

A VERNACULIDADE NA TRADUÇÃO DO TEATRO OU...

«VERTEM DRAMAS CAVALHEIROS»

CARLOS CASTILHO PAIS

Nas breves considerações que vão seguir-se, o objecto de estudo cingir-se-á ao género dramático traduzido, procurando-se para ele uma abordagem que identifique uma disciplina autónoma dos ramos do saber instituído. Apenas porque se trata aqui de autores celebrados na Literatura, a questão da abordagem será pertinente, uma vez que seria despropositado apresentar neste espaço os fundamentos e as razões que legitimam a disciplina da Tradução. Assim, para abreviar a questão, mas sem a omitir, António Feliciano de Castilho e Fialho de Almeida serão aqui considerados como tradutores e não como escritores, o mesmo acontecendo com a maior parte de outros nomes da Literatura cujo contributo foi necessário chamar para a compreensão da época em que o objecto de estudo se situa.

A imposição de *o seu a seu dono* requer que se explique o título. Ao terminar a sua crítica à peça *O Judeu Polaco*, traduzida por João Soller, Fialho de Almeida tece o seguinte comentário sobre a tradução, fruto do labor da justaposição do trabalho do tradutor com os «diálogos do original francês» a que terá procedido no momento da «primeira récita»:

A tradição dos vertedores de peças escoicinhando a sintaxe e ignorando a língua dos textos, julgáramos findasse com Gervásio Lobato, o escritor-máquina, tolerado entretanto, mercê da sua verve falstaffiana. Mas por desgraça a craveira tem descido, e vertem dramas cavalheiros que saberão quando muito verter águas (Almeida, 1993: 44).

Fialho de Almeida, contemporâneo de actores e empresários que marcaram o teatro português na passagem do século XIX para o século XX, crítico de teatro em jornais e revistas, experimentou o trabalho da tradução do teatro nas obras francesas *Jean Darlot* (Legendre), *L'Évasion* (Villiers de l'Isle-Adam) e *Les Éffrontés* (Augier). O seu testemunho, enquanto tradutor, cronista e frequentador dos teatros, mas também enquanto admirador de vultos da cena da época como o actor Brasão, a actriz Emilia Adelaide ou o seu amigo António Pedro, deve, portanto, considerar-se imprescindível para o estudo do teatro em Portugal no século XIX.

Do ponto de vista da tradução, o interesse do testemunho de Fialho de Almeida reside sobretudo no apontar para a *tensão* entre tradutores, fenómeno que não está localizado apenas *no tempo* deste autor, e que importa, por isso, descrever desde a sua origem. E essa deverá fulcrar-se no desenvolvimento que o livro conheceu durante o século XIX. No primeiro pólo de reflexão, o nome de António Feliciano de Castilho baliza a nossa época de estudo, e é pela sua obra de tradutor de peças dramáticas, e até pelo cariz didáctico que soube inculcar à sua condição de escritor, que deverá considerar-se o nome mais representativo do conjunto de autores que protagonizaram a dinâmica da tensão apontada pelo texto atrás citado de Fialho de Almeida. Face a uma dualidade de traduções e tradutores, surgida no século XIX e implantada por António Feliciano de Castilho no teatro, a tensão assim instaurada navega até ao tempo de Fialho de Almeida e dilui-se, aos poucos, à medida que a crise dramática se acentua. É este um período demasiado longo para um simples artigo de revista. Mas os *estudos de tradução*, a iniciarem os seus primeiros passos, a isso obrigam, daí resultando também um texto cuja profusão de citações pretende demonstrar – e convencer, se possível – no campo do teatro, a fertilidade do terreno.

São ainda escassos entre nós os estudos sobre a história do livro e da leitura. Os estudos existentes são unânimes em considerar o século XIX como momento de viragem na história do livro português. Jorge Peixoto apelidou de «livro romântico» (Peixoto, 1967: 20) à fase que o livro conhece entre os anos 20 e 65 do século passado. A revolução industrial do livro, iniciada no século XVIII, está em condições de poder agora responder à procura e à sede de leitura. Nesta fase, o livro não só aumenta «na proporção de seis para um em relação à época anterior» (*Id.*: 20), como procura ser acessível a uma nova classe de leitores. Compreende-se que os livreiros e as tipografias recorram à tradução de obras estrangeiras não só como forma de rentabilizar meios materiais e humanos investidos no fabrico do livro, mas também como forma de satisfazer um mercado ávido de novidades, de leituras testadas lá fora e colocadas à disposição do público letrado nos vários *gabinetes de leitura*. Maria de Lourdes Lima dos Santos indica

o ano de 1834 como a data do início do aumento do volume de traduções (Santos, 1985: 195).

