

A tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa

**Ana Clara SANTOS
Universidade do Algarve**

Como citar este artículo:

SANTOS, Ana Carla (2003) «A tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 495-505. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_ACS_Traducao.pdf>.



A tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa

Ana Clara SANTOS
Universidade do Algarve
avsantos@ualg.pt

Resumen

Um estudo das relações que se estabeleceram entre a literatura traduzida e a literatura receptora parece-nos urgente no campo da história literária. Determinar as repercussões literárias e culturais que daí resultaram permite interrogar-nos sobre as influências exercidas sobre o cânone literário vigente numa época em particular. A nossa escolha situar-se-á no campo das relações interculturais de Portugal com a França em matéria teatral com principal incidência na segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX. As circunstâncias histórico-culturais determinam, na altura, o gosto pela aceitação e difusão de traduções de peças de teatro francesas. O gosto exacerbado pelos modelos do teatro espanhol e italiano que antecede este período está na origem da introdução tardia de traduções do teatro francês em Portugal. Essas traduções representam, no entanto, um contributo importante para a História da Literatura portuguesa. Imagem da descoberta dos movimentos literários franceses, essas traduções que, muitas vezes, são adaptações ao gosto do público lisboeta, constituem uma apologia de novas estéticas literárias em nome das quais se pretende apresentar e consolidar uma reforma do teatro nacional. Através de uma análise das diversas tentativas de renovação do teatro nacional, tentaremos espelhar o impacto que sempre tiveram as traduções e imitações do repertório francês quer a nível da edição e da realização de espectáculos quer a nível da própria concepção de uma actividade como a da tradução. A esta actividade é atribuído um lugar de destaque nas letras portuguesas oitocentistas permitindo, desde logo, atenuar a distinção entre teatro traduzido e teatro original.

O desenvolvimento dos Estudos de Tradução nos últimos anos muito contribuiu para uma nova *approche* do fenómeno literário e cultural. Deixando de ser considerada como um elemento «marginal», a tradução concretiza por si só o ponto de contacto entre duas culturas o que obriga a um olhar mais atento perante o crescimento das ditas literaturas nacionais. Não será preciso relembrar aqui a posição de certos estudiosos, como José Lambert, que insiste, muito cedo, na importância das traduções para a renovação das literaturas e das culturas. Do processo de importação (Lambert 1980), decorre a análise das diferentes atitudes do sistema literário e cultural perante o Outro, da forma como tal

prática determina a sua evolução e/ou o seu papel na construção da própria Identidade. Perante tal facto, determinar a forma como a cultura receptora se autodefine no posicionamento perante as outras culturas ou perante uma cultura em particular, torna-se emergente. É o que nos ocupará aqui durante estes breves instantes trazendo para a discussão o caso da dramaturgia francesa em Portugal já que ela constitui, nesta perspectiva, pelo menos nos séculos XVIII e XIX, um dos casos mais interessantes no sistema literário e cultural português. O seu campo de estudo assim definido, a sua abordagem encontrar-se-á articulada entre a função da tradução no seu contexto sociocultural de recepção e a caracterização da sua prática definida através do contacto com elementos paratextuais que a acompanham.

Abordar a tradução teatral implica, como todos sabemos, ter em conta de antemão a complexidade do texto dramático na dualidade subjacente à sua produção e, conseqüentemente, à sua recepção, facto que o posiciona, ora como objecto de leitura ora como objecto de espectáculo. Traduzir textos dramáticos é portanto, nestes termos, um acto inerente ao contexto cultural de recepção dos mesmos. Assim, quando analisamos a tradução da dramaturgia francesa no período que delimitámos, observamos que os textos traduzidos ora se destinam à edição e à sua conseqüente leitura, ora a sua composição visa apenas a representação. Daqui advêm funções distintas que lhe são atribuídas à partida como veremos adiante. Note-se, no entanto, que alguns deles foram dados à estampa nos anos subsequentes à sua representação nos diferentes teatros lisboetas o que permitirá retirar dados importantes para a História do Espectáculo português.

