

“Coriolano”, Shakespeare e traduções

Regina Guimarães

A Roma do “Coriolano” de Shakespeare nunca existiu. É um território afectivo/electivo, prenhe de interrogações de carácter político, que o autor isabelino ficcionou a partir duma leitura da biografia do general romano escrita por Plutarco. Mais do que mera fonte de inspiração e de informação, o texto de Plutarco terá sido material de colagem pois que o grande dramaturgo dele extraiu sem alterações alguns trechos que lhe pareceram, na sua forma original, mais percutantes do que qualquer glosa. A Pátria do herói Coriolano também já não existia ao tempo em que se inscreve o meteórico trajecto que a peça narra; Roma, politicamente instável, é descrita como um estado em vias de degenerescência, de gestação ou de definição, consoante o ponto de vista, reflexo duma Inglaterra identicamente fustigada por ventos de revolta popular e de mudança política. Por seu lado, a língua de Shakespeare, bem como outras línguas europeias do seu tempo, era dotada duma grande flexibilidade de regras (tolerância em relação à coexistência de várias “normas”, acomodação ao uso, etc.). As relações entre Pátria e Língua são, como é portuguesmente sabido, complexas e, na sua obscuridade, ordenadas por um tropel de desejos em vã busca de fixação, de território.

Não podia o texto de Manuel Resende deixar de evidenciar - de traduzir - este estado de convulsão de afectos e objectos, que correponde também a um processo de legitimação do poder através dos poderes da linguagem, embrulho e conteúdo do “Coriolano”. E é a isso que o tradutor dá matéria, mediante as soluções formais deliberadamente anacrónicas que nos propõe. A língua deste “Coriolano” é um fluido denso e infixável. Não cola perfeitamente a um tempo ou a um espaço, exprimindo antes o magma da acção que assim se transforma, paradoxalmente, em puro movimento mental. Nesta língua podem coabitar termos e expressões vicentinos, ressonâncias da lírica de Sá de Miranda ou do verso camoniano no seu metro heróico, habilidades de artifice setecentista, maneiras neoclássicas, solenidades, singelezas e um certo travo esteta à boa tradição do século passado, formulações de eclipse de ruptura e de fragmentação próprias duma era que foi do cinema. O efeito vaga e incomodamente arcaizante que de tal hibridiz linguística resulta não se revela porém incompatível com uma exigência paralela de concisão, de contenção, de coloquialidade, de colorido e de truculência, tanto mais que se anulam todas as receitas no tocante à escolha dos registos.

Sobre a tradução de Manuel Resende pesa ainda (e muito bem) a negra sombra do próprio Coriolano. Porque a sofisticação, por vezes na fronteira do rebuscado, a que o tradutor se obriga fazendo seus todos os possíveis da língua ao mesmo tempo (a um mesmo tempo de escrita) engendra uma matéria textual de grande opacidade à qual só a chave das vozes pode conferir a almejada pontuação metálica (que Eliot realça e sintetiza) e o ritmo guerreiro condizente. O árduo trabalho de versificação e a introdução de regularidades do foro da poesia que se observa nas falas em prosa (verso e prosa ecoam grosso modo a distinção entre palavra patrícia e palavra plebeia) inflectem também no sentido do peso e da opacidade, fazendo do texto de Manuel Resende um laboratório de pesquisa onde fabrica uma hipótese daquela que é a rude poética do palco. Parece-nos pois haver grande sintonia entre esta tradução-laboratório e uma peça que reclama, por razões intrínsecas e extrínsecas, um tratamento experimental.

Não é inútil situar o labor de Manuel Resende no contexto das traduções que nos anos mais recentes se têm vindo a fazer das peças de Shakespeare em Portugal. Debruçamo-nos sobre duas traduções que se destinaram a dois espectáculos da Cornucópia: “Ricardo III”, editada pela Difel, da autoria de Eduarda Dionísio, Maria Adélia Silva Melo e Luis Miguel Cintra e “Conto de Inverno”, editada pela Relógio de Água, assinada por Gastão Cruz.

Em ambas as traduções foi preocupação fundadora, porventura dominante, a restituição da mais-valia formal atribuída aos originais do dramaturgo inglês, a busca dos chamados equivalentes que podemos entender como justo tributo a pagar ao grande homem do passado cada vez que lhe (e nos) fabricamos um pouco mais de futuro.