Com efeito, logo em 1837, Alexandre Herculano situa o problema ao aconselhar as versões «bem castigadas», obras de «homens eruditos», acabando por perguntar «Porque desprezarão os nossos homens conspícuos nas letras o serem tradutores?» (Herculano, 1986: 134). A História parece ter seguido as recomendações de Herculano. A tradução do século XIX será efectuada por eruditos da craveira de um Garrett, que tenta o *Fausto* de Goethe mas desiste, deixando-nos a prova nas *Viagens da Minha Terra*, e de um Herculano, por exemplo. Mas isso não impediu que a tradução fosse feita também por homens «menos eruditos», abrindo-se desta forma a tradução a uma maior diversidade de línguas e de textos traduzidos. De qualquer modo, dos anos 30 em diante, a tradução viverá desta dualidade, que alimentará a tensão entre estes dois mundos da tradução e será *uma constante* da tradução no século XIX.

No que ao teatro diz respeito, a tradução de peças para o teatro não foge às determinantes da tradução em geral. É assim que no-la transmite José da Silva Mendes Leal, em carta dirigida ao Redactor da *Revista Universal Lisbonense*, no momento em que esta começa a publicar a sua tradução de *Marino Faliero* (Casimir Delavigne) –, Maio de 1848:

Uma tradução em terra onde se está costumado a ver e tolerar tantas, e tão mascaradas e ininteligíveis, é coisa naturalmente de pouca monta e valia. Verter um livro ou uma peça de teatro é a coisa que em Portugal se faz com mais facilidade: é como agenciar eleições. Nem é preciso que o tradutor saiba a língua para que traduz, e entenda o idioma de que traduz: essa é a menos especial condição: – quem não tem que fazer, faz uma versão¹.

Matos Sequeira, na sua *História do Teatro Nacional D. Maria II*, fornece-nos a seguinte estatística das peças levadas à cena, relativa ao ano de 1855 e apenas referente ao D. Maria:

Os jornais da época fornecem algumas notícias de arquivar deste ano movimentado de 1855. Quase todos acordam em anatematizar o excesso de traduções levadas à cena. O *Mundo Theatral*, num arigo bem apontado, verbera a mania das versões e imitações francesas, mencionando que durante o ano o D. Maria II levará à cena 23 destas peças e apenas seis originais, desprezando os autores nacionais os quais todos juntos ganham menos que a «senhora Emilia» (Sequeira, 1955: 193-194).

¹ Procedi sempre à actualização ortográfica das citações deste autor, das citações de António Feliciano de Castilho e das de Augusto Rosa.

Outro tanto poderia dizer-se de outros anos e de outros teatros de Lisboa (e de outras cidades), como o Teatro do Príncipe Real e o Teatro da Trindade, aos quais António Feliciano de Castilho terá, segundo o próprio, confiado algumas das suas traduções. E se Matos Sequeira pode apontar, legitimamente, uma crise de produção dramática nacional, o número das peças representadas corrobora outros testemunhos que indicam a «concorrência do Povo aos teatros», assinalada ainda nos anos 70 por António Feliciano de Castilho. Também Ramalho Ortigão, em crónica de 1872, realça as «enchentes sucessivas» da representação no D. Maria obtidas com a tradução da peça *Princesse Georges* (Alexandre Dumas Filho), «um dos maiores êxitos que o moderno drama tem achado em Lisboa» (Ortigão, 1992: 75).

