pirandello escreveu, é uma tarefa difícil traçar um

⁴⁴ Estes temas inspirarão novamente Pirandello na sua última produção teatral, *I giganti della montagna*.

⁴⁵ Publicado em 1901 em folhetim e em 1908 em volume, o romance *L'esclusa* tem como protagonista Marta Ajala, vítima do juízo público de uma Sicília mesquinha e hipócrita. Na sua história, encontram-se contidos os gérmes daquele sentimento do contrário que será definido como humorismo (Marnoto, 2007, p. 39).

⁴⁶ Uma das obras mais representativas do percurso de Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* narra a história do seu personagem principal, Mattia Pascal, bibliotecário de uma aldeia da Ligúria, preso numa rotina de uma existência fútil e um casamento sem entusiasmo, que um dia ganha uma grande soma de dinheiro no casino de Montecarlo. Ao regressar a casa, lê nos jornais que foi encontrado um cadáver e que fora identificado, pela sua mulher, como sendo o seu. Ao ler esta notícia, Mattia identifica a oportunidade de iniciar uma nova vida e decide seguir para Roma, mudando o seu nome para Adriano Meis. Mas o sonho de uma nova vida quebra-se quando, com o passar do tempo, repara que sem documentos não pode fazer praticamente nada. Assim, encena o seu próprio suicídio e regressa à aldeia. Aqui, encontra a mulher casada de novo com uma outra família, mas Mattia/Adriano não reclama os seus direitos civis, retoma o seu trabalho de funcionário e “leva regularmente flores à campa do desconhecido que tem uma lápide com o seu nome” (Marnoto, 2007, p. 41). Mattia Pascal fixa as características essenciais da personagem pirandelliana, empenhada numa procura pessoal que lhe é sempre frustrada: Pascal lida constantemente com a morte e com a sua própria morte, que aceita, que encena e sobre a qual se vai informando.

limite claro e nítido entre as novelas e as obras teatrais, pois muitas novelas foram transpostas para o teatro, como no caso da célebre peça *Ciascuno a modo suo*, que foi retirada do romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.⁴⁷

Pirandello dedicou a maior parte da sua vida a um projeto extremamente ambicioso: a coletânea *Novelle per un anno*, assim chamada porque o intento do autor era escrever 365 novelas, uma por cada dia do ano.⁴⁸ Trata-se de uma espécie de “corpus no corpus” que se desenvolve ao longo de mais de quarenta anos, publicado na imprensa diária e em revistas. *Novelle per un anno* foi publicado em 15 volumes entre 1922 e 1928 pela casa editora Bemporad e, entre 1934 e 1937, pela Mondadori, de Milão. As novelas que não foram incluídas na coletânea *Novelle per un anno* foram publicadas em *Testi stravaganti* (1922). Os eventos narrados nas novelas têm lugar, por um lado, na Sicília rural e antiga, numa sociedade imutável e fixa no tempo; por outro lado, na Roma sob o domínio do Rei Humberto I da Itália e do Presidente do Conselho dos Ministros Giovanni Giolitti, entre o fim do século XIX e o início do século XX. Os seus protagonistas são pessoas comuns, como professores, proprietários de pequenas atividades e lojas, bibliotecários, à mercê do acaso e da irracionalidade dos eventos da vida.

Embora seja quase impossível estabelecer um critério organizativo coerente, identificam-se alguns traços característicos, presentes sobretudo na primeira fase, como um certo descritivismo de tradição naturalista e a recorrência do cômico (Francavilla, 2007, p. 148). Uma mudança de direção reconhece-se na segunda fase, que abrange o fim da década dos anos vinte e a década seguinte, quando o elemento onírico e da estética do absurdo se tornam mais prementes. Os temas principais que emergem das *Novelle* são a dissolução da personagem, a falsidade das relações sociais, isto é, as máscaras impostas pela sociedade a cada indivíduo, a falta de fé na racionalidade e o recurso, por parte do autor, à ironia e ao humorismo, que permitem relevar a hipocrisia do mundo moderno (Marnoto, 2007, p. 148).

Outro traço característico de quase todas as novelas é o surgimento repentino de uma anomalia, que dá origem a um mecanismo de rutura da rotina e ao qual corresponde uma separação do real, chave de acesso a uma dimensão fictícia, uma alternativa àquela existência que é sentida

⁴⁷ Marnoto, na sua apresentação a *Os gigantes da montanha*, ao falar da produção do autor italiano, descreve que se torna “extremamente difícil, quando não aleatório, dizer onde começa uma obra e termina outra” (Marnoto, 1997, p. 11), por causa da mistura e dos entrelaçamentos entre romance e teatro, novelas e teatro, romance e novelas etc. Uma das obras principais consultadas para este trabalho de Relatório, *Dalle novelle al teatro* por Cesare Segre (1990), propõe uma seleção de cerca de 40 novelas e os respetivos textos das transposições teatrais, com o intuito de realçar o fenómeno da continuidade e comunicabilidade entre os géneros pirandellianos.

⁴⁸ O autor conseguiu escrever 241 novelas, outras 15 serão publicadas após a sua morte.

como única pelo protagonista. Esta anomalia está quase sempre ligada a circunstâncias secundárias, a atos mínimos: uma personagem captada na atónita contemplação de um objeto ou de uma paisagem que atraem a sua atenção sem aparente motivo, como no caso de Don Ippolito do romance *I vecchi e i giovani*, que olha para as suas próprias mãos com um olhar “outro”⁴⁹ (Marnoto, 2007, p. 149).

2.1.1 O teatro

A produção teatral foi a que consagrou este autor à fama mundial. Algumas biografias consideram que, para Pirandello, o teatro foi um ponto de chegada tardio, inesperado e repentino, até aceite com relutância, como se fosse uma traição da narrativa (Pirandello, 1990, p. VIII). Esta “lenda” baseia-se em dados verdadeiros e históricos, que aqui serão brevemente percorridos. Em primeiro lugar, é apenas em dezembro de 1910, quando Pirandello já tinha 43 anos e uma reputação internacional graças às novelas e aos romances, que são representados os primeiros dois textos teatrais da sua autoria (os atos únicos *La morsa* e *Lumie di Sicilia*). Nos quatro anos seguintes, o autor representa apenas um ato único em 1913, *Il dovere del medico*. Para além disso, é só a partir de 1915 que a atividade dramaturgical de Pirandello apresenta um cariz de continuidade. A partir deste ano, são representados pela primeira vez *Se non così*; *Lumie di Sicilia* (na versão dialetal); *Cecè*; *Pensaci, Giacominu!* (em siciliano) e *Liola* (no dialeto de Agrigento). A partir do biénio 1917-1918 a produção teatral começa a ser prevalente na atividade de Pirandello, pois nestes dois anos veem a luz *Così è (se vi pare)*; *Il piacere dell'onestà*; *La patente*; *Ma non è una cosa seria*; *Il giuoco delle parti*.

Todavia, estudos mais recentes destacaram uma quantidade de outros dados e documentos que, sem eliminar as etapas históricas supramencionadas, impõem uma interpretação diferente (Pirandello, 1990, p. IX). De facto, a partir dos anos 1875-1879, atesta-se uma precocíssima paixão teatral de Pirandello, que, ainda menino, organiza um teatro no jardim da casa natal para ensaiar dramas românticos e comédias do dramaturgo italiano Carlo Goldoni. Pirandello lê as tragédias do escritor italiano Silvio Pellico e escreve a tragédia *Barbaro*, hoje perdida. Quando ainda não tinha vinte anos, em 1886, escreve uma comédia intitulada *Gli uccelli dall'alto*, que no ano seguinte oferece, sem êxito, a uma companhia de teatro Bellini de Palermo. Em 1887 escreve a comédia *Fatti che or son parole* e trabalha noutra comédia, *Gente allegra*, para a propor à célebre atriz italiana Eleonora Duse. Em 1888 trabalha uma nova comédia, *Le popolane*, que oferece, mais uma vez

⁴⁹ É clara, aqui, a afinidade à epifania de James Joyce e a Fernando Pessoa, em especial, ao Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*.

inutilmente, à companhia de Cesare Rossi. Em 1891, terminada a experiência na Universidade de Bona, trabalha nas cenas dramáticas de *Provando la commedia*, que visa propor a uma companhia do Teatro Valle de Roma. Em 1892 escreve à mãe informando-a que teria acabado uma nova comédia, *La signorina*, e teria outros projetos teatrais, até à data sem resultado. Em 1893 escreve uma carta aos familiares em que elenca vinte e um títulos de comédias prontas ou em curso. Em 1895 trabalha num drama retirado da novela *Il nido* que ficará inédito. Em 1899 Pirandello publica na revista “Il Marzocco” um artigo, *L’azione parlata*, sobre a relação entre narrativa e arte dramática. Em 1908 publica na “Nuova Antologia” o ensaio *Illustratori, attori, traduttori* sobre as relações entre texto, espetáculo, autor e ator, tradutor e ilustrador⁵⁰ e, finalmente, em 1909, publica na revista “Rivista di Politica, Lettere e Scienze sociali” o artigo *Teatro siciliano?*, em que critica os sucessos do teatro dialetal de Giovanni Grasso e Mimì Aguglia por não exprimir o autêntico mundo siciliano.

Com base nesta enumeração, que apenas tem em conta os dados mais relevantes, torna-se evidente como a atividade teatral de Pirandello, que conheceu a fama a partir do ano de 1910, já constituía e englobava uma considerável quantidade de trabalho, tensões, interesses, esperanças, projetos teatrais que demonstram um empenho e uma vocação cultivados durante longos anos sem gratificações e ganhos (Pirandello, 1990, p. XI).

O período que começa no ano de 1910 é o das grandes etapas artísticas do teatro pirandelliano, que se podem sintetizar numa sumária escansão cronológico-temática. Numa primeira fase, a produção está muitas vezes ligada a situações do Verismo regional, com uma precisa atenção ao dialeto (*Lumie di Sicilia*, 1910; *Pensaci, Giacomino!* e *Liola*, 1916). A partir de 1917, com *Così è (se vi pare)*, estreia o relativismo gnosiológico, no qual dominam o tema do desmascaramento das convenções e das falsas aparências, a subjetividade do conhecimento e a ausência de uma verdade objetiva. Em paralelo, desenvolve-se também o “teatro grotesco”, que partilha as mesmas linhas temáticas. Deste período faz parte também o memorável *Enrico IV* (1922), por causa da denúncia, entre loucura e ficção, dos papéis existenciais.⁵¹ *Sei personaggi in cerca d’autore*⁵² de 1921 abre a

⁵⁰ Neste ensaio de 1908 Pirandello descreve o facto de os ilustradores de contos, os tradutores e os atores se encontrarem na mesma posição em relação aos valores estéticos da arte: encontram-se todos perante uma obra artística já concebida e influenciada por outros, e têm de a traduzir, respetivamente, para uma outra forma de arte, para outra língua, e para a ação. Pirandello exprime o seu negativismo e ceticismo em relação a tais transposições e equivale-as à transplantação de uma árvore, que cresceu no seu terreno e floresceu num clima específico, para outro terreno e clima que não seja o próprio: “its foliage and flowers will be lost in the new climate, and by flowers I mean those particular graceful features of the language, its essential harmony, all of which are inimitable” (Bassnett e Lorch, 1993, p. 30).

