

1. Agradecimento e esclarecimento

Esta nota do tradutor tem forçosamente de começar por um agradecimento, que é também um esclarecimento sobre o processo de trabalho seguido.

Quanto ao agradecimento, se a linha geral da tradução e as decisões técnicas que implicou são minhas, nada disto teria sido possível sem o impulso inicial e a catalisação de Jorge Silva Melo e sem os inúmeros contributos de vários amigos. Não podendo citar as dezenas de pessoas que de uma forma ou de outra me apoiaram, deixo-lhes aqui um obrigado colectivo.

Quanto ao esclarecimento, um seminário realizado no Porto, enquadrado no projecto de criação do «Coriolano» para o Rivoli, Teatro Municipal, permitiu-me recolher bastantes reacções e críticas. Os tropeços e arestas que os actores encontraram no texto fizeram ressaltar também incoerências, ingenuidades, erros de interpretação, falhas de melodia. Pude responder a alguns problemas, introduzindo alterações no texto, por vezes directamente sugeridas pelos diversos intervenientes no processo. A outros, não consegui dar resposta satisfatória. Pelo que, como se costuma dizer: os erros e as imperfeições são da minha inteira lavra e responsabilidade. Mas todas essas colaborações permitiram que a tradução não se limitasse a um texto morto, antes se transformasse em algo que aspirava a viver num teatro — destino que, não se esqueça, tinha o texto de Shakespeare.

Dito isto, alguns apontamentos breves sobre o resultado final.

2. O texto de Shakespeare

A mais antiga versão conhecida do «Coriolano» surgiu sob a forma impressa na edição de 1623 das obras de Shakespeare, publicada por colegas seus do teatro «Globe» (é conhecida por versão do Fólíio). A peça, segundo inúmeros estudos, terá sido representada por volta de 1608, e terá sido a última tragédia de Shakespeare.

Quanto aquela versão impressa estaria próxima do texto escrito pelo punho de Shakespeare, quanto este estaria próximo do que foi representado, não se sabe. O que se sabe é que as actuais versões editadas são reconstruções do original de Shakespeare e apoiam-se numa penosa análise dos possíveis erros dos tipógrafos do Fólíio, realizada ao longo de gerações.

Não pretendi dar uma edição crítica de Shakespeare, o que me seria impossível por duas razões. A primeira é que não tinha tempo, nem condições, nem saber para, por mim, decidir em conhecimento de causa, para cada frase e palavra, qual a que melhor poderia corresponder ao texto representado ou escrito por Shakespeare.

A segunda, e mais importante, é que o que se pedia era um texto que pudesse ser levado à cena num teatro em Portugal, em 1998, pelo que não podia sobrecarregar a tradução com um aparato de notas que nenhum espectador poderia ler.

Assim sendo, quem queira estudar aprofundadamente a linguagem (inglesa) do «Coriolano» de Shakespeare não poderá deixar de recorrer a uma das inúmeras edições críticas propostas ao público pela indústria shakespeariana: a edição de Arden, ou de Oxford ou da Royal Shakespeare Company (Penguin Books), por exemplo.

Seja como for, para os propósitos desta tradução, as diversas reconstruções existentes coincidem amplamente nas suas grandes linhas, sobretudo no que toca à reconstrução das passagens em verso, que, por razões técnicas, foram muito estropiadas pelos tipógrafos do Fólíio. Devo, no entanto, dizer que, tanto quanto possível, procurei sempre seguir, das versões actuais, a que se encontrava mais próxima da primeira edição da peça.

No caso desta tradução, o mais notável afastamento em relação à primeira edição acontece na Cena I do Acto III, quando se atribui a Coriolano a deixa que principia por: «Assim é que arrasamos a cidade/Que o telhado afundamos nos caboucos...», no Fólíio dada a Comínio. Assim nos pareceu necessário (nos pareceu a mim e, sobretudo, ao «grupo de trabalho», que me chamou a atenção para este pormenor), pela dinâmica da cena, pela violência da deixa; e pareceu-nos também plausível ter havido um erro, dos tipógrafos (a abreviatura Cor. facilmente se confundiria com Com.): por isso, seguimos aqueles editores que atribuem a fala a Coriolano.

Por outro lado, procurei sempre fugir à tentação de introduzir «correções estilísticas» no texto, como muitas vezes fazem os tradutores de Shakespeare. Por exemplo, a sintaxe entrecortada de algumas deixas e as frases incompletas, mantive-as. E mantive-as porque, na maior parte dos casos, me pareceu que correspondiam à verdade dramática e que traduziam a perplexidade ou o choque de sentimentos que atravessavam as personagens.