Dentro deste contexto, seguiremos agora a **questão da vernaculidade**. Trata-se de proceder a uma incursão através de *um topos* significativo de um modo de traduzir, que distingue, na dualidade atrás apontada, a condição de escritor como garantia de *um tradutor* e de *uma tradução*. O *topos*, devidamente assinalado quando, pelas circunstâncias da argumentação, for chamado em ocasiões que transbordam a questão dramática, permitir-nos-á, no entanto, apreender um modo específico de traduzir o teatro, apesar de não ser esse o nosso objectivo principal. É enquanto questão dramática, presente na tradução das peças levadas à cena, ou para esse fim elaborada, que o *topos* nos interessa.

A origem latina do termo transporta-nos para uma ideia de vernáculo que conserva ainda, na sua acepção usual, a propriedade da reserva de um determinado domínio a um grupo, que dela faz uso sem a intervenção de qualquer força que lhe seja exterior. Na *domus*, aos objectos aí produzidos estava interdito o abandono do quadro familiar e a sujeição ao destino geral da mercadoria. Não se transaccionavam os seus bens, como não se transaccionavam os filhos dos escravos pertencentes à *domus*. Illich (1981: 67) indica o nome de Varron como o primeiro autor latino que atribui à língua a propriedade do *vernaculum*.

No século XIX, o espaço e o grupo humano que o habita, inerentes à ideia de vernáculo, fundem-se no conceito de Povo. A ele pertence a língua. Ao escritor e ao tradutor impõe-se-lhes a obrigação moral do respeito pelos seus modos de falar, pelo seu vocabulário – do qual António Feliciano de Castilho dizia ser «a fotografia completa do saber de um Povo» – pela sintaxe da sua língua, por onde trespassa o génio que a constitui, merecedor, por isso, de «maior solicitude para se manter, se não inalterado, pelo menos o mais livre possível de ousadias e adulterações» (Castilho, 1907, Vol. II: 112).

Compreender-se-á que o nome de António Feliciano de Castilho seja de menção obrigatória em questões de tradução do teatro no século XIX, já que mais não seja, pela quantidade de peças traduzidas da sua autoria. Não menos

obrigatória será a leitura do texto que temos vindo a seguir, escrito por Castilho nos finais dos anos cinquenta e destinado a uma selecta de autores portugueses e brasileiros. A atenção que este autor mereceu a David Mourão-Ferreira parece não ter sido suficiente para reabilitar alguns dos textos fundamentais do século XIX, saídos da pena de António Feliciano de Castilho. O leitor poderá constatar que este texto não transmite o passadismo e o excedente algo retrógrado a que se atrelou o seu chamado ultra-romantismo. Pelo contrário, a sua posição a favor do vernáculo não o impedia de tentar a conjugação do vernáculo com o progresso e o futuro, de desejar o entendimento sem intérpretes entre os homens, antevisão da paz universal, próxima da paz anteriormente almejada pela filosofia de Kant. Neste texto, António Feliciano de Castilho produz uma invectiva contra a «invasora França», em nada inferior à produzida por Eça de Queiroz quarenta anos mais tarde:

Tradutores do Francês, frouxos de consciência, e apoucados de discernimento, lidam por no-lo encamparem para o lugar do nosso período vernáculo, quando o nosso período vernáculo tanto sobreleva em donaire e em efeitos de composição, em variedade de cortes, em número e música, em razão lógica, em prestígios retóricos, e poéticos, e talvez até em clareza, ao engoiado período francês de **agente, verbo, e complemento**, quanto ao nosso desbancava aquele mirífico, tão calculado, e tão sábio, exprimir dos Romanos e dos Gregos (*Id.*: 116).

A recepção contemporânea às traduções de António Feliciano de Castilho, também hoje esquecida, faz jus aos seus propósitos 'teóricos' e à crítica aos «tradutores do Francês» ou à «imprensa traduzideira», isto é, reconhece-lhe, na prática, a mestria no manejo do significante. Até o seu *Fausto* (Goethe), talvez a sua tradução mais polémica, lido, logo no momento da sua publicação (1872), por Antero de Quental «d'um fôlego», foi por este apreciado «como obra escrita em português de lei» e como «monumento» (Monteiro, 1873: 8). Vindo de quem vem, o apreço deveria permitir mudar as razões apressadas de que são dotados os juízos actuais: afinal, uma tradução encontra na época que a vê nascer os argumentos de que precisa para existir.

