

POR QUE TRADUZIR CAMÔES PARA O FARSI?

WHY TRANSLATE CAMÕES TO THE FARSI?

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p480-495>

Sabri Zekri Arabzadeh ^I

Os *Lusíadas* de Luís de Camões é uma das obras mais importantes e conhecidas da poesia épica europeia (CAMÕES; PIMPÃO, 2003). Com toda a certeza, por esse seu significado, gera todo um vasto número de discursos críticos a propósito de sua significação literária.

Pesquisadores de todo o mundo já escreveram numerosa bibliografia crítica, comentários e interpretações sobre essa grande epopeia lusitana. A obra não é só conhecida no Ocidente, mas também tem recebido a atenção noutros lugares do mundo, tal como no continente asiático.

Com o intuito de apresentar Luís de Camões para um público mais amplo em meu país, no caso, o Irã, decidi dedicar-me a conhecer outros aspectos e particularidades do importante poeta de Portugal. Para isso, delimitei meu campo de interesse ao teatro camonianiano, com as suas poucas, mas muito valiosas, peças de teatro, que são o *Auto dos Enfatriões*, o *Auto del-Rei Seleuco* e o *Auto de Filodemo* (CAMÕES; CAMÕES, 2010 [online]).

O teatro português é uma produção muito rica com diversas referências culturais e sociais, que podem servir para abrir inúmeras linhas da investigação. Entre outras áreas, o teatro camoniano faz-se presente no âmbito dos estudos de teatro e tradução. Mas, apesar da sua riqueza, não há muitas publicações sobre o assunto no Irã. Por isso e, sobretudo devido à falta de material e informações suficientes sobre o teatro português, decidi

¹ Universidade de Granada, Granada, Espanha; Universidade de Bolonha, Bolonha, Itália.

reunir e traduzir algumas obras maiores dos autores portugueses numa série denominada *Teatro português*, a ser publicada em vários volumes.

A primeira escolha recaiu sobre Gil Vicente, com a tradução das suas peças conhecidas como *Barca do Inferno*, *Purgatório (segunda barca)* e *Barca da Glória* (VICENTE; CAMÕES, 2010 [online]). Este projeto começou em 2017, com o apoio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), bem como do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.

Passado algum tempo desde a concepção do projeto, foi em 2020 que o primeiro livro da série veio a público, intitulado *Teatro Português (I). Gil Vicente. Autos das Barcas: Inferno, Purgatório, Glória* (VICENTE; ZEKRI, 2020). Hoje esta obra encontra-se disponível no arquivo da DGLAB localizado na Torre do Tombo, na Biblioteca do Teatro São João, no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, assim como na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança de Lisboa.

A obra contém um texto introdutório sobre o teatro português dos séculos XV e XVI, em particular sobre o teatro vicentino, bem como a tradução dos autos das três barcas supracitadas, que são acompanhadas por notas complementares.

Além disso, a obra apresenta dois estudos assinados por dois professores iranianos, os doutores Naserbakht e Mehdi Saffary, que escreveram a propósito das relações entre o teatro clássico português e o teatro tradicional iraniano.

Um dos estudos se refere a diversas práticas e convenções teatrais que ainda são praticadas no Irã. Entre essas formas, destacam-se os teatros *Takht-e hozi* e *Namāyesh hāy-e Shādī āvar* (espetáculos alegres), *T'āziyeh* (drama ritual)¹ e *Naqqali*² (narração oral e visual de Pérsia antiga) e *Siyāh bāzi*.

Há atores especializados em interpretar cada um desses espetáculos. Por exemplo, há atores masculinos que se disfarçam de mulheres nos espetáculos alegres, bem como atores que têm a habilidade de interpretar papéis de vilões. Há também aqueles que performam papéis de mocinhos, como no teatro *T'aziyeh*. O *Siyāh bāzi* é um trabalho mais próprio para as novas gerações de atores, sobretudo para aqueles que se

¹ Para conhecer mais sobre o teatro T'aziyeh visite: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tazye-arte-dramtico-ritual-00377>.

² Para conhecer mais sobre o *Naqqali* visite: <https://ich.unesco.org/en/USL/naqqli-iranian-dramatic-story-telling-00535>.

dedicam a interpretar papéis de um *Siyāh* (negro), nas comédias de *Siyāh bāzi*, papel representado por uma pessoa com a cara pintada de negro, interpretando uma personagem negra³. A continuidade desse teatro só será possível com o aparecimento de novas gerações de atores e encenadores. No entanto, há uma enorme carência de pessoas novas que estejam dispostas a investigar o teatro, propor práticas renovadas e teorias no campo cênico iraniano.

Nesse sentido, Dr. Naserbakht, como investigador estudioso de teatro, é sem dúvida uma das primeiras pessoas a aplicar os métodos acadêmicos de pesquisa no campo do teatro tradicional do Irã, tendo publicado muitos trabalhos científicos dedicados a essa área.