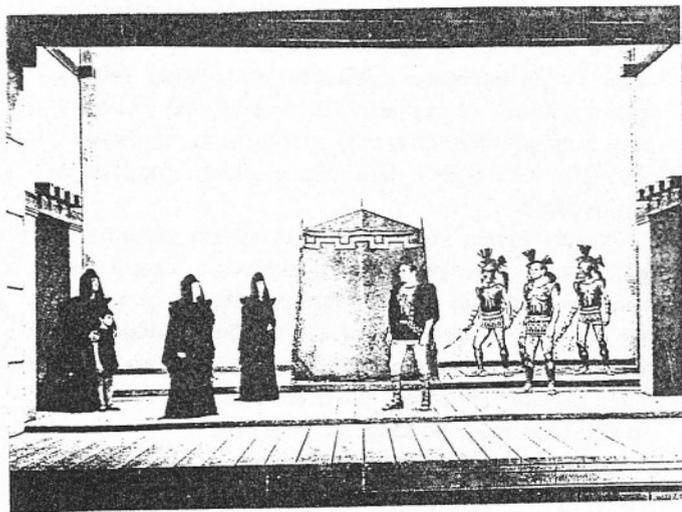
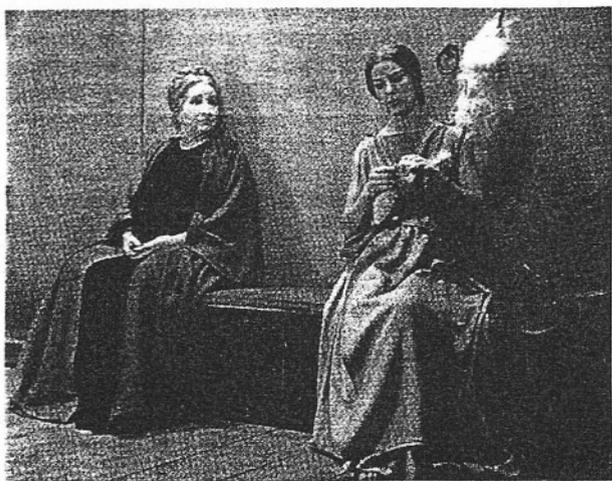
Porém, as opções que surgem como resposta a essa preocupação são diversas porque diverge a hierarquia de valores subjacente à pesquisa linguística: enquanto na tradução de “Ricardo III” se encontra claramente valorizada a ideia de uma língua a que a antiguidade confere estranheza e encanto, na tradução do “Conto de Inverno” o primado é dado não à língua de Shakespeare ou do seu tempo mas à própria poesia do autor enquanto sistema particular de produção de efeitos de sentido. A esta diferença de escolhas não será alheio o facto de a primeira ser uma tradução assumida como colegial e a segunda ser

um trabalho “solitário” (embora a solidão seja o único estado de alma de que um tradutor não se pode queixar).

O texto de “Ricardo III”, tendo a língua como fetiche, surge como criação dum espaço imaginário de língua, espaço de pavor onde se agitam fantasmas da forma, espaço curiosamente extra-linguístico por que privilegia a plasticidade da matéria linguística. O texto do “Conto de Inverno” é uma criação de poeta e de excelente leitor da poesia portuguesa, distinguindo-se pela segurança da paleta de metros utilizados - decassílabos, hexassílabos, conjugados com raros alexandrinos e alguns metros mais curtos - e pela infalível intuição dos micro-ritmos e respirações de cada verso. O arcaísmo do texto é por isso menos sensível, muito embora a forma poética esteja bastante mais próxima da produção lírica nacional contemporânea de Shakespeare.

Naturalmente, em ambas as traduções a distinção verso/prosa existente nos textos originais foi respeitada. Mas, para Gastão Cruz, a prosa é, como o seu texto o prova à saciedade, ainda uma realização da voz poética, com os recursos estilísticos que lhe são peculiares: a quebra da regularidade faz tão só ressaltar as figuras de pensamento. Em relação aos seus colegas de ofício,

Manuel Resende parte dum princípio alternativo a que já aludimos: a instabilidade. A fixação do texto de Shakespeare é obra de leitores, editores e correctores (censores?) posteriores à sua elaboração, pelo que a matéria textual se encontra repleta de sábias reconstituições e adivinhações. Sendo cada texto apenas um estado de elaboração de si próprio, estado escrito e descrito pela pena do autor, e tendo o texto de Shakespeare sido fixado por leitores não-contemporâneos do dramaturgo, afigurou-se-lhe pertinente traduzir a transtemporalidade que o texto carrega, essa espécie de viagem que o traz até nós e, de ricochete, o devolve ao estado de “perfeito” inacabamento em que foi gerado. Por muito que nos comovam as transes da instituição literária, não devemos esquecer que a vocação que liga a palavra à criação é anterior à noção de literatura. A tal viagem que Manuel Resende propõe aos actores (com todas as dificultosas peripécias que o percurso contém) constitui talvez uma maneira de recuperar ou inventar uma outra ideia de língua e de redescobrir a forma como as palavras da língua se desprendem e a ela se prendem, quais pés da revolta, quais mãos do pensamento.



Duas imagens da encenação de Giorgio Strehler para o Piccolo Teatro de Milão (1957-58), com Wanda Capodaglia (Volúmnia), Relda Ridoni (Virgília) e Tino Carraro (Coriolano).