A primeira tradução do teatro francês introduzida em Portugal de que há registo, já referenciada por vários estudiosos portugueses durante o século passado (Brito 1989; Faria 1950), data de 1737 e inicia um ciclo dedicado à comédia molieresca. Mas a este primeiro ciclo sucedem outros como se pode ver no quadro que se segue e que é preciso enquadrar no interior do *champ littéraire* (Bourdieu 1987): o ciclo molieresco cede o seu lugar, nas últimas décadas do século XVIII, ao ciclo voltariano. Este, por sua vez, encontra-se substituído, no início do século seguinte, pelo ciclo dedicado à tragédia raciniana.

Como vemos, a influência francesa no panorama literário português intensifica-se apenas a partir de meados do século XVIII. Só nesta altura as obras dramáticas da escola clássica francesa começam a circular no país ao lado da dramaturgia espanhola e italiana (Caldéron, Moreto, Metastasio, Goldoni). A que se deve este atraso? Principalmente ao domínio exercido pela cultura literária espanhola sobre as letras lusas. A pouca actividade ligada à tradução explica-se, em grande parte, pela premência do modelo castelhano uma vez que, o sistema teatral português, não necessitando de tradução devido à proximidade entre os dois sistemas linguísticos, tolera a representação teatral numa língua estrangeira. Mas a partir do momento em que se introduz o gosto pela ópera italiana, pelo classicismo francês, pela ópera cómica e burlesca francesas, traduzir torna-se uma actividade de divulgação cultural necessária.

Autores franceses traduzidos: 1737-1837		
Período	Autores	Peças
1737-1773	Molière	<i>O marido confundido – As Astúcias de sarilho – Tartuffo ou o Hypocrita – Sganarelo ou o casamento por força – O peão fidalgo – O amor médico – Os amantes zelosos – O amor pintor – As preciosas ridículas – O saloio cidadão</i>
	Racine Voltaire Dancourt	<i>Athalia Alzira ou os americanos O amante jardineiro</i>
1774-1794	Voltaire	<i>Os scythas – O órfão da China – Morte de César – Zaira – O discreto ou o jactancioso – Alzira ou os americanos – Mafoma – Sezostris no Egipto – Mérope – Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos – Marianna – Orestes – Sofonisba – As vinganças de Hermione – Policena – Semiramis</i>
	Molière	<i>O doente imaginativo – Esganarelo ou o casamento por força – As astúcias de Escapim – A escola das mulheres – O convidado de pedra ou D. João Tenório, o Dissoluto – O Avarento – O médico por força</i>
	Corneille Racine Reganrd Diderot	<i>O Cid – A affronta castigada e o soberbo punido Athalia O jogador O pai de família</i>
	Beaumarchais	<i>Os dous amigos ou o Negociante de Lyão</i>
1800-1837	Racine	<i>Alexandre – Andromaca – Bajazeto – Mitridates – Iphigénia – Fedra – Esther</i>
	Voltaire	<i>Bruto – As leis de Minos – A morte de César – Zaira – Eryphile – Sofonisba</i>
	Baculard d'Arnaud	<i>Fayel – Eufemia ou o triunfo da religião – Mérope – Adelaide e Comminge – Ericia e a vestal (d'Anchet)</i>
	Crébillon	<i>Radamisto e Zenobia - Atreo e Thiestes – A vingança de Atreo</i>
	Corneille	<i>O Cid - Cinna</i>
	Molière	<i>A ciência das damas e a pedantaria dos homens - O Cuco ou o casamento forçado</i>
	La Touche La Motte Houdar Quinault Regnard Marmontel	<i>Iphigenia em Tauride Os Machabeos A velha garrida O jogador O capitão Belizario</i>

As condições sociais, económicas e políticas estão grandemente na base da importação de outros modelos literários e culturais. Exemplo disso é o papel relevante dos chamados «estrangeirados» e «afrancesados» na introdução do modelo francês no território nacional. Citemos apenas um exemplo, Alexandre de Gusmão. A este tradutor deve-se a introdução em Portugal, em 1737, da comédia molieresca com a tradução de *Georges Dandin*, sob o título português *O marido confundido*. Como nos diz Lefevere (Lefevere 1992), toda tradução, como forma de reescrita de uma obra literária associada a outro sistema literário e cultural, é uma actividade de manipulação e apropriação do texto de partida que se rege pela situação ideológica e política do sistema literário e cultural de chegada. O exemplo da primeira tradução do teatro francês introduz definitivamente uma tendência para considerar doravante esta actividade como uma adaptação «ao gosto português»:

Provavelmente no Teatro do Bairro Alto, floresceu o célebre actor Nicolau Félix Féris, a quem Lord Tyrawly mandou que representasse uma comédia em português, para fazer uma ideia da cena lusitana. Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a representação pedida a comédia de Alexandre de Gusmão, *O Marido confundido*, imitação de Molière. Este facto prova que em 1737 continuava o teatro a permanecer em poder dos actores espanhóis, e que uma representação portuguesa era um fenómeno para curiosidade.

(Braga 1871:12)

Ciente de que os efeitos burlescos variam de cultura para cultura, o tradutor procedeu a profundas alterações a nível da construção de personagens e do cómico de situações, transformando os Sotenville em Morgados de Bestiães, radicados numa província do Minho, e, o protagonista em Buterbac, homem de negócios flamengo. As experiências de Manoel de Sousa ou de António Feliciano de Castilho não revelarão outra coisa. Manuel de Sousa entregou, como se sabe, o seu *Tartufo* à cena e à estampa dando resposta à encomenda apresentada pelo Marquês de Pombal, nas vésperas da expulsão dos Jesuítas. Apresentando na sua obra um protagonista que deixa de representar um «falso devoto» para passar a ser um «jesuíta hipócrita», o tradutor converte-se ao processo tradutológico da recriação original na qual é estabelecido uma linha de convergência esteticamente similar entre a cópia e o modelo. Dessa necessidade dão conta os paratextos como, neste caso, o prefácio do tradutor que acompanha a edição de 1768:

Fizemos outrossim algumas mudanças no contexto dela [da peça], mas estas não desfiguram a substância, antes dão mais viveza ao retrato [...] como os primeiros estragadores da moral foram aqueles perversos (só bem conhecidos quando desterrados porque só então se desabafaram os ânimos que eles tinham sufocados) faz a primeira personagem um membro daquela companhia.

(Faria 1950:68)

Ora um tal desvio ideológico-político perante o original sustenta, desde logo, a ideia vinculada à actividade de tradução que, na sua maioria, se presta ao servi-

ço de ideologias mais ou menos dominantes no contexto socio-político inserido no sistema cultural e literário de chegada. Mas, volvidos cem anos, António Feliciano de Castilho vai ainda mais longe. Inserida num debate aceso sobre a tradutologia da época, a sua «Advertência indispensável à tradução de *Tartufo*» norteia uma certa reflexão crítica sobre a tradução enquanto «coisa conterrânea e contemporânea», símbolo de «cópia livre», «adaptação» e «nacionalização»:

Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente de circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos até dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quando a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde a traslada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela a há [...] Molière supôs na sua terra a fábula cujo era criador; se houvesse nascido em Castela, tê-la-ia suposto castelhana, italiana em Itália, e em Portugal portuguesa; pois isso que ele houvera feito sem nenhuma dúvida, foi o que nós fizemos, nacionalizando-o; e não serão por certo os nossos conterrâneos, que nos levem a mal o termos temperado ao seu paladar a substância deste acepipe tão saudável.

(Castilho Pais 2000:194-195)

Das seis traduções molierescas de Castilho (*O Médico à força* [1869], *O Tartufo* [1870], *O Avarento* [1871], *As Sabichonas* [1872], *O Misanthropo* [1874], *Doente de Scisma* [1878]), o *Tartufo* é certamente aquela que mais usufruiu da capacidade de recriação e trasladação interpretativa do tradutor português da qual sobressai nomeadamente a multiplicação de didascálias destinadas a actores e encenadores e a introdução de cenas nacionalizantes constituídas por cantigas e danças portuguesas ao sabor da quadra tradicional em redondilha maior. Da adaptação ou nacionalização da acção, das personagens, da linguagem e dos costumes, resultou aquilo a que Mendes Leal chamou uma verdadeira «transubstanciação», método susceptível de alcançar o êxito de uma peça de teatro traduzida junto de um público estrangeiro, desconhecedor e insensível ao contexto socio-cultural da peça original:

É tradução isto ? É imitação ? É uma e outra coisa, e é mais de que ambas. Um termo só, a meu ver, define aproximadamente semelhante género de trabalho: transubstanciação.