Propomos agora ao leitor uma pequena incursão pelo *topos* da vernaculidade em Castilho, tomando como base de análise a sua tradução de *Tartufo* (Molière), publicada em 1870. O trabalho interlinguístico da tradução dramática coloca problemas específicos à tarefa de traduzir, resultantes das características

próprias de um género literário. A obra dramática visa a representação, o espectáculo, e a isso se deve fundamentalmente a sua divisão estrutural em

Personagem/Réplica	-	Cena	-	Acto
--------------------	---	------	---	------

e através dela poderemos seguir o trabalho de António Feliciano de Castilho. Quedamo-nos, como é evidente, pela representação enquanto objectivo inscrito na divisão estrutural – e, nesse sentido, o tradutor é autor – e não abordaremos a questão da representação propriamente dita, o espectáculo, que, como se sabe, ainda está dependente de outras figuras, e, também neste sentido, como qualquer autor, o tradutor fica sujeito às regras da liberdade que a realização do espectáculo se outorga.

Logo no começo da *Advertência Indispensável* que acompanha a tradução publicada pela Academia Real das Ciências, o tradutor anuncia uma arquitectura em que o *topos* do vernáculo («pensar e sentir», «usos e costumes») assume o comando da construção tradutológica, quer enquanto proposição axiomática, já anteriormente afirmada e, tendo em conta o que há pouco foi possível desenvolver, nem deveria constituir novidade, quer enquanto obrigatoriedade pedida por determinada forma dramática (comédia):

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, quanto a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde 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 (Castilho, 1870: ix-x).

Antes de passarmos ao desenvolvimento deste programa, fixemos o esquema da divisão estrutural atrás exposto, agora completado da forma seguinte, indicando em cada elemento da estrutura dramática as alterações efectuadas pela tradução:

	Personagem/Réplica	Cena	Acto
Adição	Mateus e Rosa	X	IV
	Marquês de Pombal	VIII	V
	Mateus	IX	V
	Mateus, Rosa e camponeses	X	V
Substituição	Exempt/Marquês	VII	V
	Nomes Próprios (excepto: D. Mariana, Valério e Tartufo)	Todas	Todos

Por este quadro, elaborado segundo as alterações assinaladas pelo próprio tradutor na sua "Advertência", conclui-se que as personagens acrescentadas modificam o número de Cenas do original – XI em vez de VIII no Acto IV e X em vez de VII no Acto V. Os elementos alterados, quer por adição quer por substituição, são escassos, não sofrendo com eles a estrutura dramática original qualquer mudança significativa. Porém, num trabalho de maior fôlego a que procedemos, não se constatando qualquer alteração quanto ao número de Actos, a diferença detectada quanto ao número de Cenas entre o original e a tradução acarreta, por conseguinte, um maior número de Réplicas, e esta será porventura a transformação mais significativa operada pelo trabalho de António Feliciano de Castilho. A introdução de novas personagens, Mateus e Rosa, obrigou o tradutor também à disseminação do sentido do original por novas Réplicas de personagens já constantes na comédia de Molière. Mas estas serão questões para o estudo que tiver a tradução da peça por objectivo principal. Aqui deverá interessar-nos sobretudo a razão que preside a todas estas alterações, que, por isso mesmo, não podiam deixar de ser mencionadas.

Não será para aqui chamada a questão da pouca fidelidade ao original de Molière. Em questões de fidelidade cada época terá a sua. A nossa não deverá constituir-se em juiz da de outras. Em vez do apontar o dedo contra a infidelidade, importa mostrar, ainda que brevemente, o «nacionalizar» (termo do próprio A. F. de Castilho) como 'teoria' do traduzir. A tradução como nacionalização assenta no vernáculo como pólo aglutinador de toda a tarefa tradutória. Fazer portuguesa uma obra confunde-se com o próprio traduzir. Assim, o tradutor tratará de mudar a "fábula", porque se Molière tivesse nascido português ela seria portuguesa. A ideia de espaço, que acima encontrámos na ideia de vernáculo, aplica-a Castilho como motor da tradução: transpor para «a sua terra» a obra escrita numa terra diferente. E assim os nomes das personagens adquirem nomes portugueses (D. Rosária para *Mme. Pernelle*, por exemplo), lastimando-se o tradutor por não ter podido «crismar até o nome do protagonista». Por este motivo é ainda substituído o *Exempt* pelo Marquês de Pombal, tornando «a coisa conterrânea».