⁵¹ O *Enrico IV* foi um sucesso imediato e outro exemplo de contraste entre ser e aparecer, normalidade e loucura, com a dolorosa afirmação final da total solidão do protagonista.

⁵² A “*commedia del fare*” (em português *comédia do fazer*), como indica o subtítulo dos *Sei personaggi*, foi vaiada em Roma em maio e, poucos meses depois, foi aclamada em Milão, abrindo as portas internacionais ao autor.

trilogia do “teatro no teatro”, definida em termos modernos *metateatro*, completada por *Ciascuno a modo suo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), em que os temas dominantes são a incomunicabilidade e a divisão do ego. Finalmente, a denominada “estação dos mitos”⁵³, constituída por *La nuova colonia* (1929), que propõe o mito da palingenesia social; *Lazzaro* (1929), em que trata o mito religioso; e *I giganti della montagna*, em que tenta o mito mais árduo, o da arte (Pirandello, 1990, p. XII).

2.2 A poética e as linhas temáticas

Pirandello é considerado um clássico da literatura italiana porque, graças às suas análises da burguesia e da consciência moderna, mostrou-se um intérprete lucidíssimo da crise epocal do indivíduo contemporâneo. Ao longo da sua produção, encarnçou-se contra as convenções sociais, as aparências burguesas, as contínuas ficções e as “máscaras” que escondem a cara humana. Não obstante a miséria moral do indivíduo e as suas máscaras, Pirandello foi capaz de mostrar despeito e piedade, de onde deriva a sua teoria do humorismo, princípio da sua poética e que será ilustrado nesta secção.

Já a primeira produção de poesia, *Mal giocondo* (1889), manifesta uma desilusão político-social e um desconforto psicológico individual, derivados da sua experiência familiar e do período histórico no qual vivia. Contudo, é a passagem para a prosa que marca a expressão total de uma visão do mundo inconfundível, própria do autor siciliano.

A prosa de Pirandello, encorajada por Luigi Capuana, revelou uma posição crítica em relação à corrente contemporânea e dominante do Verismo italiano: o Verismo das primeiras novelas e romances é apenas aparente, pois o escritor não partilha uma visão unitária da realidade, mas representa o despedaçamento subjetivo sem hipótese de recomposição. Além disso, Pirandello não partilha a ideia da concatenação causa-efeito que, de acordo com o Naturalismo e o Verismo, determina as reações psicológicas das personagens: Pirandello acredita que seja a sorte, em conjunto com o estatuto individual e a rede social em que um indivíduo se encontra inserido, a desencadear

⁵³ É o mesmo Pirandello a definir os três textos como “mitos”, por causa do tema, da ambientação típica da fábula e da dimensão sem tempo das obras. A definição de “mito” remete também para as suas antigas origens, que remontam à cultura clássica: o mito representa uma chave de resposta a problemas históricos, sociais, existenciais. O mito sempre foi uma tentativa de analisar o indivíduo e explicar a sua relação com o mundo, através da projeção da realidade contemporânea num passado mais ou menos remoto, arquétipo do presente (Pirandello, 1986, p. 323). Nesta chave de interpretação, *I giganti della montagna* representa o mito que trata o problema da relação entre o artista e a sociedade (Pirandello, 1986, p. 333).

situações imprevisíveis e êxitos impensáveis. Assim, para o autor, a realidade é um *caos*: transformação contínua, fluxo vital, movimento perene. Qualquer tentativa de fixar e dar um sentido e uma forma ao estado das coisas está destinada a revelar-se ilusória. O indivíduo deve contentar-se com opiniões subjetivas, mutáveis. Este estado precário envolve também a identidade pessoal: a personalidade de cada um encontra-se em perpétua metamorfose, exatamente como o corpo. Qualquer tentativa de estabelecer uma ordem na vida significa asfixiá-la e sufocá-la na prisão de uma forma (Langella, Frare, Gresti, & Motta, 2012).

Pirandello propôs-se libertar a humanidade dos enganos do Positivismo do século anterior, criticando de forma rigorosa os valores e as ideologias que norteiam a vida humana⁵⁴, esta “missão” confere às suas obras um cunho dialético. Em reforço das suas argumentações, Pirandello propõe situações e eventos exemplificativos, que, muitas vezes, se encontram aos limites do inverosímil, em contextos paradoxais, para confirmar a ausência de racionalidade na existência humana. A personagem pirandelliana encontra-se em luta para fugir à prisão da forma, às máscaras impostas pelo sistema das relações sociais: para conquistar a liberdade, encontra-se disposta às ações mais extravagantes e inconsultas.⁵⁵

É evidente, nos temas que trata o autor, a influência da sua estadia na Alemanha e das leituras de numerosos filósofos, psicólogos e pensadores da época, entre os quais Arthur Schopenhauer, Max Nordau, Alfred Binet e Gabriel Séailles, que influenciaram a visão anti-positivística do mundo e, sobretudo, a redação do famoso ensaio *L'umorismo*, em que Pirandello reuniu as suas reflexões psicológico-estéticas que ia maturando naqueles anos. O ensaio teve uma primeira elaboração em 1908, à qual se seguiu uma segunda redação enriquecida em 1920. Nesta obra, Pirandello descreve a abordagem que o indivíduo deve adotar perante a realidade e traça a diferença entre cómico e humorístico, nesta famosa passagem intemporal:

⁵⁴ O primeiro romance de Pirandello, *L'esclusa* de 1901, que reelabora a primeira redação intitulada “Marta Ajala”, de 1893, já manifesta uma forte crítica contra uma sociedade que se funda nas aparências e nas falsidades das convenções. Marta Ajala é protagonista de uma vicissitude paradoxal: expulsada de casa por causa de uma acusação falsa de adultério, é recolhida com honras após ter realmente consumado a traição. A condenação das convenções sociais emerge também noutro romance destes anos, *Il turno*, de 1895, no qual, para além da tensão entre ridículo e doloroso, prevalece o grotesco (Pirandello, 1993, p. 6).

⁵⁵ No seu terceiro romance, *Il fu Mattia Pascal*, de 1904, Pirandello afasta-se da sociedade siciliana e em geral da precisão geográfica e foca-se na situação individual das suas personagens. Este romance consagra, por um lado, o sucesso de Pirandello, e, por outro, a sua maturidade literária: o protagonista, na procura complexa e impossível da identidade e liberdade pessoal, personifica o estatuto “humorístico” da personagem pirandelliana, sendo, ao mesmo tempo, grotesco e compassivo. O indivíduo pirandelliano e, mais especificamente, Mattia Pascal/Adriano Meis, vivem uma luta contínua contra a forma, as constrições e as “máscaras” impostas pela sociedade.

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela senhora é o contrário do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço que ela, eis que já não posso mais rir como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico (Pirandello, 1999, p. 147).

Assim, enquanto o cômico se limita a captar a desarmonia e o ridículo e tem como único escopo suscitar o riso, o humorista reflete e compreende o trágico que se esconde atrás do ridículo. O humorismo representa, portanto, uma reflexão profunda e subtil, uma tentativa de compreender as razões que determinam um comportamento ridículo: é juntamente reflexão e narração, desmascaramento de verdades aceites, mas, sobretudo, determina o fim do clássico herói épico-trágico, portador de verdades absolutas e indiscutíveis.⁵⁶ Alcança-se, assim, o “sentimento do contrário”, que mistura o riso com a comoção e a compaixão.

A poética do humorismo representa o princípio fundamental da produção de Pirandello, o qual atribui à reflexão uma parte essencial na criação da obra artística: é apenas graças à reflexão que, da “advertência do contrário”, se passa ao “sentimento do contrário”.

O último romance de Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1926)⁵⁷, demonstra a subjetividade e relatividade do “eu”, uma vez que cada um possui tantas identidades quantas as

⁵⁶ A visão de um universo irracional e indecifrável, no qual parece impossível perceber o sentido dos comportamentos humanos é típica da viragem do século. Na cultura moderna, o indivíduo, sem a bússola da racionalidade, avança num mundo desconhecido. A sensação de perda é também moral: nasce assim o anti-herói, neurótico, incerto, ambíguo, doente, com comportamentos não sequenciais. Representa um inepto à mercê dos eventos, incapaz de se adaptar ao mundo por excesso de sensibilidade e inteligência. O nascimento de um novo tipo de herói deve-se também ao clima científico e filosófico da época: são destes anos as teorias psicanalíticas do vienense Sigmund Freud (1856-1939), de acordo com as quais os nossos modos de agir seguem impulsos inconscientes e irracionais ligados à sexualidade infantil e que o indivíduo recusa e “mascara” a si próprio. Nos mesmos anos, o físico Albert Einstein (1879-1955), com a sua teoria da relatividade, questiona os conceitos tradicionais de espaço e tempo. Por fim, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) afirmava que no ser humano convivem dois espíritos: um racional, capaz de controlar os próprios instintos, e outro irracional, ligado à criatividade e à vontade de ação, e do qual emerge o *super-homem*, o indivíduo capaz de libertar as energias primordiais que não devem ser reprimidas.

⁵⁷ Uma banal observação da mulher em torno da forma do seu nariz desencadeia em Vitangelo Moscarda uma série de reflexões que põem radicalmente em crise o seu conceito de identidade. Dando-se conta de que os outros não o

peçoas com que contacta. Por conseguinte, cada relação humana baseia-se num equívoco fundamental, pois entramos em relação com a imagem subjetiva que construímos do indivíduo e não com uma identidade fixa e constante. Além disso, as palavras são apenas continentes sonoros que cada um enche de significado à sua própria maneira e, portanto, qualquer tentativa de comunicação é destinada a dar origem a equívocos e mal-entendidos. Embora seja fictícia, a identidade que a sociedade atribui ao indivíduo acaba por condicionar a sua vida: cria um prejuízo do qual não consegue libertar-se, e qualquer tentativa de evasão é entendida como loucura.

No que concerne à produção teatral, os primeiros trabalhos importantes, como *Il berretto a sonagli* e *Così è (se vi pare)* de 1917, inserem-se no “teatro grotesco”, que decretou o fim, através da sua deformação caricatural, do teatro burguês do séc. XIX, denunciando a duplicidade e a falsidade da classe burguesa e a ficção que domina as relações sociais. Em *Il berretto a sonagli*, o protagonista é Ciampa, um marido disposto a aceitar a relação da mulher com o seu chefe, desde que permaneça em segredo e a sua imagem não seja comprometida. Mas quando a mulher do chefe ameaça tornar pública a relação, Ciampa vê-se obrigado a interpretar o papel do marido traído e ameaça matar os amantes, a menos que a mulher do chefe aceite fazer o papel de uma louca, de modo a parar os mexericos. Os temas que emergem de forma clara são o papel do prejuízo social, que aprisiona o indivíduo obrigando-o a ensaiar uma parte, e a loucura, verdadeira ou presumida, vista como um meio de estranhamento da realidade.

O tema da loucura é recorrente no teatro de Pirandello, que indaga sobre a relação ambígua entre esta e a “normalidade”. Em *Così è (se vi pare)*, os dois protagonistas, a senhora Frola e o senhor Ponza, genro dela, afirmam e defendem, com extrema lucidez e persuasão, a loucura do outro, a tal ponto que se torna impossível, para o público, compreender onde está a verdade. Por outro lado, em *Enrico IV* (1922), o protagonista, após uma queda de cavalo durante um desfile, enlouquece e crê ser o imperador do séc. XI. Uma vez recuperada a razão, continua a viver uma ficção, primeiro para fazer pouco das pessoas, e, no final, para evitar a acusação de homicídio voluntário, após ter assassinado um rival do seu amor.