Traduzir literalmente as obras-primas é enfraquecê-las e desfigurá-las. Tanto mais vale o original, tanto mais fica descorado o que assim não passa do seu reflexo. Transubstanciai esse original, e vê-lo~eis ressurgir inteiro. Tirai dele o que nele verdadeiramente vive e esplende. Para isso não confundais o lenho com a chama; não anteponhais a execução ao plano ! Se copiáis a traço o monumento, tereis apenas uma estampa. Reconstruí-o pelo originário desenho, será outro ele. Nisto a transubstanciação. Este o método que se me afigura verdadeiro.

(Leal 1870:221-222).

Se este foi o percurso da comédia molieresca, já a tragédia clássica francesa usufruiu de outro estatuto no seu contacto com o mundo das letras portuguesas. Na sua origem está o desencadeamento de uma das lutas literárias mais importantes no campo da estética teatral do século XVIII: a *querelle* do Cid (1739-1747). Esta luta viria a opor dois homens, o marquês de Valença e o primeiro tradutor de Molière, Alexandre de Gusmão, na defesa de dois modelos, o modelo do teatro do Século de Ouro espanhol e o modelo do teatro clássico francês. Do imenso repertório cornelianiano, retirar-se-ão apenas duas amostras, o *Cid* e *Cinna*, traduções representadas nos teatros lisboetas. Do repertório raciniano, apenas duas tragédias não seriam traduzidas, *La Thébaïde* e *Bérénice*, não se conhecendo qualquer representação teatral das restantes. Tal facto leva-nos a pensar que tais traduções constituem o vínculo peremptório da chamada *Arcádia Lusitana ou Ulissiponense* que pretendia reformar o teatro nacional através da incitação à imitação dos modelos franceses ao serviço da restauração da doutrina aristotélica. O modelo da tragédia raciniana permanecerá o exemplo mais notório no período que antecede a introdução do Romantismo em Portugal. Teófilo Braga explica o fenómeno nestes termos:

Assim, neste século começámos por imitar as comédias espanholas, e tivemos os nossos teatros ocupados pelos seus actores; pelo diletantismo monárquico, entregámo-nos à fascinação das Óperas italianas, cujos libretos se traduziam introduzindo-lhes um elemento chulo; por fim veio a impotente reacção clássica da Arcádia, que condenou o teatro inglês e espanhol, não acreditou noutra dogma além da *Poética* de Aristóteles, e noutras realizações a não serem as tragédias francesas da corte de Luís XIV. A história do teatro português neste período é o retrato mais completo do nosso estado social; não havia independência política, como se podia exigir independência intelectual? Não havia ideal, porque não se acreditava na dignidade humana; não se descobriram formas originais, porque não havia nacionalidade.

(Braga 1871:VII)

Mas a partir dos anos trinta, Portugal não escapa, tal como certos países da Europa, aos ventos renovadores que sopram de Paris em matéria cultural. As circunstâncias de ordem política na península no início do século romântico coincidem, por um lado, com a eclosão de uma nova sensibilidade dramática e, por outro, com a necessidade da continuação da reforma do teatro nacional.

A instauração do regime liberal conceda ao país uma abertura ao exterior, nunca antes verificada, pelos menos no que toca ao domínio das Letras. Assiste-se ao aparecimento de uma nova elite dominante, burguesa e potencialmente consumidora de bens de cultura, contribuindo fortemente para uma dinamização das temporadas dramáticas, da imprensa e da indústria livreira. O impacto da imprensa da época que se traduz, por um lado, pela circulação de revistas e jornais motivados pela difusão literária e cultural das novas ideias que tinham como epicentro a cidade de Paris e, por outro, pela criação e multiplicação de revistas de teatro com correspondentes no estrangeiro são exemplo do predomínio da influência francesa no campo cultural português. O impacto da indústria

livreira que acolhe no solo nacional a implantação de livrarias francesas (Chardron, Bertrand, Rolland, Plantier, Aillaud, Orcel, entre outras) e a difusão de várias colecções empenhadas em dar a conhecer obras estrangeiras (*Teatro Estrangeiro*, por exemplo), preparam a eclosão de uma nova sensibilidade ideológica, estética e política inspirada, nos primeiros tempos, de Voltaire, Diderot e Beaumarchais.