3. A técnica da tradução

Não poderei circunstanciar aqui a teoria e a técnica da tradução utilizadas. De qualquer forma o que interessa é o resultado. Limito-me a indicar as orientações gerais.

Em primeiro lugar, o estilo da tradução depende da encomenda do «cliente», assim como qualquer frase que dizemos depende da intenção com que a dizemos a

quem a dizemos. E, neste caso, tratava-se de produzir um texto para o teatro, como já se viu.

Isto é, havia que dar a um público português moderno um texto inglês do princípio do séc. XVII. Para conferir profundidade histórica ao texto, procurei, portanto, recriar um português que não existiu nunca. Um português que pudesse ter havido. Por um lado, acolhi certos aspectos arcaicos da língua portuguesa. Por outro, recorri a alguns elementos de gíria moderna (como em «está frito, não há dúvida»): tinha que o fazer, para dar ao texto a espessura que existe em Shakespeare, que tantas vezes recorre aos dialectos para caracterizar os personagens. O resultado, espero, é um português em que se sedimentam várias formas assumidas pela língua, no tempo e no espaço. Será como que uma tradução moderna de um português antigo, como essas edições escolares dos nossos clássicos.

Neste processo tentei deter-me na fronteira do inteligível, evitando formas que hoje seriam forçosamente equívocas: que justificação teria para utilizar formas morfossintácticas como o perfeito composto («tenho sabido» em lugar de «soube») que serão entendidas de través por uma audiência actual, ou expressões e palavras que, pura e simplesmente, não fazem hoje sentido (como «ter rosto com» por «enfrentar na batalha», ou «fregona» por «criada de cozinha»)?

Os sinais (ia dizer «adereços») utilizados são simples: o mais-que-perfeito simples em lugar do conjuntivo, a segunda pessoa do plural («vós»), palavras que terão ficado, espero, de Gil Vicente («aleivosia», etc.), termos antigos da profissão guerreira (como «peleja, pelejar, ou guante» — estes são, para mim, saborosos anacronismos, mas a Roma de Shakespeare também o era).

A construção pragmática de uma sintaxe «antiga» permitiu-me comprimir a expressão, tentando mostrar em português o carácter tão elíptico de Shakespeare. Quanta poesia e quantas figuras de estilo mais não são do que essa compactação da fala que permite casar numa mesma frase «coisas» de universos distintos? Mas isto tem também a ver com a necessidade de encerrar o discurso dentro da forma rígida do verso decassilábico ou alexandrino. E aqui passamos a outra ordem de problemas.

Esse outro aspecto é a alternância verso/prosa. Desempenha, na minha opinião, um papel crucial na técnica teatral de Shakespeare, visto que as passagens em verso (que são a maioria) indicam os pontos de maior tensão dramática. Nobres e povo falam ora em prosa ora em verso: mas os nobres (e os tribunos da plebe, que querem disputar à nobreza o direito de intervirem politicamente na cidade), falam na maior parte das vezes em verso: quanto aos homens do povo e as mulheres da nobreza (salvo a mãe de Coriolano), falam sobretudo em prosa.

Temos aqui, porém, um problema: é que o verso inglês (como o verso das línguas germânicas em geral, ou o verso finlandês, ou grego ou latino), assentava

sobretudo num ritmo íntimo, interno, e não na rima, como predominantemente acontece com a versificação literária nas línguas de origem latina.

Resumindo grosseiramente: em língua inglesa, a versificação assenta no ritmo binário e é fortemente oral. No verso branco do Coriolano o ritmo fundamental é o dado pelo pentâmetro lâmbico, ou seja um conjunto de cinco pés de duas sílabas cada um, com tempo torte na segunda sílaba. Por exemplo:

Ther' was a time when the body's members
(Do corpo os membros todos certa vez)

Aqui e ali, o autor recorria ao alexandrino (doze sílabas ou seis pés, como se queira). Também aqui e ali, surgem nos seus textos versos irregulares. Quantas dessas irregularidades se deverão ao próprio Shakespeare, quantas à corrupção do texto original por copistas e tipógrafos, quantas a uma defeituosa reconstrução dos editores e estudiosos, é uma incógnita. Mas, muitas vezes, sente-se que é a própria necessidade dramática que impõe essas irregularidades. Passa-se isso na quarta fala de Menénio, em que a passagem em verso vem enxertar-se numa passagem em prosa. Noutras passagens, há versos interrompidos que correspondem a silêncios dramáticos. Não se confunda isto com uma deixa que se interrompe a meio de um verso para de imediato ser prosseguida por outro actor que completa o pentâmetro.