Na visão geralmente pessimista, num mundo claustrofóbico e paradoxal em que o indivíduo nunca pode ser verdadeiramente ele próprio porque não existe apenas um *eu*, mas tantas formas de

veem da mesma forma como que ele próprio se vê, o protagonista, pai de família e banqueiro influente, assume comportamentos cada vez mais estranhos para os que o rodeiam, levando-o progressivamente à loucura e à quase bancarrota financeira. Vitangelo compreende o “jogo” da vida, ou seja, que a loucura não é uma doença, mas parte integrante da natureza humana. Os “loucos conscientes” são os indivíduos que percebem que estão a ensaiar uma parte e que a própria identidade é apenas uma tentativa de constringir numa forma o fluxo imparável da vida.

máscaras nas quais o ser humano está preso, a literatura tem uma função consolatória por um lado, manifestando-se como jogo humorístico, e opressor por outro. A literatura de Pirandello torna-se, assim, um jogo através do qual o escritor mostra todos os maus que existem, decompondo-os através da lupa do humorismo.

2.3 Receção do autor em Portugal

A fama internacional de Luigi Pirandello chega a Portugal na segunda década do séc. XX. Como defende Ferro (2007, p. 124), o contexto cultural português encontrava-se predisposto para a receção das obras do escritor italiano, na medida em que alguns autores do fim do séc. XIX, em especial Raul Brandão, vinham preparando o terreno para que as temáticas pirandellianas fossem bem acolhidas, uma vez que já tinham sido representadas obras que tratavam os temas do grotesco e da loucura, do trágico e do desprezável, da necessidade da teatralidade na vida, da frustração e do remorso.

As primeiras obras de Pirandello que foram representadas perante o público português foram, em língua italiana, *Sei personaggi in cerca d'autore*, em 1923, e *Ciascuno a suo modo*, em 1925, no Teatro Politeama de Lisboa. Ainda em 1925 foi feita a apresentação de *Così è (se vi pare)* no Teatro Novo, fundado por António Ferro na capital portuguesa. Cinco anos mais tarde, em 1930, foi a vez de *Henrique IV (Enrico IV)* e, no ano seguinte, foi apresentado *Sonho, mas talvez não (Sogno ma forse no)*, em estreia absoluta a nível mundial, no Teatro Nacional D. Maria II, que contou com a presença do próprio Luigi Pirandello⁵⁸. O sucesso do autor crescia em todo o mundo e analogamente crescia o interesse pelas suas obras. Em 1933, o realizador Araújo Pereira põe em cena *A carapuça (Il berretto a sonagli)*; em 1941, *Tutto per bene* é traduzido com o título de *O preço da verdade* e representado pelo ator Alves da Cunha; em 1946, representa-se, em língua original, a peça em um ato *L'uomo dal fiore in bocca*, na inauguração do Teatro Estúdio do Salitre⁵⁹ e, entre os anos de 1947 e 1950, foram representadas *All'uscita*, *Lumie di Sicilia* e *La giara*.

⁵⁸ Pirandello veio a Portugal a convite de António Ferro, por ocasião do V Congresso Internacional da Crítica, no Estoril. O seu programa compreendia também espetáculos de cinema, inclusive obras de Manoel de Oliveira e Leitão de Barros, e de teatro. Nesta ocasião, no dia 26 de setembro de 1931, Pirandello visitou também Coimbra e a sua Universidade: aqui, os congressistas deram um passeio por Vale de Canas e pelo Penedo da Saudade, tiveram honras de receção na Universidade e no Museu Machado de Castro, almoçaram no Hotel Astória e partiram para o Porto (Marnoto, 2007, p. 5).

⁵⁹ Ativo desde 1946 na sede do Instituto Italiano de Cultura de Portugal, o Teatro Estúdio do Salitre desempenhou um importante papel na divulgação de dramaturgos italianos, com relevo para Pirandello.

O número de traduções e representações da primeira metade do século XX demonstram que a obra de Pirandello se encontrava acessível ao público e ao meio intelectual de Portugal. É de considerar, ainda, que cada representação era acompanhada por um número considerável de artigos em vários jornais e revistas. Assim, os autores portugueses da década de vinte acolheram a “lufada de ar fresco que transpira das peças do autor siciliano” (Ferro, 2007, p. 128). Almada Negreiros, por exemplo, absorveu o ensinamento das inovadoras estratégias da montagem do enredo, da articulação da ação em diferentes planos, o tema do “teatro no teatro” e a profundidade das personagens. Também Alfredo Cortês segue o modelo pirandelliano na sua distorção da realidade, na aplicação do “humor” e na caricatura das personagens de *Os gladiadores*. Joaquim Paço d’Arcos acolhe a lição de Pirandello recorrendo ao uso de uma ironia dramática e das máscaras impostas pela sociedade em obras como *O ausente*. Fernando Amado denuncia outros aspetos da receção de Pirandello na caracterização de Tito Ambrósio, escritor dotado de uma apurada sensibilidade e protagonista da obra *O iconoclasta ou o pretendente imaginário* de 1928.

Assim, Pirandello torna-se um dramaturgo de referência no período do modernismo português e as suas ideias e peças não deixam de ser absorvidas e avaliadas (Ferro, 2007, p. 135). O autor que melhor transpõe e adapta a herança pirandelliana a uma nova forma de conceber o mundo é José Régio (1901-1969), sobretudo na obra *Três máscaras. Fantasia dramática*, em que evidencia as técnicas aprendidas de Pirandello: o nexos entre personalidade, identidade e máscara; a sensibilidade do protagonista, a tragédia do viver (Ferro, 2007, p. 136 ss.). É ainda Régio que compõe um ensaio, em 1927, na revista “Presença”, em que aborda *Sei personaggi in cerca d’autore*, propondo uma nova leitura da peça e afirmando:

Mas a originalidade de Pirandello está precisamente em usar habilidades de malabarista, improvisações de funâmbulo, manhas de escamoteador, para nos oferecer as suas lições de filósofo, as suas experiências de psicólogo, as suas conclusões ou intuições de artista. [...] Mas a seriedade do comediógrafo ressoa em cada uma das palavras que joga... O que é a verdade? o que é a mentira? Onde começa a realidade? onde a ficção? A verdade é só uma? a sinceridade é só uma? Eis interrogações capitais que atravessam a obra de Pirandello, surgindo nesta peça com uma insistência e uma complexidade quase irritantes. (Régio, 1927, p. 41)

Assim, conclui-se que a receção do teatro de Pirandello na primeira metade do séc. XX foi um processo que acompanhou paralelamente o sucesso da representação das suas obras e influenciou as técnicas e os temas dos dramaturgos portugueses.

No que diz respeito à narrativa de Pirandello, será necessário esperar pela década de quarenta para ter acesso às suas traduções publicadas em Portugal. No caso de *Il fu Mattia Pascal*, por exemplo, o romance saiu em Itália em 1904 na revista “Nuova Antologia”, e também em volume; logo em 1905, é traduzido e publicado em alemão e francês, e nos anos vinte é traduzido para castelhano, inglês, russo, croata, polaco e japonês, bem como no Brasil. É apenas em 1945 que a obra é traduzida para português (Marnoto, 2007, p. 161). Uma razão para este atraso pode ser de cariz legal: Acúrcio Pereira, editor e jornalista que representava Pirandello no campo da negociação dos direitos de autor da sua obra para Portugal, conseguiu adquirir os direitos de todas as suas obras em língua portuguesa, exceção feita a *Il fu Mattia Pascal* e a uma recolha de novelas, em virtude de já terem sido vendidos, para a língua portuguesa, a uma casa editora de São Paulo. É também de considerar que, nestes anos, a censura do regime ia apertando cada vez mais as suas malhas. Como reporta Marnoto (2007, p. 162), em 1951 o Secretariado Nacional de Informação, Cultura e Turismo do Estado Novo proíbe a representação de *Sei personaggi in cerca d'autore* e a edição do texto em português.

Traçada a biografia, as obras, o pensamento de Pirandello e a sua receção em Portugal, cabe agora passar ao aprofundamento da sua derradeira peça teatral, *I giganti della montagna*. Esta segunda metade da III parte introduzirá a obra objeto de tradução no estágio curricular, criando uma contextualização na produção do autor, percorrendo a sua sinopse, analisando as linhas temáticas principais e, por fim, ilustrando a receção da peça em Portugal.

3. *I giganti della montagna*: notas preliminares

Como já mencionado, *I giganti della montagna* situa-se na última fase da produção dramática de Luigi Pirandello, a chamada fase de “teatro dos mitos”, juntamente com *Lazzaro* e *La nuova colonia*, e representa a derradeira obra do autor, deixada incompleta por causa da sua morte, em 1936⁶⁰. A peça divide-se em quatro atos, dos quais o último foi escrito como texto discursivo pelo filho Stefano, de acordo com as indicações do pai no leito de morte. O primeiro e o segundo atos de *I giganti della montagna* foram editados, sob título *I fantasmi*, nas revistas da “Nuova Antologia” (no número do dia 16 de dezembro de 1931) e “Drama” (na edição do dia 15 de março de 1932). O terceiro ato foi publicado após dois anos, em 1934, na revista “Quadrante”, em novembro de 1934, com o título *I giganti della montagna (secondo atto)*. No estrangeiro, as dificuldades de tradução e

⁶⁰ Marta Abba, a musa teatral de Pirandello descreveu a obra como “... mutilada. Com grande desvantagem para a clareza da obra, para a tarefa de quem a deverá interpretar na cena, e para o encenador que dirige os atores” (Pirandello, 1983, p. 199, tradução da minha autoria).

representação adiaram a sua difusão: apenas em 1949 *I giganti* foi representado na Suíça, no Schauspielhaus de Zurique (representação de Giorgio Strehler).

Embora a obra seja incompleta, a sua elaboração estendeu-se por um período temporal muito prolongado, pelo menos desde setembro de 1928, como testemunha uma entrevista desse ano publicada no jornal “La stampa”. Marnoto (1997, p. 19) nota como estes oito anos constituem um dado significativo, em especial se comparados com outras obras do autor, como *Sei personaggi in cerca d'autore* ou *Il fu Mattia Pascal*, que foram escritas em poucas semanas: a elaboração de *I giganti della montagna* é um “trabalho verdadeiramente gigantesco”, como o próprio autor afirma numa carta dirigida a Marta Abba, de 1930, e cujas fases são documentadas nas comunicações epistolares, entrevistas e apontamentos do autor. Em várias ocasiões, Pirandello descreve *I giganti* como “o momento mais alto” e “a obra-prima” da sua produção (Pirandello, 1982, pp. 202-203): “uma leveza de nuvens sob uma profundidade de abismos”, capaz de exprimir a arte do autor na sua grandeza e totalidade.