Mas será, no entanto, o contacto mantido com a cultura francesa por parte da intelectualidade lusa, jornalistas, autores e actores, que abrirá definitivamente as portas do teatro português à importação de uma cultura europeia, maioritariamente de origem francesa. Tal facto conduz certos autores e certos críticos a clamarem a condenação da Tradução, essa «estocada de morte que nos jogaram os estrangeiros» (Garrett 1984:38). O próprio Garrett não deixa de apontar o dedo ao que considera ser uma das principais causas da decadência do teatro português: o bilinguismo de certos autores, que classifica de «francesinhos, galiciparlas e toda a caterva de galómanos» (Garrett 1984:25). Assim se explica que os palcos portugueses se compadeçam, na sua opinião, «das migalhas que mendigamos a estrangeiros pelo triste meio das traduções» (Garrett 1984:19). E não é o único, como sabemos. Recordemos, a esse propósito, as palavras de Alexandre Herculano no *Jornal do Conservatório*:

Estamos em Portugal numa posição pouco vantajosa para a nossa literatura: nem tão isolados dos outros, que todos entrados em nós mesmos e nas coisas sejamos originais à força de nacionalidade, nem tão em contacto com o movimento artístico e científico da Europa, que a tempo e compasso, entremos nas grandes harmonias do coro geral da civilização, que de toda a parte se levanta. Ouvimos falar de longe no que vai pelo mundo, e como tafules da província imitamos às cegas, exageramos quanto à moda na capital, sem vermos primeiro se nos fica bem a moda

(Platea 1875:67)

Nesse sentido, proclama o tradutor de Corneille, Manuel de Figueiredo, o bom entendimento da Gramática, da Retórica e da Poética textuais para o «bom Tradutor», empenhado em evitar a adulteração da Frase portuguesa:

O Teatro, que em toda a parte é o modelo da língua, será a Escola do Barbarismo, enquanto não houver Dramáticos Nacionais. Que cousa mais rara que um bom Tradutor? Que importa que no decurso de largos anos apareça uma boa versão, se todos os dias se estão ouvindo as mais vergonhosas para a Nação e para os desgraçados Autores? Vemos a frase Portuguesa mais adulterada nos escritos dos Cómicos, que na boca dos Estrangeiros, de poucos meses chegados a Lisboa. Qual é o espectador que pelo idiotismo da tradução não conhece imediatamente a linguagem original do Poema? E qual é o que não vê pela dilaceração da Fabula, pelos contrários efeitos que causam as paixões, e até pela mudança dos Títulos, que o Tradutor se entendeu a Gramática, ignorou Retórica, e poeticamente o que traduziu ?

(Figueiredo 1804)

Acusações, chistes e invectivas contra as «más traduções» francesas que assolam o mercado do livro e o mundo do espectáculo, parece ser também a tática utilizada por Teófilo Braga em nome da defesa da Língua nacional:

Às mãos cheias estão por aí derramadas maldições, os anjos de asas brancas, os rochedos em brasa, os demónios, toda a mais ferramenta dramática usada hoje no teatro, e que não sabemos de onde veio, pois que sendo evidente que os nossos escritores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos franceses, é certo que raramente acharão lá essa linguagem oca e falsa, que só pode servir para disfarçar a falta de afectos e pensamentos; Victor Hugo e Dumas não precisam, nem usam de tais meios, e para citarmos da casa, já que cá temos exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escritor dramático, se no *Auto de Gil Vicente* ou no *Alfageme* há essa linguagem de cortiça e europel, há essas expressões turgidas e descomunais, que fazem arrepiar o senso comum, e que ofendem a verdade e a natureza.