Disse-se demasiadas vezes que a língua inglesa, pelas suas características, se prestava melhor a este ritmo. Mas na poesia popular portuguesa existe também uma música, descurada pela tradição literária.

Tentei reconstruir uma métrica do verso branco recorrendo a alguns ritmos de base, fundados, quer nas sílabas tónicas, quer na aliteração ou na rima toante interna. O objectivo era dar o máximo recorte ao verso sem recorrer à rima.

Encolhi e estiquei por vezes as sílabas da língua escrita. Creio, porém, que, na fala, o mesmo fazemos todos os dias. (Tive pessoas que me criticaram por utilizar apóstrofes para indicar como desejaria que o verso fosse lido: reconheço que não consegui ser coerente, dado que a ortografia não é uma reprodução homotética da fala, mas uma convenção de ordem diferente. Porém queria deixar vincado, sempre que possível, que o texto não era para ser lido em silêncio, mas em voz alta. Note-se que Shakespeare usava dos mesmos artificios e que, em grego moderno, por exemplo, ninguém se sente chocado com o processo. Em Portugal, porém, os apóstrofes, que são facilmente aceites nas recolhas de poesia popular, como o «Romanceiro» de Garrett, não têm galões na chamada grande literatuta, o que dá que pensar).

O resultado pode parecer arbitrário, por vezes: algo que está entre o verso livre e a versificação tradicional portuguesa. Ou até pior: certos versos poderão parecer simples versos de pé quebrado, soluções de facilidade. Creio no entanto ter-me cingido a uma disciplina

rigorosa, que só peca por falta de tradição e de experiência. Nomeadamente, por falta de experiência em palco. Lamento apenas que a percentagem de alexandrinos na tradução seja bastante superior à do original.

Por outro lado, e aqui é que a porca torce o rabo, esta forma construída veio condicionar a expressão: a exigência da concisão, a necessidade de conformar o texto ao verso, levou-me a eliminar muitos deícticos (por exemplo, no Acto V, «This Volumnia/Is worth of many consuls.» foi dado por «Volúmnia vale/Por cónsul's,...»), ou verbos, ou o que poderão ser «redundâncias» de Shakespeare, mas também, doutro ponto de vista, reforços da expressão. Apostei em que o contexto restituiria o que a tradução truncara.

Aqui como em tudo o que precede, fica imenso por dizer. A função dos encavalgamentos, por exemplo: enquanto as fórmulas poéticas consagradas (quadras, sonetos, seja o que for), recortam o discurso em unidades de sentido (que, grosso modo são versos), impondo a sua forma à frase, o texto de teatro tem outra lógica. A unidade é a deixa, que se articula, no entanto, com outra deixa. O verso (que continua a fazer-se sentir por detrás) fica suspenso a aguardar o que vem a seguir até que o actor complete o que tem a dizer — dure isto dois, três, quatro ou cem versos. E terminado o que tem a dizer, logo outro actor lhe pega na palavra.

4. Interpretação de «Coriolano»

Uma tradução é inevitavelmente uma interpretação: o tradutor como qualquer ouvinte ou leitor procura um sentido para o texto e é em função desse sentido que o restitui ao seu público.

Não podendo também descrever exaustivamente a interpretação que dei ao «Coriolano» — e que se apoia, em grande medida, nas edições críticas —, terei no entanto de dar aqui as suas linhas gerais.

Shakespeare foi buscar esta história a Plutarco, mas transfigurou-a à luz da Inglaterra do seu tempo. Não nos apresentou a história de Coriolano como Plutarco a transmitiu, mas fez dela uma alegoria da luta pelo poder em tempos de mudança histórica. Perdeu-se em rigor histórico, ganhou-se em valor dramático.

Esta manipulação da História é patente até no material linguístico: em Shakespeare a «gentry» inglesa (os «morgados» na tradução proposta), o «papel» e a «cambraia» casam-se alegremente com os patricios e a plebe de Roma.