No que diz respeito à sua representação, a primeira encenação teve lugar cerca de seis meses após a morte de Pirandello, a 5 de julho de 1937, no *Giardino di Boboli*, de Florença, com uma equipa artística dirigida por Renato Simoni. São célebres as encenações do italiano Giorgio Strehler (1921-1997), que levou a obra de Pirandello ao palco por três vezes: em 1947 no *Piccolo Teatro di Milano*, em 1966, no *Lirico di Milano*, e, em 1994, de novo no *Piccolo Teatro di Milano*. Para além das encenações de Strehler, são de destacar as representações de Orazio Costa (1911-1999) para o Teatro Nacional de Bruxelas de 1963⁶¹ e de Mario Missiroli (1934-2014) em 1979, no *Teatro Stabile* de Turim (Marnoto, 1997, pp. 21-22).

Como acontece frequentemente nas obras de Pirandello, também *I giganti della montagna* foi escrito com base em obras já publicadas em *Novelle per un anno*: a personagem de Sgrícia e o seu conto do milagre do Anjo Centuno derivam da novela de 1910 intitulada *Lo storno e l'Angelo Centuno*; o personagem de Caquéo é retirado da novela *Certi obblighi*; e a obra que a Companhia da Condessa vai representar foi escrita em 1902 sob o título *Il figlio cambiato*, e representada pela primeira vez em janeiro de 1934 em Braunschweig, na Alemanha.⁶²

⁶¹ Na representação de Costa de *I giganti della montagna*, o último ato, escrito sob a forma de relato pelo filho, Stefano Pirandello, era cantado pelos atores, e Ilse, depois de ter sido assassinada, ressuscitava, com uma alusão a um epílogo positivo e consolatório. Para mais informações: https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-costa_%28Dizionario-Biografico%29/ (acedido a 23 de abril de 2022).

⁶² A *Favola del figlio cambiato* é considerada pelos críticos um trabalho preparatório a *I giganti della montagna* (Pirandello, 1983, p. XXXI). Escrita em 1933 e retirada, por sua vez, da novela já existente *Le nonne*, foi publicada pela

3.1 Sinopse

A Condessa Ilse é a atriz principal de uma companhia de atores pobres, mas profundamente apaixonados pela poesia, que querem representar a obra *A fábula do filho trocado*, em memória do seu jovem autor, que se suicidou porque Ilse não aceitou o seu amor. Após terem peregrinado muito sem encontrar sucesso entre o público, chegam à vila “O Azar”, uma mansão abandonada por causa dos espíritos que a ocupam. O anfitrião da vila é Cotrone, que ali mora juntamente com os Azarados, um grupo de pobrezinhos que vivem marginalizados entre a fábula e a realidade, nas magias evocadas por Cotrone, um bom homem, mas também um charlatão, o qual acolhe benevolmente a Companhia da Condessa. Na vila, tudo pode acontecer, conforme descreve o mesmo Cotrone:

Estamos aqui como nas margens da vida, Condessa. As margens, basta um comando e afastam-se; entra o invisível; evaporam os fantasmas. É coisa natural. Acontece o que costuma acontecer nos sonhos. Eu faço-o acontecer também durante a vigília. Eis tudo. Os sonhos, a música, a oração, o amor... todo o infinito que está nos homens, o Senhor encontrá-lo-á dentro e à volta desta vila (Pirandello, 2021, p. 31).

Todavia, Ilse não aceita a oferta de permanecer e ensaiar a obra na vila do anfitrião. A Companhia da Condessa quer representar a *Fábula* perante um grande público, que possa captar a majestade da obra. Assim, Cotrone leva-os à montanha que se ergue acima da vila, onde moram os Gigantes, patrões do mundo que produzem a riqueza material e constroem, com a sua gigantesca força física e com os seus servos, enormes obras arquitetónicas. Neste ponto, o mito interrompe-se, mas, de acordo com as intenções de Pirandello, os Gigantes recusam a oferta da representação da *Fábula*, ocupados nas suas obras materiais e incapazes de mostrar sensibilidade para qualquer forma de arte, e predispõem-se a permitir a representação perante os seus servos, o “povo comum”, isto é, os operários que trabalham nas grandes construções. Ilse, consciente do risco de levar uma obra tão sensível e rica para indivíduos tão vulgares, aceita. O povo, que não está acostumado a este tipo de espetáculo, não aprecia a obra e, preso num caos violento e homicida, mata Ilse e outros dois atores da Companhia. No epílogo do mito, consuma-se a tragédia da morte da arte na sociedade moderna.

primeira vez em 1938 na coletânea *Maschere nude* da editora Mondadori. A primeira representação italiana foi em 24 de março de 1934, no Teatro Reale dell’Opera de Roma.

3.2 Análise e interpretação da obra

Para traçar uma análise exaustiva da obra, é necessário ter em consideração o clima histórico no qual foi concebida e a sua posição na produção literária e dramática de Pirandello.

Como já foi indicado na nota 56 desta III parte, o início do séc. XX marca um século de angústia, ansiedade e incerteza: as teorias psicanalíticas e físicas avançadas por Freud e Einstein respetivamente realçam o cariz irracional da existência humana e questionam as certezas que até àquele momento norteavam as vidas dos indivíduos. No âmbito artístico, a dissolução dos valores do século anterior e o colapso do positivismo do século XIX traduz-se nas Vanguardas, como o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, que rejeitam a arte como representação objetiva da realidade e avançam um conceito revolucionário de arte como expressão subjetiva do inconsciente. A realidade representada pelas Vanguardas situa-se fora das hierarquias, torna-se gigantesca, inquietante, com uma clara e firme rejeição do estilo tradicional de correntes anteriores como o Impressionismo. Um dos temas recorrentes deste tipo de expressões artísticas é a sociedade moderna e o progresso inelutável e assustador da técnica e da indústria. Um exemplo eloquente, no campo cinematográfico, são os filmes de Charlie Chaplin, entre os quais *Modern Times* (1936), em que o protagonista Charlot é representado na sua fútil tentativa de conformar-se a uma sociedade dinâmica, dominada por máquinas colossais e movimentos repetitivos, em que o homem se torna, por sua vez, uma máquina que executa os mesmos gestos sem pensar, até à loucura.

No que diz respeito à produção de Pirandello, a década de trinta representa um período de relativa tranquilidade: o ano de 1933 vê a redação e a representação da comédia *Quando si è qualcuno*, publicada pela editora Mondadori e cuja estreia absoluta teve lugar a 20 de setembro, no Teatro Odeon, de Buenos Aires. Todavia, como notava De Castris, “uma condição de humano conforto coincide (...), na história de Pirandello, com a involução da sua arte” (De Castris, 1992, p. 155, tradução da minha autoria). O clima literário e artístico italiano conformou-se aos medíocres interesses do público burguês, influenciado pelo fascismo. Por conseguinte, a arte de Pirandello, polémica, paradoxal, dialética, encontra-se em profunda crise: Pirandello teme tornar-se a máscara de si próprio e dar ao público o que o público quer obter (Pirandello, 1983, p. XXX). *Quando si è qualcuno* é um drama autobiográfico que exprime esta problemática: o célebre escritor, protagonista da comédia, procura a liberdade inventiva, a juventude, a pureza, mas fica preso no personagem que

os outros lhe construíram. Felizmente, o autor consegue manter a sua lucidez e entrar na grande visão de *I giganti della montagna*.

I giganti della montagna é também definido o mito da arte, pois questiona-se o papel que a arte, a poesia e o teatro desempenham na sociedade moderna. O início do séc. XX, para além de representar o rápido progresso da indústria e da técnica, marca o avanço e a difusão do cinematógrafo, que se afirma como o meio mais adequado para satisfazer os gostos do público moderno e substitui progressivamente o meio teatral. De acordo com Pirandello, embora o teatro sofra uma posição marginalizada na sociedade moderna, esta forma nobre de arte não perde o seu valor, pois constitui uma parte integrante da vida humana (Pirandello, 1986, p. 200). Contudo, subsiste o problema de estabelecer os meios com que o teatro pode sobreviver na nossa época, tema ao qual Pirandello dedica a obra *I giganti della montagna*.

Nos atos I e II, o autor sugere que o teatro pode ainda realizar-se de acordo com um modelo de evidente ascendência simbolista (Pirandello, 1986, p. 201). A personagem que incarna este preceito é Cotrone, o qual mistura a realidade e o sonho, num surrealismo humano, fabuloso. As suas palavras exprimem sabedoria, verdade profunda, tranquilidade, derivadas da sua escolha espontânea de um estilo de vida fora dos padrões sociais e convencionais e da certeza de ter encontrado a resolução do contraste entre vida e forma, verdade e aparência. Cotrone decidiu viver nas margens da vida e nas margens de uma montanha que, por sua vez, se situa numa ilha: a sua condição de isolamento é extrema. Nesta dimensão surreal, longe da sociedade moderna, a obra pode ser representada sem problemas de tipo material, através da imaginação e dos fantasmas da mente. Por outro lado, o autor sugere que, fora desta dimensão “outra”, marginalizada e protegida, o teatro se torna impossível: a força do Mago Cotrone, como ele próprio reconhece, dissolve-se:

ILSE –Esteja calado, eu sei! - Você, inventa a verdade?

COTRONE –Nunca fiz outra coisa na minha vida! Sem querer, Condessa. Todas aquelas verdades que a consciência rejeita. Faço-as sair do segredo dos sentidos, ou depende, as mais assustadoras, das caves do instinto. Inventei tantas na aldeia, que tive que fugir, perseguido pelos escândalos. Agora estou aqui a tentar dissolvê-las em fantasmas, em evanescência. Sombras que passam. Com estes meus amigos industrio-me para esfumar sob claridades difundidas também a realidade de fora, como em flocos de nuvens coradas, a alma, dentro da noite que sonha.

CROMO –Como um fogo de artifício?

COTRONE –Mas sem tiros. Encantos silenciosos. A gente parva tem medo e fica longe; e assim todos nós ficamos aqui como patrões. Patrões de tudo e de nada.

CROMO –E de que vivem?

COTRONE –Assim. De nada e de tudo. (Pirandello, 2021, p. 38)

No que diz respeito ao teatro como texto literário representado através dos meios materiais do palco, o problema da sua sobrevivência é posto em termos meramente económicos (Pirandello, 1986, p. 201): o teatro consegue sobreviver apenas se conseguir recolher um público vasto para cobrir as despesas de produção e representação. As dificuldades económicas são acentuadas pela concorrência do espetáculo desportivo e do cinematógrafo, que se encontram mais em linha com os gostos do público contemporâneo.⁶³ Esta ideia de Pirandello é incarnada, na obra, pela Companhia da Condessa e pela sua primeira atriz, Ilse, que continua a representar a *Fábula do filho trocado*, símbolo de poesia e arte, como uma “dívida sagrada”, apesar da condição de pobreza da sua equipa de atores e do facto de a peça não ser acolhida pelo público.

Ilse, que incarna o poeta e a poesia, mostra-se determinada e totalmente desinteressada de tudo o que não seja a sua obra: encontra-se disposta a morrer para representar de forma digna a *Fábula*.⁶⁴ Analogamente, Luigi Pirandello estava relutante em encontrar compromissos com os *gigantes* daquela época, isto é, com a ditadura fascista, que determinou a destruição material dos teatros e a destruição moral dos atores, como descreve Marta Abba (Pirandello, 1982, p. 201).

Ao mesmo tempo, Ilse representa também a humanidade, o indivíduo que finge, que queria mostrar-se como génio e artista com sentimentos delicados e puros, mas que, de facto, não consegue libertar-se da necessidade do juízo dos outros:

COTRONE –Compreendo que a Condessa não pode renunciar à sua missão.