É ainda no *topos* do vernáculo que deverão inscrever-se as restantes modificações, mas agora motivadas pelo teatro como representação. A um pensar e um sentir próprios, a comandar a escrita da tradução, juntam-se agora o público e os actores do momento. Ao primeiro destina-se o baile dos camponeses da última cena da tradução, porque «folga de ver as comédias desfechadas em cantigas e danças, e, quanto mais portuguesas e quanto mais populares melhor». Quanto ao segundos, A. F. de Castilho informa que a perso-

nagem de Mateus foi expressamente criada para o actor Taborda, «artista eminente», «nosso Taborda», a quem a peça traduzida entrega a personagem do «quinteiro, honrado amigo da casa, carácter meiado de cómico e afectivo». A Rosa, filha de Mateus, não é atribuída qualquer Réplica, concorrendo a sua presença para a composição da figura do pai. Ambos se increvem no quadro desenhado por Castilho sobre o gosto do público da época, em nada contraditório com a indicação dada para o fabrico do cenário, que incluía «dois panelões, um representando Santo António, outro as almas do Purgatório»:

Se ele gosta, como todos os dias o está demonstrando, de ver e ouvir no palco as danças e cantigas singelas dos seus camponeses, cantigas e danças que a ninguém deixarão de reverdecer lá por dentro alguma boa saudade, por que se levaria a mal o dar-se ao povo, como postre de uma austera lição, esse fugaz prazer tão inocente? (*Id.*: xviii).

Lembre-se, para terminar esta pequena incursão pelo *Tartufo*, que António Feliciano de Castilho – esperando talvez outros actores e outros públicos – deixava claramente expressa, sempre na dita “Advertência”, a possibilidade de estas personagens serem eliminadas da futura representação da peça traduzida. Mendes Leal, louvando a atitude de abertura manifestada por Castilho, aproveita para, no parecer que acompanha a edição, recomendar que se suprima a presença do Marquês porque «não é tão verosímil como seria para desejar, e creio que muito se lucrará efectuando nas representações a substituição indicada» (*Id.*: 227). Quanto a Mateus e a Rosa, embora os considere dispensáveis ao desenrolar da acção, como acontece, de resto, com outras personagens inventadas por Molière, Mendes Leal aprova esta inovação do tradutor. Muito haveria ainda a dizer sobre o trabalho da escrita de Castilho, que, no caso do *Tartufo*, é um trabalho sobre o verso, quer ao nível da procura rimática, quer ao nível da adaptação do alexandrino francês, operação já classificada por Coimbra Martins como bem sucedida (Martins, 1974: 575). Mas, para o assunto, seria necessária uma análise pormenorizada da tradução.

O nosso **segundo pólo de reflexão**, concretizado em título no nome de Fialho de Almeida, insere-se num momento já muito perto do fim do século. A dualidade entre tradutores e tradução, atrás assinalada quanto ao primeiro pólo de estudo, continua a ser afirmada por Fialho de Almeida, que, após referir a «poupança» que estaria na origem da não contratação pelas editoras de «escritores de nome feito», lembrava um anúncio publicado em jornal da época, em que “se oferecia, a três cigarros por página, traduções com significados garantidos” (Almeida, 1993: 44). A questão do vernáculo continua, também ela, a co-

locar-se. Os escritores continuam a oferecer, pelo menos nesta opinião de Fialho, a melhor garantia de uma tradução conforme aos usos vernaculares. Mas a crise dramática parece ser a grande característica do teatro no aproximar do século XIX, aos poucos antevista, e cada vez mais assinalada à medida que se aproxima o fim do século passado. É este, portanto, um momento de balanços, em que o drama aparece focado na vertente de obra original e na de tradução.