(Braga 1892: 93-94)

Ou, ainda, por Almeida Garrett, Inspector-Geral dos Teatros e director do Conservatório, na luta pela reforma do teatro nacional no sentido de ver «melhorado o gosto público, expulsada a barbaridade e torpeza das absurdas traduções que o têm derrancado, restituída a moral e a decência» (Garrett 1995:66). Se toda esta actividade crítica confirma, por um lado, a presença maciça de traduções de peças de teatro francesas ao lado da literatura nacional, como reconhece Sousa Bastos no seu *Dicionário de Teatro Português*:

O nosso teatro está cheio de traduções de peças de todos os géneros. O teatro francês é principalmente a fonte inexgotável a que recorrem os nossos tradutores [...] Muitas peças estrangeiras têm caído entre nós pelas péssimas traduções que delas fazem. Todavia o que é certo, é que o nosso público é muito menos indulgente para as peças originais do que para as traduzidas. Em cada época teatral, termo médio, representam-se nos teatros de Lisboa, vinte peças originais e não menos de cem traduções!

(Bastos 1994:146-147)

por outro, reitera a sua influência sobre o gosto de um público incapaz de entender os originais portugueses. A tradução moldou a paisagem teatral do século XIX, sofrendo ela também profundas alterações no seu estatuto. Tida como vínculo da implementação dos princípios da poética do teatro clássico francês (ciclo de Racine) ou dos princípios ideológicos e políticos da Revolução (ciclo de Voltaire), a tradução será associada, após os anos trinta, à representação teatral, permitindo a passagem entre doutrina literária e experiência teatral. Tais mutações devem-se, em grande parte, à proliferação de salas de espectáculo na capital portuguesa e ao impacto que tiveram as sucessivas representações dadas em Lisboa pelas companhias de teatro estrangeiras, francesas e italianas. É preciso não esquecer que os palcos portugueses acolheram, entre

1822 e 1896, mais de 15 companhias francesas diferentes que lançaram sucessivamente a moda do drama romântico e histórico, do teatro realista e naturalista, a voga do melodrama e do *vaudeville*. É preciso também não esquecer o impacto de certos actores franceses, como Émile Dour, na formação de actores e na renovação dos repertórios dos teatros lisboetas que dirigiu, levando à cena peças de teatro francês traduzidas do mais recente repertório de salas parisienses. Scribe, Meilhac & Halévy, Dennery, Dumas, Sardou, Feuillet, Pailleron e Augier constam entre os autores mais traduzidos durante a segunda metade do século XIX. A esta estética dominante, contrapor-se-á, a partir dos anos oitenta, o esforço de alguns escritores, críticos e actores numa vontade manifesta de implementação dos princípios da estética naturalista zoliana traduzida por Júlio Lourenço Pinto em 1884. No domínio do espectáculo, a introdução da estética naturalista francesa em língua portuguesa deve-se a traduções realizadas por parte de actores nacionais como Fortunato Coelho ou Pedro Cabral e, sobretudo, às interpretações teatrais das obras de Zola como *Teresa Raquin*, *Nana* ou *A Taberna* por parte da companhia da actriz Lucinda Simões e dos actores Fortunato Pinheiro e Carlos Santos. No entanto, insensíveis às novas tendências da dramaturgia, a maior parte das companhias teatrais portuguesas demonstram a sua predilecção pelo teatro francês dos anos anteriores e continuam a manifestar a sua preferência pelo teatro de *boulevard*. Tal é o exemplo da companhia Rosas & Brasão, como se pode verificar no quadro que se segue.

Esperamos ter demonstrado, por um lado, como as condicionantes ideológicas, políticas e institucionais influenciaram a prática da tradução do teatro francês no sistema literário e cultural português e, como essa prática modelou, por sua vez, a evolução desse mesmo sistema; por outro lado, como a apropriação de um modelo que se instaura à partida como um modelo de rebelião contra a cultura dominante, passa a ser considerado, logo após a sua importação, como o principal modelo de referência.

Na tentativa de renovação do teatro nacional, quer a nível da edição, quer a nível da realização de espectáculos, à tradução é dado um papel de relevo acentuando a sua função e atenuando a distinção entre texto traduzido e texto original num processo de legitimação e institucionalização da obra traduzida.