ILSE –Até ao fim.

⁶³ É mesmo neste ponto que emerge o carácter ambíguo de Pirandello. O autor defendeu com tenacidade e ferocidade a necessidade de salvaguardar o teatro da competição económica do cinema sonoro, solicitando medidas e ações por parte do Estado. Ao reconhecer a intervenção do Estado como o único meio possível para salvaguardar o teatro como património nacional, Pirandello propôs o teatro como uma das atividades do regime fascista, com o seu discurso na inauguração da estação do Teatro Argentina perante a presença de Mussolini, em outubro de 1935 (Pirandello, 1986, p. 204).

⁶⁴ A insistência de Ilse em representar a obra *La favola del figlio cambiato*, apesar dos numerosos insucessos, representa uma denúncia de Pirandello contra o público e a crítica, não por causa da incompreensão perante o teatro, mas mais em geral por causa da sua incapacidade de compreender a função da arte (Pirandello, 1986, p. 334).

COTRONE –Nem ela quer que a obra viva só para si mesma - como podia somente aqui.

ILSE –Vive em mim, mas não basta! Tem que viver entre os homens! (Pirandello, 2021, p. 41)

Portanto, Pirandello “desmonta” as motivações de Ilse, projetada nevroticamente na representação da obra teatral, com a qual identifica as suas razões de vida, mas desmente também Cotrone e os Azarados, que escolheram o caminho do refúgio e do exílio.

Perante estas duas fações erguem-se os Gigantes, símbolo das pessoas que vivem num mundo sem humanidade e sensibilidade, cuja única preocupação é o progresso industrial e técnico. Ao conduzir esta vida árida e estéril, tornaram-se obtusos, obstinados, incapazes de perceber qualquer forma de arte e poesia. Numa entrevista de Luigi Pirandello ao jornalista Bottazzi, da revista “Corriere della Sera” (Roma, dia 13 de outubro de 1928), o autor descreve os Gigantes da seguinte forma:

Homens estranhos, verdadeiros gigantes, habitantes das montanhas, que com enorme violência constringiram as forças da natureza a obedecer à sua vontade. São ricos e bárbaros, totalmente alheios a qualquer solicitação intelectual. Nunca viram e nem sabem o que é o teatro. Estes gigantes brutais, perante a representação da obra de arte (...) não conseguem, claramente, distinguir os atores das personagens que representam, nem captar o valor espiritual da obra. Interrompem de contínuo, pedem explicações, querem que as coisas corram de acordo com as simpatias e antipatias deles (...). Vieram ao espetáculo após um banquete colossal, bêbedos e feroces, e, quando a atriz surge em defesa da obra, esmagam e destroem ela e os seus companheiros como brinquedos. (Pirandello, 1982, pp. 200-201, tradução da minha autoria).

Através da metáfora de Pirandello, os Gigantes representam o fascínio equívoco do poder do capitalismo e do fascismo (e, em geral, de todos os regimes políticos que negam a autonomia do artista), que não percebe a mensagem sagrada de Ilse e conduziu os Azarentos ao isolamento e, portanto, metaforicamente, constringiu os artistas a escolher entre a renúncia à função moral e social, e a batalha, na qual são vítimas predestinadas.

Perante esta dialética, o texto interrompe-se. De acordo com o relato do último ato, dever-se-ia excluir a possibilidade de um triunfo de Ilse: com esta conclusão desastrosa (Ilse será assassinada no IV ato), Pirandello realça a distância entre a sua arte e os espectadores teatrais, equivalentes aqui a “seres bestiais” e “servos” dos gigantes. É evidente a referência autobiográfica: Pirandello tornou-se, relutantemente, um dos artistas do regime, incompreendido na sua terra natal e obrigado a renunciar à experiência do Teatro d’Arte de 1929. Ilse e os seus atores tornam-se, assim, na companhia

pirandelliana, obrigada a contínuas digressões por causa de uma falta de sede em Itália (Pirandello, 1986, p. 336).

Por fim, Pirandello, já no leito de morte, ao dizer as suas últimas palavras ao filho Stefano, poderia ter proposto uma chave de solução para o seu complexo e profundo mito: “Há uma oliveira sarracena, grande, no meio do palco, graças à qual resolvi tudo” (Marnoto, 1997, p. 14). Entrevê-se, talvez, um regresso à terra natal, a uma poesia que, apesar da dureza dos corações humanos e das incompreensões, reafirma a sua força e a sua disponibilidade para viver na realidade onde vivemos. O mito ficará inevitavelmente suspenso e o mistério de um epílogo positivo do drama permanecerá ambíguo e sem solução.

3.3 Receção da obra em Portugal

No que diz respeito à receção de *I giganti della montagna* em Portugal, a tradução de referência é a da autoria de Rita Marnoto (1997) realizada para a encenação de Giorgio Barberio Corsetti para o Teatro Nacional de S. João do Porto nesse mesmo ano (19 de setembro – 11 de outubro).⁶⁵ Ao falar da representação de 1997, o ator e encenador Júlio Cardoso relata:

O elenco era heterogéneo mas – na gestualidade, no movimento, na respiração, na voz, no ritmo, alma-do-espectáculo, no *diseur* (com o natural significado da palavra), no contexto – mais parecia uma sinfonia clonada de uma única matriz de técnica actoral. Há mais de 20 anos que assisti a estes *Gigantes da montanha* e depois dos “bravos” senti uma leveza tal, a sensação de um vazio total de vísceras, provocada pela invasão de uma nuvem gigante de borboletas, que desceu da montanha e me levou em voo por regiões de belezas indescritíveis.⁶⁶

Outra representação de destacar em Portugal é a de 2008, com a encenação de Christine Laurent para o Teatro da Cornucópia de Lisboa⁶⁷, no Bairro Alto, e a tradução de Luís Miguel Cintra, fundador do Teatro. Nas entrevistas, a encenadora Laurent ressalta o cariz trágico e perturbador da peça e sua atualidade, afirmando que na sociedade contemporânea a arte não tem outra justificação a não ser a do mercado, estabelecendo uma analogia com a dificuldade da Companhia da Condessa em encontrar

⁶⁵ O programa completo da representação está disponível em:

<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43231/1/ProgramaGigant.pdf> (acedido a 16 de maio de 2022).

⁶⁶ Artigo publicado na página oficial do Teatro de S. João e disponível em:

<https://www.tnsj.pt/pt/noticias/5874/uma-nuvem-gigante-de-borboletas-que-desceu-da-montanha> (acedido a 16 de maio de 2022).

⁶⁷ Ficha técnica da representação disponível em: <https://www.teatro-cornucopia.pt/v2/historial-lista/211-100-os-gigantes-da-montanha/312-ficha-tecnica> (acedido a 28 de abril de 2022).

o favor do público.⁶⁸ O espetáculo de *Os gigantes da montanha*, encenado pela companhia Cornucópia de 13 de novembro até 21 de dezembro de 2008, representou a 100ª criação desde que a companhia foi fundada em 1973 e marcou a primeira parte de um díptico de programação chamado “A Caverna do Mágico”, em conjunto com *A Tempestade* de William Shakespeare, representada em março de 2009.

O Teatro Experimental de Cascais, de 28 de julho a 8 de agosto de 2021, propôs a peça de Pirandello com encenação de Carlos Avilez na reabilitada Estufa do Parque Marechal Carmona de Cascais. A lotação esgotou “em menos de duas horas pós-abertura de bilheteira”, como afirmam os artigos⁶⁹, revelando o grande interesse por parte do público na programação do teatro e no regresso à vida cultural. A companhia escolheu o “cenário bucólico” da Estufa do Parque Marechal Carmona de Cascais, um amplo espaço ao ar livre com uma luz natural deslumbrante, que conferiu ao espetáculo “o misticismo que o texto pede”. As representações tinham início ao entardecer, mantendo-se fiéis à ação do texto, que começa nas últimas horas de luz do dia. Devido ao grande interesse manifestado pelo público, nos dias 3, 5 e 7 de agosto o Teatro Experimental de Cascais passou a duplicar as sessões, às 17h e às 21h. A representação foi a 169ª produção da companhia e reuniu no seu elenco atores como Luiz Rizo e Sérgio Silva, bem como 16 alunos da Escola Profissional de Teatro de Cascais. A tradução é, mais uma vez, da autoria de Luís Miguel Cintra.

Por fim, e por ordem cronológica, a representação mais recente da peça em Portugal foi apresentada pelo grupo Trincheira Teatro, nos dias 4 e 5 de setembro de 2021, no Anfiteatro de Santo António dos Olivais de Coimbra. Os artigos publicados⁷⁰ em torno do evento ressaltam sobretudo um dos propósitos do espetáculo, nomeadamente recuperar a função do anfiteatro, que até à data se encontrava num estado de abandono. De acordo com Hugo Inácio, um dos encenadores da peça, estabelece-se um paralelismo entre a vontade de realizar *Os gigantes da montanha* no Anfiteatro e a “dívida sagrada” de Ilse, a personagem da peça, que pretendia levar a poesia a toda a humanidade. Os jornais destacam também a componente musical em direto da peça. Ricardo Jerónimo, coordenador dos cinco músicos multi-instrumentistas, afirma que a música tem o papel crucial de dar emoção extra à representação: “A música irá colorir um pouco as cenas, dando-lhes um lado mais

⁶⁸ A entrevista encontra-se disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/os-gigantes-da-montanha-uma-reflexao-sobre-a-arte-no-palco-da-cornucopia_n167601 (acedido a 16 de maio de 2022).

⁶⁹ Disponíveis em: <https://www.sabado.pt/gps/teatro/detalhe/os-gigantes-da-montanha-com-lotacoes-esgotadas-em-cascais> e <https://www.guiadacidade.pt/pt/art/os-gigantes-da-montanha-302844-11> (acedidos a 16 de maio de 2022).

⁷⁰ Disponíveis em: <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/espetaculo-chama-a-atencao-para-anfiteatro-esquecido-de-coimbra>; <https://www.diariocoimbra.pt/noticia/73672>; <https://www.noticiasdecoimbra.pt/trincheira-teatro-dinamiza-o-anfiteatro-de-santo-antonio-dos-olivais-com-os-gigantes-da-montanha-com-videos/> (acedidos a 16 de maio de 2022).

obsuro e sombrio ou um lado mais jovial”. Também nessa ocasião, a lotação de 90 pessoas ficou logo esgotada: mais uma vez, é evidente a resposta positiva do público local perante eventos culturais de teatro.

Em geral, as diversas representações e interpretações, com traduções inéditas e originais, de *Os gigantes da montanha* de Luigi Pirandello, confirmam a força da mensagem da peça e a sua atualidade, apesar das distâncias temporais e geográficas. O grande interesse do público na representação traduziu-se no esgotar quase imediato dos bilhetes disponíveis e na necessidade de propor datas adicionais para satisfazer a procura dos cidadãos.

É ainda de destacar o valor dúplice da arte representativa: quer na representação pelo Teatro Experimental de Cascais, quer na representação da Trincheira Teatro de Coimbra, a peça de Pirandello serviu para recuperar um espaço comum esquecido e abandonado, atraindo famílias e jovens com o intuito de requalificar a sua função primordial.