Que Shakespeare tratava com mão ligeira o seu material histórico, torna-se patente em muitos pormenores como por exemplo o facto de assimilar o Capitólio ao Senado. Em Roma, o Capitólio era o monte sagrado dos templos, não, como indica a peça, a sede do poder político. Ou então o de tratar os tribunos da plebe como magistrados e juízes, coisa que eles nunca foram em Roma.

Mas mais importante do que isto é a condensação de dois episódios que são distintos em Plutarco: um é a primeira revolta da plebe de Roma que exige ter uma representação política, já que participa na guerra, o

outro, a segunda revolta, resultante da fome. Shakespeare juntou-os, talvez para acentuar o efeito dramático. Fosse como fosse, simultaneamente, conferiu uma outra verdade, uma verdade mais eterna, aos acontecimentos: a fome impele o povo a exigir uma representação política, que os nobres lhe concedem, para o acalmarem. Mas a guerra externa vai trazer de novo ao primeiro plano os anteriores guerreiros, ultrapassados pela História.

A minha interpretação é, pois, que Coriolano representa (também) o nobre guerreiro medieval, o passado prestes a ser engolido pela política renascentista.

Shakespeare acentua por isso no carácter de Coriolano a sua faceta de «antes quebrar que torcer» totalmente refractária aos compromissos, aos malabarismos de Menénio, aos conselhos da mãe e dos outros nobres (ou patricios, como se queira chamar-lhes): contrariamente ao que relata Plutarco, o Coriolano de Shakespeare recusa sujeitar-se ao voto da plebe e só contra vontade e meio por chacota acaba por aceitar fazê-lo.

Parece-me que a História da Inglaterra no tempo de Shakespeare o inspirou sobremaneira: as revoltas dos camponeses esfomeados sucediam-se e eram esmagadas pela gentry, insensível ao sofrimento do baixo povo. Por outro lado nunca os políticos de corte, com as suas intrigas, mereceram simpatia do dramaturgo, Nem os novos políticos das cidades, os puritanos. De resto, como podia Shakespeare respeitar os puritanos, inimigos do teatro?

A Inglaterra aproximava-se de um desastre e nem o mundo do passado, nem o do presente, nem o do futuro agradavam a Shakespeare. Via que o corpo social estava em crise e que, a continuar assim, a explosão seria inevitável e não se prefigurava nenhuma solução aceitável.

A revolução inglesa aproximava-se e o resultado viria a ser Cromwell. O «baixo povo», usado na revolução, foi descartado quando já não interessava. Shakespeare não chegou a ver isto, mas a sua peça quase parece adivinhar esse novo mundo em que o sistema de representação política, apoiada nas aspirações democráticas, acaba por expropriar estas últimas.

Shakespeare indica que o mundo que aí vem é um mundo amoral, em que o povo se vê expropriado pela manipulação dos «políticos» — senadores, chefes de Estado, e tribunos da plebe. Os senadores (e o inimigo Aufúdio) manipulam Coriolano, os tribunos manipulam a plebe.

É claro que, por isso, a peça se presta, ela também, a inúmeras manipulações.

Mas, perturbadoramente, ela é mais do que uma simples alegoria política, pela humanidade que transparece dos personagens: Coriolano repele e atrai, pelo seu carácter altaneiro e inteiriço (inteireza ou rigidez que o levam inclusive a trair a cidade); o povo é ao mesmo tempo espontâneo e manipulável, tem razão, mas deixa-se embalar em contos (de Menénio e, a partir

de certa altura, dos tribunos), tem, ao mesmo tempo, medo e coragem. «Coriolano» é também uma reflexão sobre o lugar do homem numa História que o ultrapassa.

Na peça, Shakespeare não põe em cena espectros ou bruxas que dialoguem com o protagonista e nos permitam penetrar directamente na sua alma, como no **Macbeth** ou no **Hamlet**. Porém, a luta de sentimentos fica espelhada na relação com os outros personagens: a psicologia de Coriolano é uma psicologia por assim dizer externa.

E a relação mais forte é com a mãe: temos quase um tratado de psicanálise *avant la lettre*. Mas também a relação tão silenciosa com Virgília é extraordinária: com o seu silêncio este personagem dá-nos uma ideia da verdadeira grandeza, grandeza da humanidade e do amor contra a guerra. «Há silêncios que a Lua ama».

É esta humanidade, que transpira de todas as cenas, que fez de **Coriolano**, peça tão dura e tão política, uma obra eterna que ainda hoje pode tocar-nos e comover-nos.