Tal facto explica que, no domínio da tradução teatral que nos ocupou aqui hoje, as imitações e adaptações ultrapassem, em larga escala, durante a segunda metade do século XIX, o uso da tradução literária e meramente linguística.

Em 1875, podia ler-se o seguinte numa revista teatral portuguesa da altura:

Hoje, como antes, o nosso teatro sustenta-se apenas de traduções e imitações do francês; disto lhe vem o seu viver efémero sem interesse para o presente, sem glória para o futuro, sem rasto na história da nossa literatura.

(Platea 1875:67)

**Peças de teatro francesas
representadas pela companhia Rosas & Brasão (1880-1898)**

A estrangeira	A mãe de minha mulher
João de Thomeray	As mulheres nervosas
João Baudry	A luta pela vida
A princesa de Bagdad	Escola de maridos
A sociedade onde a gente se aborrece	O gendarme
Os Rantzau	Grisélia
A idade ingrata	O casamento de Olímpia
O grande industrial	O médico à força
Um drama no fundo do mar	O amigo Fritz
O senhor ministro	O flibusteiro
Fédora	Dor de cotovelo
Um romance parisiense	Francillon
Ruy Blas	As ovelhas de Panurgio
Dionísia	Henrique III e a sua corte
A arlesiana	Thermidor
O marquês de Villemer	Kean
Clara Soleil	O amigo das mulheres
D. César de Bazan	Sérgio Panine
O príncipe de Zilah	Os íntimos
A mártir	O judeu polaco
Um parisiense	O filho natural
Como se escolhe um genro	Marcela
Severo Torelli	Os médicos
Os velhacos	Mlle de la Seiglière
Sócrates e a sua mulher	Uma família americana
Luís XI	
O abade Constantino	

Não terá chegado o momento de encarar estes textos de forma diferente e de ter em conta a sua proliferação para a reapreciação da História do Teatro português e do seu estudo para uma melhor entendimento da dramaturgia, do público e da cenografia?

Determinar a política de tradução vigente, ditada pelos agentes culturais mais influentes, entre outros, a censura, as companhias teatrais, o público, atendendo à prática de naturalização do material literário estrangeiro, adaptado à realidade nacional, manipulado por questões institucionais e estratégicas, parece-nos ser o caminho a seguir. Nesse sentido, não será urgente referenciar, catalogar e incluir dados sobre a actividade efervescente da tradução numa História do Teatro nacional ou numa História do Teatro Europeu, que nos permitam relacionar a circulação de bens culturais numa Europa alargada ?

Referências

- BASTOS, Sousa. 1994. *Dicionário de teatro português*. Coimbra: Minerva.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. *Choses dites*. Paris: Minuit.
- BRAGA, Teófilo. 1871. *História do teatro português*. V. 3. Porto: Imprensa Portuguesa.
- . 1892. *As modernas ideias na literatura portuguesa*. Porto: Livraria Internacional Ernesto Chadron.
- BRITO, A.. 1989. *Nas origens do teatro francês em Portugal*. Porto: NEFUP.
- FARIA, Jorge. 1950. Um século de teatro francês em Portugal (1737-1838). *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*: Lisboa, t. 1, nº. 1, pp. 62-92.
- FIGUEIREDO, Manuel. 1804. *Teatro*. Lisboa: Imprensa Régia.
- GARRETT, Almeida. 1984. *Obras completas*. V. 4. Lisboa: Círculo de Leitores.
- . 1995. *Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*, Duarte Ivo CRUZ. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LAMBERT, José. 1980. Production, traduction et importation: une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction. *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7, 2.
- LEAL, Mendes. 1870. Parecer. António Feliciano de CASTILHO. *Tartufo*. Lisboa: Academia Real das Ciências, pp. 191-233.
- LEFEVERE, A. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.
- PAIS, Carlos Castilho. 2000. *António Feliciano de Castilho, o tradutor e a teoria da tradução*. Coimbra: Quarteto.
- PINTO, Júlio Lourenço. 1884. *Estética naturalista*. Porto: Clavel.
- Platea*. 1875 (30.06), nº 9.