4. Conclusão

Esta III e última parte do Relatório visou ilustrar a complexidade da produção de Pirandello, fortemente influenciada pelas experiências pessoais da vida do autor e profundamente ligada entre os seus vários géneros. A evolução do seu pensamento e da sua poética e o progresso da sua investigação intelectual culminaram na derradeira obra de Pirandello, *I giganti della montagna*, impregnada de significados metafóricos e simbólicos, numa dimensão mítica e surreal. Pirandello quis projetar a sua figura na atriz Ilse, que com a sua companhia teatral depauperada se obstina em representar uma peça teatral que o público não compreende. Uma crítica aos gigantes do mundo, aos políticos dos regimes totalitários que reprimem a força criativa dos artistas, emerge ao longo da obra, em conjunto com o papel desprezado do teatro, que, sem fundos, é destinado a deixar a cena para formas de diversão mais simples e “pobres”, como o cinema.

O cruel epílogo da obra deixa antever que o autor não tinha esperança num papel de relevo da arte e do teatro na sociedade moderna. Pirandello estava consciente do progresso inelutável de novas formas de diversão e do interesse decrescente que as massas tinham na nobre arte teatral. Contudo, o final suspenso deixa, ao mesmo tempo, um indício de esperança num final mais consolatório e positivo, ao qual, muito provavelmente, se agarrava o próprio Pirandello ao contar ao filho o facto de ter encontrado “uma oliveira sarracena” com a qual resolveu tudo. Com um claro símbolo da ilha

siciliana, Pirandello fecha a sua produção numa *Ringkomposition*, voltando à origem da sua terra e do *caos* primordial no qual nasceu.

Conclusões

O estágio curricular e a colaboração com a companhia teatral Trincheira Teatro abriram o caminho para um conjunto de reflexões, investigações e estudos que determinaram um enriquecimento do meu perfil académico, profissional e, sobretudo, individual.

Embora a escolha de um estágio não tivesse sido anteriormente considerada, a oportunidade que me foi proposta deu lugar a uma colaboração extremamente produtiva e desafiante. Ao longo de sete meses, trabalhei em conjunto com a entidade de acolhimento Trincheira Teatro e tive a possibilidade de acompanhar o desenvolvimento do projeto “Teatro nos Olivais” desde o seu início, com o orientador de estágio Telmo Ferreira e o outro encenador da peça, Hugo Inácio.

O meu contributo do ponto de vista da tradução foi sempre bem acolhido e foi alvo de reflexões e troca de opiniões que envolveram todos os componentes da equipa artística. A comunicação com a entidade de acolhimento foi sempre fluida e nunca tive receio de avançar novas ideias e exprimir o meu ponto de vista. Em especial, a colaboração com a entidade de acolhimento deu-me a oportunidade de ter uma visão privilegiada das dinâmicas da criação artística de uma equipa teatral, da colaboração entre tradutor, encenadores e atores, e do papel que o tradutor desempenha na tradução de teatro.

A aplicação da estratégia da tradução cooperativa (Bassnett, 1985) permitiu-me, ainda, colaborar com um conjunto de profissionais de teatro com uma formação completamente diferente da minha, o que determinou um profundo enriquecimento intelectual e uma troca de experiências e reflexões construtivos. Outra mais-valia do estágio foi, após o processo de tradução, presenciar os ensaios dos atores, discutir a interpretação da obra e ver a minha tradução “ganhar vida”. As condições de trabalho permitiram-me desempenhar as minhas tarefas de forma confortável e a entidade de acolhimento forneceu e assegurou todo o material necessário, como espaços para reunirmos, cópias do texto teatral, entre outros. Por fim, posso confirmar que o estágio constituiu um passo importante, do ponto de vista pessoal e profissional, que me permitiu também criar uma rede de contactos de profissionais que poderá dar origem a novas oportunidades futuras.

O estágio com a companhia teatral representou uma experiência direta e real do trabalho do tradutor de peças teatrais e, por esta razão, permitiu-me, num segundo momento, abordar os estudos e a bibliografia em torno da tradução de teatro com um ponto de vista mais consciente e qualificado. A definição de um perfil exaustivo desta área de estudo configurou, desde o início, um desafio, pois não existe, até à data, uma obra que percorra a evolução da tradução teatral e as suas características

de forma holística: a bibliografia deste setor é constituída por um conjunto de estudos de casos isolados que justificam as próprias escolhas específicas. Outra dificuldade que a tradução de teatro proporciona é o facto de ser uma área recém-nascida: a primeira publicação inteiramente dedicada aos seus desafios remonta apenas a 1980. O atraso na consideração da tradução de teatro como área independente e autónoma deve-se também à sua eterna dependência relativamente à tradução literária e ao seu estatuto híbrido, situada entre o texto escrito e a componente performativa, entre o público de leitores e o público de espectadores, entre as dificuldades de tradução linguísticas e as extralinguísticas.

Embora a bibliografia em torno da tradução teatral não permita responder a todas as dificuldades que podem surgir no processo de tradução de uma peça de teatro, a consulta de títulos relativos a esta área norteou e justificou a maioria das escolhas adotadas na tradução de *I giganti della montagna*. Em especial, a peça foi traduzida tendo sempre em consideração o objetivo fundamental da tradução de teatro, sobre o qual a comunidade académica demonstra alguma unanimidade: criar uma tradução do texto de partida imediatamente compreensível para o público de chegada e, portanto, a utilização de uma linguagem atual e contemporânea.

As pesquisas desenvolvidas em torno da atualidade da tradução das peças, das frequentes retraduições e da necessidade de serem contemporâneas ao público de chegada refletiram-se na escolha de tradução de referências culturais (*trattorie/tascas*) e temporais (*cinematografo/parque de estacionamento*) na peça de *I giganti della montagna*. Como foi descrito na II parte do presente Relatório, o público de espectadores não tem acesso a recursos que possam ajudar na compreensão da peça, como pesquisas individuais ou notas de rodapé. Portanto, o texto da obra deve ser imediatamente compreensível para o seu público de chegada. Esta necessidade determina uma série de adaptações que o tradutor tem de implementar e que permitem à própria peça ultrapassar as distâncias temporais, espaciais e culturais.

Por fim, as diversas leituras em torno de Pirandello e da sua derradeira obra permitiram contextualizar o meu trabalho no panorama mais amplo da poética deste grande autor e explorar as diferentes chaves de interpretação do texto. Uma obra de Pirandello, seja ela uma novela, um conto, um romance ou uma peça teatral, nunca se encontra num espaço isolado: como foi mencionado e demonstrado na III parte do Relatório, a produção literária do autor pode considerar-se um *unicum*, em que os géneros, as personagens e os temas são continuamente misturados. Para desenvolver uma tradução consciente de *I giganti della montagna*, é fundamental conhecer a evolução da sua produção

literária, o pensamento do autor, a filosofia da máscara do indivíduo imposta pela sociedade e a ideia de que a loucura é a única forma de viver de modo autêntico. Assim, Cotrone deixa de ser apenas um charlatão incoerente e torna-se num indivíduo que teve a coragem de abdicar de tudo, de repudiar qualquer tipo de máscara e viver segundo o seu próprio instinto. Conhecendo o pensamento de Pirandello, Ilse não é apenas uma mulher depauperada que se obstina em representar uma peça que ninguém aprecia, mas torna-se num símbolo mais amplo da arte, da poesia e do teatro que se esforça para encontrar o próprio lugar no mundo moderno. E, finalmente, tendo consciência da relação ambígua entre Pirandello e o duce Benito Mussolini, é evidente reconhecer nas personagens de *Os gigantes da montanha* o reflexo da sociedade fascista, dedicada às obras materiais e totalmente insensível à arte.

A redação do Relatório justificou, ainda, uma pesquisa transversal entre contributos italianos e portugueses para aprofundar a receção do autor e da obra em Portugal. A leitura de diversos ensaios e artigos, de autores como Ferro e Marnoto (2007), reforçou a noção da profunda influência que Pirandello exerceu, já na segunda década do século XX, sobre o trabalho de escritores portugueses do calibre de José Régio, Almada Negreiros e Alfredo Cortês, que seguiram o modelo pirandelliano, adotando conceitos como o teatro no teatro, a distorção da realidade e a filosofia do humor. Estas influências entre a literatura italiana e a portuguesa demonstram o impacto que Pirandello teve na sua geração literária e o eco dos seus trabalhos literários e dramaturgicos, capazes de ultrapassar as distâncias geográficas e culturais.

Portanto, com um distanciamento temporal e emotivo considerável, posso confirmar que o estágio me permitiu pôr em prática as teorias e as ferramentas adquiridas nas aulas do Mestrado em Tradução.

Por seu turno, o Mestrado em Tradução ofereceu-me os meios para enfrentar de forma eficaz o desafio da colaboração com a equipa teatral e da tradução da obra. O cariz prático dos módulos de Tradução e os frequentes trabalhos de equipa nas aulas ensinaram-me a importância da troca de opiniões entre colegas e o valor da colaboração construtiva, que foi posto em prática na tradução cooperativa com a companhia teatral Trincheira Teatro. Por outro lado, a vertente teórica do curso, em especial do módulo de Tradução Literária Inglês – Português, do Doutor Jorge Almeida e Pinho, prepararam-me para os desafios específicos da tradução teatral e ilustraram-me as possíveis estratégias que o tradutor pode adotar. No contexto do Mestrado, não posso deixar de mencionar que a participação nas Jornadas da Tradução e a exposição da minha experiência de tradução de teatro

perante colegas, académicos e tradutores foram uma oportunidade única de recolha de opiniões e troca de críticas construtivas em torno da minha área de investigação.

Em geral, o percurso do Mestrado foi essencial para a minha formação profissional, a minha carreira e também a minha consciência pessoal: graças a esta etapa, pude experimentar um ponto de vista académico diferente, estudar num ambiente extremamente estimulante e, não menos importante, melhorar a minha proficiência de português escrito e falado.

Portanto, e pelas razões elencadas, posso concluir afirmando que o estágio e o Mestrado responderam às minhas expectativas, representaram um ponto de chegada do meu percurso académico e, ao mesmo tempo, um ponto de partida do meu percurso profissional, dotando-me com uma atitude mais consciente e uma formação flexível e completa.

Bibliografia

- Aaltonen, S. (2013). Theatre translation as performance. *Target*, 385-406. doi:10.1075/target.25.3.05aal
- Bassnett, S. (1980). Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In O. Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 87-102). Oxford: Pergamon.
- Bassnett, S. (1980/2013). *Translation Studies (4 ed.)*. New York: Routledge.
- Bassnett, S. (1985). Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In T. Hermans, *The Manipulation of Literature* (pp. 130-139). New York: Routledge.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case of Performability. *Languages and Cultures in Translation Theories, Vol. 4, N. 1, 1st Semester*, 99-111.
- Bassnett, S. (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In S. Bassnett, & A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays On Literary Topics in Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (2014). Translation Studies at Cross-roads. In R. M. Elke Brems, *The Known Unknown of Translation Studies* (pp. 15-25). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. doi:https://doi.org/10.1075/bct.69
- Bassnett, S., & Lorch, J. (1993). *Luigi Pirandello in the Theatre. A Documentary Record. Volume 3*. London and New York: Routledge.
- Benhamou, A.-F. (1990). Texte et Théâtralité. *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*, 71-72.
- Bigliuzzi, S. P. (2013). Introduction. In S. P. Bigliuzzi, *Theatre Translation in Performance* (pp. 1-27). London: Routledge.
- Bru de Sala, X. (1990). Molière et ses Traducteurs Étrangers. *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire, Traduire le Théâtre*, 41-68.
- Catford, J. I. (1965/2000). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Cícero, M. T. (46 a.C.). *De Optimo Genere Oratorum*. Retrieved from The Latin Library: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/optgen.shtml>
- De Castris, A. L. (1992). *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza.
- Déprats, J.-M. (1990). Texte et Théâtralité. *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*, 75-79.
- Ferro, M. (2007). Os portuguesas à procura de Pirandello. Primeira metade do Século XX . In R. Marnoto, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal* (pp. 123-142). Coimbra: FBA, Ferrand, Bicker & Associados.