Vale reconhecer, entretanto, que antes de Naserbakht, outras pessoas também buscaram pesquisar e registrar diversos rituais, apresentações, danças e canções iranianas tradicionais típicas, oferecendo grande contribuição a essa área de estudos.

Entre estes, destaca-se Bahram Beyzaie, realizador de cinema, encenador do teatro, dramaturgo, professor universitário e pesquisador de altíssimo nível. Sem dúvida, a valiosa obra deste honrado estudioso, intitulada *Namāyesh dar Irān* (Espectáculo no Irã) publicado em 1965, ainda é considerada uma das fontes mais importantes sobre as diversas práticas e tradições teatrais que foram praticadas e/ou ainda seguem sendo praticadas em diferentes regiões do país.⁴

Existem muitos pontos em comuns entre a estrutura das obras de Gil Vicente e as obras de teatro *Siyāh bāzi*. Por exemplo, há muitas figuras parecidas nas obras do autor português e nas peças iranianas. Entre estas destaca-se a figura do negro, o que se encontra não só em algumas obras de Gil Vicente, mas também nas obras de outros autores de época como António Ribeiro Chiado, nas peças teatrais *Prática de oito figuras*, *Auto da natural invenção* e *Auto das regateiras* (ZEKRI, 2017, p. 46).

As obras mais destacadas que serviram a isso, como estudo em minha investigação do mestrado, são *Tragicomédia da frágua d'Amor* e *Tragicomédia da nau d'Amores*; na primeira peça encontra-se um negro que quer ser branco, assim deseja e desse modo está em *Frágua d'Amor*:

³ Para saber mais sobre esse teatro, consulte a dissertação de mestrado intitulada *A figura do negro no teatro português do século XVI e no teatro tradicional iraniano do século XX*.

⁴ Felizmente, depois de muito tempo, com os grandes esforços do Dr. Carlo Saccone, iraniana e professor da Universidade de Bolonha, uma cópia desta obra foi traduzida para italiano. O livro está citado na bibliografia do presente trabalho (BEYZAIE, NAIMI & SACCONI, 2020).

Negro: Branco como ovo de galinha.

Negro: Fazer nariz mui delgada

e ferosa minha dedo. (*Frágua d'Amor*, v. 440-445)

No fim, seu desejo torna-se realidade e ele sai tornado branco, mas ainda fala em guiné, ou seja, com o sotaque e a forma especial da sua fala anterior:

e aqui perna branco é

mas a mi fala guiné. (*Frágua d'Amor*, v. 470)

Nas barcas, traduzidas e publicadas no *Teatro português I*, não há nenhum personagem negro, mas lá se encontram outras figuras que partilham muitos pontos em comuns com os espetáculos populares e alegres iranianos, por exemplo, aquelas figuras que se identificam pela profissão, como onzeneiro, sapateiro, corregedor e procurador, presentes na *Barca do Inferno*, e lavrador ou pastor, no *Purgatório*, e ainda figuras religiosas como Papa, Cardeal, Arcebispo, tipo o Bispo, na *Barca da Glória*.

Tal como no teatro português, no teatro iraniano também existe uma grande variedade de figuras populares, nobres e religiosas, como reis, *sheiks*, servos e não só. A figura mais comum que aparece nas muitas peças iranianas é um tipo de tolo (parvo) que se encontra como Joane, na *Barca do Inferno*.

Assim, as peças portuguesas do séc. XVI da escola vicentina serviram como uma ponte a ligar duas culturas que pertencem a espaços e tempos bastante diferentes. Isso confirma que há alguma relação entre elas, além de suas evidentes peculiaridades.

Durante a tradução das obras de Gil Vicente, surgiu a importante questão de como as obras traduzidas podem transmitir os subtextos e contextos culturais, históricos e linguísticos das obras originais. Foi por isso que tive a intenção de continuar a publicar traduções das peças de teatro de outros autores portugueses para o farsi, a língua persa mais conhecida.

Numa segunda proposta da coleção, decidi dedicar-me à tradução de uma obra de Luís de Camões, a chamada o *Auto dos Enfatriões* (CAMÕES; CAMÕES, 2010 [online]), também conhecida como *Auto dos*

Anfitriões. A realização deste objetivo não seria possível sem a bolsa de pesquisa oferecida pelo Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.⁵ Finalmente, esse projeto iniciou-se em outubro de 2021 e a obra ainda se encontra no processo da edição e publicação.

O resultado final do trabalho corresponderá ao segundo volume da *Coleção de teatro português*, intitulado *Teatro português (II). Luís de Camões: Auto dos Enfatriões* (CAMÕES; ZEKRI, 2023). Este segundo volume também recebeu o apoio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), bem como do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.

Tal como no primeiro volume, prevê-se que a obra no prelo conterà uma introdução sobre o teatro camoniano, bem como notas complementares, explicações das referências e do vocabulário do teatro camoniano.