Ramalho Ortigão (1992: 237), que fulcrava na ausência de «uma forte burguesia, poderosa, instruída, com tradições, com costumes, com princípios» a explicação para a crise da produção dramática nacional, encontra, em prefácio a uma obra sobre o actor António Pedro (tradutor de Shakespeare), datado de 1908, no «cinematógrafo» e no «music-hall» as razões para a «diminuta concorrência aos teatros de Lisboa» (Ortigão, 1947: 17). Os gostos do público alteram-se. Por sua vez, Fialho de Almeida, em 1896, em comentário à representação do *Rei Lear* pela Companhia Rossi-Emmanuel, esclarece que este actor «não enche a casa enquanto não anunciar drama onde se dispam em cena três pessoas, e alguma delas se arranje de modo a mostrar à plateia, no buraco do ponto, o do... intestino» (Almeida, 1993: 71).

A peça traduzida deve corresponder ao novo *desideratum*, à mesma exigência do público perante a obra original; neste aspecto não há diferença entre uma e outra. A ambas espera, por isso mesmo, um destino idêntico:

Lê-se a peça, faz-se traduzir, distribui-se o melhor possível, representa-se também o melhor que se pode, e a peça cai, umas vezes com ruído, outras com o abandono do público à terceira ou quarta representação, facto que também se dá com os originais (Rosa, 1917: 31).

Quando, mesmo ao findar do século (1899), Eça de Queiroz escreve o seu célebre estudo sobre o «Francesismo», Portugal procede ainda à aprendizagem da civilização - à «sua civilização», como diz Eça -, apesar de iniciada há «quarenta anos» (Queiroz, s/d: 388). A isto voltaremos daqui a pouco. Por enquanto, retenha-se a sua experiência de actor, vivida em tempo de estudante, representando «toda a sorte de papéis de comédias, de dramas - tudo traduzido do francês» (Id.: 393). Um dia, Eça e mais outros, tentados pela originalidade e munidos dos apetrechos necessários, papel e tinta, mas também a frescura e a imaginação próprias da idade, decidem meter mãos à obra e redigir coisa que não fosse tradução. Mas diz Eça que a tentativa saiu frustrada, porque daquele grupo brotou apenas a ideia inteligentíssima de «traduzir alguma coisa do francês». Eça de Queiroz conta este episódio, como outros, para tentar ilibar-se da acusação de «estrangeirado». De facto, o episódio, bem como o restante testemunho do autor,

confirmam a estatística relativa ao teatro traduzido. Porém, a sua maior 'novidade' consiste em apontar a tradução – do teatro e não só – como uma das causas do 'afrancesamento' geral.

Ramalho Ortigão, em texto já aqui assinalado, traz-nos, sobre o mesmo momento, a indicação, já testemunhada por Fialho de Almeida, de que a constante da dualidade da tradução e a tensão que lhe é inerente continuam:

Os nossos actores modernos, à força de representarem peças mal traduzidas do francês, estão quase todos mais ou menos afrancesados. As suas inflexões são outros tantos galicismos de expressão declamativa. Eles já não sabem dizer **ah!** ou dizer **oh!** como se diz **ah!** ou **oh!** aí no meio do Rossio. Quando eles se admiram nas peças, é sempre com um **ah!** de Coquelin, ou com um **oh!** de Mounet-Sully. Dir-se-ia que as interjeições, assim como as gravatas destes artistas, lhes vieram juntas nas mesmas caixas, do boulevard des Capucines (Ortigão, 1992: 169).

Como o actor de Ramalho, Eça poderá justificar o seu francesismo não por um gosto próprio, um pendor pessoal, uma vontade deliberada, mas pela influência recebida do meio social:

Esta geração cresceu, entrou na política, nos negócios, nas letras, e por toda a parte levou o seu francesismo de educação, espalhou-o nos livros, nas leis, nas indústrias, nos costumes, e tornou este velho Portugal de D. João VI uma cópia da França, malfeita e grosseira. De sorte que, quando eu, lentamente, fui emergindo dos farrapos franceses em que essa educação me embrulhara, e tive consciência do postigo estrangeiro da nossa civilização, eu pude dizer que Portugal era um país traduzido do francês – no princípio em vernáculo, agora em calão (Queiroz, s/d: 398).