- Fontana, A. I., & Arnavas, C. (1995). Le traduzioni 'arbitrarie' di monsieur Carlo Goldoni. (i. P. Stato, Ed.) *La traduzione. Materiali II: Atti del Convegno 'La traduzione in scena: Teatro e traduttori a confronto' (Trieste, 17-19 novembre 1993)*, 349-356.
- Francavilla, R. (2007). Sotto a questa realtà. Temas pessoanos nas novelas de Pirandello. In R. Marnoto, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal* (pp. 143-154). Coimbra: FBA, Ferrand, Bicker & Associados.
- Gostand, R. (1980). Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation. In O. Zuber, *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 1-9). Oxford: Pergamon.
- Gregory, W. (2010, Junho). Jouabilité: un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible? *Traduire, revue française de la traduction, Traduire pour le Théâtre*(222), 7-21.
- Holmes, J. (1972). The name and nature of translation studies. In J. e. Qvistgaard, *Third International Congress of Applied Linguistics (Copenhagen, 21–26 August 1972): Congress Abstracts* (pp. 172-183). Copenhagen: Ehrverskøkonomisk Forlag. Retrieved from <https://docenti.unimc.it/elena.digiovanni/teaching/2020/22450/files/the-name-and-nature-of-ts-holmes>
- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Holz-Mänttari, J. (1986). Theoretisch fundierte Berufsprofile. In M. Snell-Hornby, *Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung* (pp. 348-374). Tübingen: Franke.
- Hönig, H. G., & Kußmaul, P. (1991). *Strategie der Übersetzung: Ein Lehr-und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Horácio. (13 a.C./2012). *Arte Poética. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jakobson, R. (2000/2012). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti, *The Translation Studies Reader* (pp. 126-131). London and New York: Routledge.
- Jerónimo (396/1995). *Carta a Pamáquio, Sobre os Problemas de Tradução. Ep. 57. Introdução, revisão de edição, tradução e notas de Aires A. Nascimento*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Koller, W. (1979a). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg-Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. The Hague/Paris: Mouton.
- Laera, M. (2011). Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage. *Contemporary Theatre Review*, 213-225. doi:10.1080/10486801.2011.561490

- Lefevere, A. (1980). Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art. In O. Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 153-161). Oxford: Pergamon.
- Link, F. H. (1980). Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts. In O. Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 24-50). Oxford: Pergamon Press.
- Marinetti, C. (2013). Translation and Theatre. From Performance to Performability. *Translation in the Theatre*, 307-320. doi:<https://doi.org/10.1075/target.25.3.01mar>
- Marnoto, R. (2007). O falecido Mattia Pascal está ao telefone. In R. Marnoto, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal* (pp. 155-172). Coimbra: FBA, Ferrand, Bicker & Associados.
- Munday, J. (2016). *Introduction to Translation Studies. Theories and Applications (4ª ed.)*. London and New York: Routledge.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford and New York: Pergamon.
- Nida, E. A. (1964a). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nord, C. (1988). *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: J. Groos.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome.
- Pirandello, L. (1983). *Quando si è qualcuno; La favola del figlio cambiato; I giganti della montagna*. Milano: Oscar Mondadori.
- Pirandello, L. (1986). *Tutto Pirandello: poesie, saggi, romanzi, novelle, teatro*. Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani.
- Pirandello, L. (1990). *Dalle novelle al teatro. A cura di Paolo Briganti*. Milano: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori.
- Pirandello, L. (1993). *Novelle per un anno. Antologia a cura di Anna Luce Lenzi*. Torino: SEI Società Editrice Internazionale.
- Pirandello, L. (1995). *La nuova colonia; Lazzaro; I giganti della montagna*. Milano: Garzanti.
- Pirandello, L. (1995). *Lettere a Marta Abba. A cura di B. Ortolani*. Milano: Mondadori.
- Pirandello, L. (1997). *Il fu Mattia Pascal. A cura di Guglielmina Morelli*. Milano: Mursia.
- Pirandello, L. (1997). *Os Gigantes da Montanha. Tradução e apresentação de Rita Marnoto*. Lisboa: Cotovia.

- Pirandello, L. (1999). O humorismo. In J. Guinsburg, *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- Pirandello, L. (2001). *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. Palermo: Regione siciliana.
- Pirandello, L. (2021). *Os gigantes da montanha*. (M. Mastellari, Trans.) Coimbra: Tradução não publicada.
- Pym, A. (1995). European Translation Studies, Une science qui dérange, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word. *TTR*, 153-176. doi:<https://doi.org/10.7202/037200ar>
- Régio, J. (1927, Novembro 8). Uma peça de Pirandello (Sei personaggi in cerca d'autore). *Presença*, 39-45.
- Reiß, K. (1971/2000). *Translation Criticism: Potential and Limitations*. (E. F. Rhodes, Trans.) Manchester: St Jerome and American Bible Society.
- Reiß, K., & Vermeer, H. (1984/2013). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. (C. Nord, Trans.) Manchester: St Jerome.
- Ritchie, D. (1984). The 'Authority' of Performance. In O. Zuber, *Page to Stage: Theatre as Translation* (pp. 65-73). Amsterdam: Rodopi.
- Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspect of Language and Translation*. London, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Törnqvist, E. (1991). *Transposing Drama: Studies in Representation*. London: Palgrave Macmillan.
- Toury, G. (1995/2012). *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Ubersfeld, A. (1977/1982). *Lire le Théâtre*. Paris: Messidor Éditions Sociales.
- Venuti, L. (2000). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, 99-102. doi:10.1515/les.1978.23.3.99
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1958/1995). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier.
- Zangrilli, F. (1996). Pirandello e il mondo greco. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 181-204. doi:<https://doi.org/10.2307/20547349>
- Zuber, O. (1980). Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama. In O. Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.

ANEXOS

OS GIGANTES DA MONTANHA

De Luigi Pirandello

Tradução de Margherita Mastellari

(excerto das primeiras dez páginas)⁷¹

Índice

Personagens.....	95
I ATO	97

⁷¹ Optou-se por colocar aqui apenas as primeiras dez páginas, por causa de o texto integral ser muito extenso e de se configurar como parte do processo de trabalho no Estágio, mas não ser o objeto principal deste trabalho académico.

PERSONAGENS

A companhia da Condessa:

Ilse, dita também A Condessa

O Conde, seu marido

Diamante, a segunda Mulher

Cromo, o Ator Cómico

Spizzi, o Ator Jovem

Batalha, genérico-mulher

Sacerdote

Lumaqui, com o carrinho

Cotrone, dito O Mago

Os Azarados:

O anão Caquéo

Duque Dócia

A Sgrícia

Milordino

Mara-Mara com o guarda-chuva de senhora, dita também A ESCOCESA

Madalena

Os gigantes da montanha:

Arcifa

Dórnio

Cuccurullo

Bollacchiano

Bolaffio

A Velha Carocchia

Urna, a esposa

Lopardo, o esposo

Fantoches, Aparições, o Anjo Centuno e a sua centúria

I ATO

Tempo e lugar, indeterminados: ao limite, entre a fábula e a realidade

Vila, designada “O Azar”, onde mora Cotrone com os seus Azarados.

No alto, quase no meio da cena, sobrelevada naquele ponto, há um cipreste reduzido pela velhice, no tronco, parece-se com uma vara e, em cima, com um espanador.

A vila tem um reboco avermelhado desbotado. Vê-se à direita apenas a entrada com quatro degraus de entrada encaixados entre dois pórticos redondos, com balaustradas de pilares e colunas que sustêm as cúpulas. A porta é velha e ainda mantém alguns traços do antigo verniz verde. À direita e à esquerda abrem-se, à mesma altura da porta, duas janelas que dão para os pórticos.

Esta vila, outrora senhorial, está agora em decadência e ao abandono. Ergue-se solitária num vale e tem em frente uma breve esplanada relvada com um banco à esquerda. Chega-se lá através de um caminho que desce por um declive acentuado até ao cipreste e, por ali, prossegue à esquerda passando além de uma pequena ponte que cavalga uma torrente invisível. Esta pequena ponte, no lado esquerdo da cena, tem que ser bem visível e praticável, com dois parapeitos. No fundo, avistam-se os declives da montanha, ricos em bosques.

Ao levantar a cortina, nota-se que está a anoitecer. De dentro da vila ouve-se, acompanhado por instrumentos esquisitos, um canto distinto, que ora explode em gritos imprevistos, ora se abandona em deslizes arriscados, até quase se deixar atrair por um vórtice, do qual se livra repentinamente, pondo-se em fuga como um cavalo assustado. Este canto deve dar a impressão de que se está a superar um perigo que queremos que acabe, para que tudo volte tranquilo ao seu lugar, como depois de alguns maus momentos de loucura que às vezes temos e ninguém sabe porquê.

Através da transparência das duas janelas dos pórticos, entrevê-se que o interior da vila está iluminado por estranhas luzes coradas que parecem misteriosas aparições a Sgrícia, que está sentada, pacífica e imóvel, no pórtico à direita do portão, e a Dócia e a Caquéo, que se sentam no pórtico à esquerda. O primeiro com os cotovelos no parapeito e a cabeça nas mãos, o outro no parapeito, com as costas viradas para o muro. Sgrícia é uma velhinha com uma touca na cabeça, enodada de forma grosseira sob o queixo, e uma mantilha, cor de violeta, nos ombros. O vestido de

quadrinhos brancos e pretos está todo amarrotado. Veste mitenes em fio. Quando fala é sempre um pouco irritada e abre e fecha continuamente os pequenos olhos astutos e inquietos. De vez em quando, passa rapidamente um dedo sob o nariz torcido.

Duque Dócia, pequeno e de idade incerta, calvíssimo, tem dois graves olhos ovados e o lábio que pende grosso, na cara longa, pálida e cadavericamente espantada; longas mãos moles e as pernas dobradas, como se caminhasse sempre à procura de onde se sentar.

Caquéo é um anão gordo, vestido como uma criança, cabelo ruivo e uma grande cara de terracota que ri largamente, com um riso parvo na boca, mas malicioso nos olhos.

Logo que acabou o canto dentro da vila, Milordino, que é um jovem sofrido com uns trinta anos, com uma barbicha de doente nas faces, um chapéu de coco na cabeça e um gibão enverdecido ao qual não quer renunciar para não perder o seu ar educado, espreita, atrás do cipreste, todo assustado, anunciando:

MILORDINO –O oh! Vem aí gente! Vem aí gente! Depressa, relâmpagos, chuvadas e a língua verde, a língua verde no teto!

SGRÍCIA (*levantando-se, abrindo a janela e anunciando dentro da vila*) –Socorro! Socorro! Vem aí gente!

Depois, debruçando-se no pórtico

–Que gente, Milordino, que gente?

CAQUEO –À tarde? Estivesse dia, acreditava: algum perdido. Vais ver que agora vai voltar para trás.

MILORDINO –Não! Não! Estão mesmo a avançar! Estão aqui em baixo! Muitos, mais do que dez!

CAQUÉO –Ei, muitos, são corajosos.

Salta do parapeito do pórtico para os degraus em frente da porta e daí vai ao cipreste para olhar com Milordino.

SGRÍCIA (*berrando no interior*) –Os relâmpagos! Os relâmpagos!

DÓCIA –Ó, os relâmpagos custam, vamos com calma.

MILORDINO –Têm um carrinho também; puxam-no à mão, um entre os varais e dois atrás!

DÓCIA –Será gente que vai para a montanha.

CAQUÉO –Olha que não, parecem mesmo vir para cá! Ó oh, têm uma mulher no carrinho! Olha, olha! O carrinho está cheio de feno, e a mulher jaz em cima!

MILORDINO –Chamem pelo menos a Mara, para a ponte, com o guarda-chuva!

Da porta da vila acorre Mara-Mara, gritando:

MARA-MARA –Aqui estou! Aqui estou! Da Escocesa terão medo!

Mara-Mara é uma mulherzinha, que pode ser representada inchada, estofada como uma bola, com uma sainha muito curta de tecido escocês aos quadrados na inchação do estofado, as pernas nuas com as meias de lã dobradas na barriga das pernas, um chapeuzinho verde encerado na cabeça, de aba larga, e uma pena de galo num lado, um pequeno guarda-sol na mão, um bornal e um cantil a tiracolo.

–Ó, fazem-me luz do telhado! Não quero quebrar o pescoço!

Corre à ponte, sobe ao parapeito e, iluminada do alto da vila por um refletor verde que lhe dá um ar espectral, começa a passear neste, para a frente e para atrás, simulando uma aparição. Espaçadamente, por detrás da vila abrem-se largos fachos de luz, como relâmpagos de verão, acompanhados por um bater de correntes.

SGRÍCIA (aos dois que olham) –Pararam? Voltam para atrás?

CAQUÉO –Chamem o Cotrone!

DÓCIA –Cotrone! Cotrone!

SGRÍCIA –Está com a gota!

Tanto Sgrícia como Dócia descem dos pórticos e agora estão em frente da vila, na esplanada relvada, consternados. À porta aparece Cotrone, que é um homenzarrão barbudo, com uma linda cara aberta, com grandes olhos risonhos, resplandecentes e serenos, a boca fresca, brilhante de dentes são entre o loiro quente dos bigodes e da barba não curada. Tem os pés um pouco moles e veste desbragado, um grande casaco preto de aba larga e largas calças claras; na cabeça tem um velho fez turco, e, ligeiramente aberta no peito, uma camisa azul.

COTRONE –O que é? Não têm vergonha? Têm medo, e queriam metê-lo?

MILORDINO –Sobem aos magotes! São mais de dez!

CAQUÉO –Não, são oito, são oito: contei-os! Com a mulher!

COTRONE –E alegres! Há uma mulher também? Será uma rainha destronada. Está nua?

CAQUÉO (*espantado*) –Nua? Não, nua não me pareceu.

COTRONE –Nua, parvo! Num carrinho de feno, uma mulher nua, com o peito ao ar e o cabelo vermelho solto como o sangue de tragédia! Os seus ministros puxam-na abandonada, para suar menos, sem cerimónias. Força, acordem, imaginação! Não quererão tornar-vos razoáveis, pois não! Pensem que para nós não existem perigos, e cobarde quem raciocina! Caramba, agora que vem a noite, o nosso reino!

MILORDINO –Pois, mas se não creem em nada...

COTRONE –E tu precisas que os outros acreditem, para acreditares tu?

SGRÍCIA –Continuam a subir?

MILORDINO –Os relâmpagos não os param! A Mara não os para!

DÓCIA –Oh, se não funciona, é um desperdício; apaguem!

COTRONE –Pois, apaguem lá em cima! E parem com estes relâmpagos! Tu, Mara, vem cá! Se não se assustam, significa que são dos nossos e vai ser fácil entendermo-nos. A vila é grande.

Atingido por uma ideia

–Oh, mas esperem!

A Caquéo

–Disseste que são oito?

CAQUÉO –Oito, sim, pareceu-me...

DÓCIA –Se tu os contaste! Que história é esta!

CAQUÉO –Oito, oito.

COTRONE –E então são poucos.

CAQUÉO –Oito e um carrinho; parecem-te poucos?

COTRONE –A não ser que os outros tenham debandado.

SGRÍCIA –Bandidos?

COTRONE –Mas não, que bandidos! Cala-te. Quando se é louco, tudo é possível. Talvez sejam eles.

DÓCIA –Eles quem?

CAQUÉO –Ei-los!

Apagados os relâmpagos e o refletor que iluminava Mara-Mara no parapeito da ponte, a cena ficou numa ténue luz crepuscular que se torna pouco a pouco em aurora lunar.

Aparecem do caminho atrás do cipreste o Conde, Diamante, Cromo e o Batalha genérico-mulher, da Companhia da Condessa.

O Conde é um jovem louro e pálido, com um ar perdido e muito cansado. Embora já paupérrimo, como o demonstra o fato – fraque – de cor grão-de-bico bastante gasto e cá e lá também rasgado, o colete branco e o velho chapéu de palha, conserva no porte e nas maneiras a desiludida esqualidez de uma grande nobreza.

Diamante está perto dos quarenta, e num busto formoso, bastante exuberante, tem bem plantada, com certa ousadia, uma cabeça dura, pintada com violência, aramada de trágicas sobranceiras sob dois olhos densos e graves, divididos por um nariz perentório e desdenhoso. Aos cantos da boca tem duas pequenas vírgulas de pelos pretíssimos e outros pequenos pelos metálicos eriçados no queixo. Parece estar sempre prestes a explodir de caridade protetora para aquele infeliz jovem Conde desgraçado e de indignação para Ilse, a sua esposa, da qual acha que ele seja vítima.

Cromo tem uma estranha calvície frontal e occipital, pois o cabelo cor de cenoura ficou como dois triângulos que se tocam pelas pontas no topo da cabeça; pálido, lentiginoso e com olhos verde-claros, fala com voz cavernosa, com o tom e os gestos de quem costuma zangar-se pelo mínimo acidente.

O Batalha, embora homem, tem a mesma cara de cavalo que uma velha solteirona viciosa, toda a dengue de um macaco sofrido. Faz partes de homem e de mulher (em peruca, entenda-se), e também de ponto. Mas mesmo entre os sinais do vício, tem dois olhos suplicantes e doces.

CROMO –Ah obrigado, amigos! Muito bem, mesmo! Não se podia mais.

DÓCIA (*transtornado*) –Obrigado? Por quê?

CROMO –Como por quê? Pelos sinais que fizeram para nos indicar que chegámos finalmente ao destino.

COTRONE –Ah, eis, então! São mesmo eles!

BATALHA (*indicando Mara*) –Que coragem, feliz dela, a senhora!

CROMO –Pois, naquele parapeito de ponte! Maravilhosa! Com o guarda-chuva!

DIAMANTE –E belíssimos os relâmpagos! Aquela chama verde no teto!

CAQUÉO –Olha! Tomaram-no por teatro! Nós fazemos os fantasmas...

MILORDINO –Divertiram-se!

DIAMANTE –Os fantasmas? Que fantasmas?

CAQUÉO –Mas sim, as aparições, para assustar a gente e mantê-la afastada!

COTRONE –Calados, lá!

A Cromo

–A Companhia da Condessa? Eu estava a dizer isso...

CROMO –Aqui estamos!

DÓCIA –A Companhia?

BATALHA –...os últimos restos...

DIAMANTE –De modo nenhum! Os fundamentos! Aliás, felizmente, os fundamentos. E antes de todos, aqui, o senhor Conde.

Toma uma mão dele e com a outra atrás do ombro, como se fosse um rapazito.

–Apresenta-te, força!

COTRONE (*estendendo-lhe a mão*) –Seja bem-vindo, senhor Conde!

CROMO (*declamando*) –Mas sem mais condado nem dinheiro contado!

DIAMANTE (*indignada*) –Enfim, quando vão parar de faltar ao respeito a vós mesmos, humilhando...

CONDE (*aborrecido*) –Mas não, querida, não me humilham...

CROMO –Digamos também Conde, mas acredita que, ao ponto no qual estamos, é bom baixar já as expectativas.

BATALHA –...e eu estava a dizer “últimos restos” para mim...

CROMO (*para o colocar no seu lugar*) –Sabemos que tu és modesto.

BATALHA –Não, eu diria mais distraído, de cansaço e fome.

COTRONE –Mas vão encontrar aqui onde descansarem e... sim, acho também para se refocilarem um pouco...

A SGRÍCIA (*pronta, fria, brusca*) –Tudo desligado na cozinha.

MARA-MARA –Poderá por isso ser reacendido; mas deixem-nos pelo menos saber...

DÓCIA –...pois, quem são estes senhores...

COTRONE –Sim, logo.

Ao Conde

–Mas a senhora Condessa?

CONDE –Está aqui, mas ela também está tão cansada...

BATALHA –Não se tem mais em pé.

CAQUÉO –Aquela no carrinho? Condessa?

Batendo palmas e levantando um pé

–Percebemos! Tu combinaste uma representação de surpresa!

COTRONE –Mas não, meus amigos; agora vou vos explicar...

CAQUÉO –Mas sim; tanto é verdade que também a eles, a nossa, pareceu uma representação!

COTRONE –Porque também eles são mais ou menos da nossa mesma família. Agora vais ouvir!

Ao Conde

–É preciso dar uma ajuda à Condessa?

DIAMANTE –Poderia fazer o esforço de subir a pé sozinha!

CONDE (*irado, brusco, grita-lhe logo na cara*) –Mas não, que não pode!

CROMO –O Lumaqui está a recolher as forças...

BATALHA –...as últimas forças...

CROMO –...para esta última subida.

COTRONE (*cuidadoso*) –Mas eu também posso dar uma mão...

CONDE –Não, já há outros dois, lá em baixo com o Lumaqui. Queria mais que nos dissesse. Aqui

Dá uma olhadela em redor, perdido

–Estamos, vejo, num vale, nas faldas de uma montanha...

CROMO –E onde serão os albergues?

BATALHA –...e as tascas para comer?

DIAMANTE –O teatro onde temos de representar?

COTRONE – Se me deixarem falar, explico tanto aos meus quanto a vós. Estamos todos errados, senhores meus; mas não temos que nos confundir por tão pouco.

Ouvem-se agora de dentro as vozes do Ator Jovem, do Sacerdote e de Lumaqui que empurram o carrinho de feno acima do qual jaz a Condessa.

–Vamos, força, força!

–Chegámos!

–Devagar, oh, devagar! Não empurrem de mais!

Voltam-se todos para ver. O carrinho aparece.

CROMO –Eis a Condessa!

O CONDE –Cuidado com o cipreste! Cuidado com o cipreste!