O crescendo nos epítetos com que Eça vê Portugal, ou a passagem de país traduzido em vernáculo a país traduzido em calão, aproxima a perspectiva de Eça daquelas, já mencionadas, obtidas por Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida. As peças «mal traduzidas do francês», origem dos galicismos descortinados por Ramalho nas inflexões dos actores seus contemporâneos, justificam o epíteto atribuído por Eça a Portugal – «país [...] traduzido em calão». Mas a crítica de Eça atinge um «país traduzido do francês» – e essa é a diferença entre a sua perspectiva e a dos autores acabados de referir.

O *topos* do vernáculo, que pretendíamos analisar em momentos diferenciados, encontra aqui, na pena de Eça de Queiroz, um momento em que se notam alguns laivos de recusa da tradução. Colocado pelos tradutores do primeiro momento por nós analisado como exigência da actividade tradutória, ele aparece

agora como **defesa** face às críticas, que não poupam agora os escritores - o que não deixa de manifestar uma certa continuidade do *topos*. Aqui o vernáculo torna-se impotente perante a invasão de termos estrangeiros, introduzidos pela sociedade no falar, nos usos e costumes do povo, a que uma literatura como espelho social não consegue escapar - se é que algum dia o tenha pretendido. Por exemplo, Fialho de Almeida traduz *chaminé* (cheminé, em francês) em vez de lareira, o que, não sendo de reprovar, contrariamente à opinião expressa em «Fialho de Almeida, tradutor», ilustra, no campo do teatro e no dos escritores-tradutores, o que temos vindo a afirmar.

Porém, após a opinião de Eça de Queiroz - «em questões de literatura e de tudo, vamos comer às casas alheias» (*Id.*: 407) - a produção dramaturgica não brotou. A crise parece prolongar-se; do vernáculo... E as peças traduzidas continuam, ainda hoje, a inundar a nossa *domus* teatral. Basta abrir o diário, da manhã ou da tarde.

Carlos Castilho Pais é Mestre em Literatura Francesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente Assistente de Literatura Francesa na Universidade Aberta, encontra-se a preparar a tese de doutoramento na área da tradução.

ALMEIDA, Fialho de (1993) - *Actores e Autores*, Lisboa, Circulo de Leitores.

CASTILHO, António Feliciano de (1870) - *Teatro de Molière, Tartufo*, Lisboa, Academia Real das Ciências.

CASTILHO, António Feliciano de (1844) - *Excavações Poéticas*, Lisboa, Tipografia Lusitana, T. I.

CASTILHO, António Feliciano de (1907) - *Telas Literárias*, Vol. II e IV, Lisboa, Empresa da História de Portugal.

HERCULANO, Alexandre (1986) - *Opúsculos*, ed. de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, Vol. V.

ILLICH, Ivan (1981) - *Le Travail Fantôme*, trad. de Maud Sissung, Paris, Éditions du Seuil.

MARTINS, António Coimbra (1974) - *Molière en Portugais*. Separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

MONTEIRO, José Gomes (1873) - *Os Criticos do Fausto*, Porto, Viuva Moré-Editora.

OLIVEIRA, Cecília Teixeira de (1969) - *Fialho de Almeida, tradutor*. *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Ano XIX, n.º 53-56, Coimbra, Atlântida, pp. 30-35.

ORTIGÃO, Ramalho (1947) - *Arte portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, T. III.

ORTIGÃO, Ramalho (1992), - *As Farpas*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, T. IX.

PEIXOTO, Jorge (1967) - *História do livro impresso em Portugal*. *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Anos X-XII, Nº 37-48, Coimbra, Atlântida, pp. 1-26.

QUEIROZ, Eça de (s/d) - *Últimas Páginas*, Porto, Lello & Irmão Editores.

ROSA, Augusto (1915) - *Recordações de Scena e de Fóra de Scena*, Lisboa, Livraria Ferreira.

ROSA, Augusto (1917) - *Memórias e Estudos*, Lisboa, Livraria Ferreira.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1985) - -As penas de viver da pena (aspectos do mercado nacional do livro no século XIX-. *Análise Social*, Vol. XXI (86), pp. 187-227.

SEQUEIRA, Matos (1955) - *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Publicação Comemorativa do Centenário, 1846-1946.