Além disso, trará dois estudos assinados por dois pesquisadores portugueses: Felipe de Saavedra, camonista, historiador, professor e diretor da Rede Camões na Ásia, e João Pedro Marques Morgado Ferreira de Oliveira, pesquisador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa.

No seu estudo intitulado *Uma joia do teatro clássico português*, Saavedra fala do teatro camonian e da sua chegada ao Irã pelo estreito de Ormuz, onde o poeta morou durante vários meses entre os anos 1554 e 1555. Realiza igualmente um breve estudo sobre as questões centrais da obra *Auto dos Enfatições* de Camões, ou seja, estuda a identidade e a relação do ser humano com as suas próprias atuações existenciais. Relativo à questão da identidade, ele trata de analisar Anfiteio e Sófia, cujos encontros com os seus duplêes criam uma grande confusão de identidade para eles.

No caso, Sósia não sabe se na verdade ele existe ou não e se está vivo ou morto. Para o Anfitrião, tudo ainda parece mais complicado e agressivo. Ele não apenas perde contato com sua própria existência, mas também com sua esposa, seu poder e sua casa.

Saavedra, ao interpretar a trama do enredo, coloca em questão a responsabilidade do indivíduo no que se refere aos seus próprios atos. Neste caso, ele fala de Almena, esposa de Anfitrião, que, sem estar consciente, comete um grande pecado, ou seja, o ato de adultério e traição.

⁵ Informações sobre a bolsa concedida podem ser encontradas em: <https://www.instituto-camoes.pt/activity/o-que-fazemos/bolsas-estudo/bolsas-camoes/bolsas-lingua-cultura/candidaturas-lingua?view=article&id=32388;candidaturas-encerradas-2021&catid=931>.

do dramaturgo romano Plauto. Depois de Camões, o dramaturgo francês Molière escreveu o *Amphitryon*. Há também o *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, poeta, dramaturgo e romancista alemão. De meu conhecimento, a história de Anfítrion e Alcmena gerou outras peças teatrais em português. Refiro-me à obra *Anfítrion ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva (1736); *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo (1949); *Anfítrion outra vez*, de Augusto Abelaira (1980); e, por último, mas não menos importante, *Uma nuvem sobre a cama*, de Norberto Ávila (1990).

Embora a peça de Molière seja ainda hoje considerada a adaptação mais conhecida e mais representada no mundo do teatro, algumas outras adaptações trazem aspectos bastante inovadores inexistentes tanto em Pluto como no próprio dramaturgo francês.

Antônio José da Silva (1736), por exemplo, foi bem mais ousado. Em sua obra, propriamente não copia nem conta exatamente o enredo presente na obra do comediógrafo latino, muito menos na do escritor francês. Cuida de alterá-la, acrescentando três personagens novas, ou seja, Juno, Íris e Tirésias. Também dá acentuada importância à presença de elementos musicais em sua adaptação com destino operístico.

Há igualmente outros autores que vão além disso.

Guilherme de Figueiredo, na obra que escreveu, optou por uma perspectiva mais contemporânea e humanista. Modifica a narrativa original da história ao eliminar os deuses Júpiter e Mercúrio. Nessa referida peça, ao contrário das outras adaptações, o Anfitrião é quem decide disfarçar-se de Júpiter, para testar a fidelidade de sua esposa. Assim, um ser humano mortal interpreta o papel de um deus imortal. De facto, nessa adaptação mais modernista, um ser humano coloca-se no centro da ação e decide brincar com os assuntos mais complexos da trama.

Desde este modo, talvez a obra de Camões, em comparação com a de Figueiredo, torna-se uma adaptação mais próxima e fiel ao pensamento moderno. Entretanto, Camões foi sempre um autor ousado na época em que viveu e escreveu, ou seja, o Renascimento. Por isso, na versão camoniana encontramos muitas pistas sobre o papel dos deuses na vida dos seres humanos, desde uma perspectiva bem própria das características de sua época.

Camões, embora não dê um papel central às figuras humanas da sua história, como explicitamente o faz Guilherme Figueiredo, deixa que

noite com ela. A transformação física é a única maneira de poder chegar a Almena sem que ela perceba a diferença de parceiro. Mercúrio, tal como Júpiter, seu pai, transforma-se em Sósia para vigiar e proteger o seu progenitor, quando este está com Alcmena. Isto na mesma noite em que o General Anfitrião, com o seu servo, Sósia, regressa da batalha, indo os dois enfrentar-se com os seus duplos, Júpiter e Mercúrio.

Este confronto não acontece só ao nível físico, mas também ao nível discursivo. Mercúrio já está transformado em Sósia, embora isso ainda não seja o suficiente. A partir desta transformação corporal, Júpiter determina que Mercúrio fale em castelhano, da mesma maneira que a Sósia:

Júpiter: Como homem de casa bate
e muda a fala também. (*Auto dos Enfatriões*, v. 519-20)

O resultado dessa transformação causa uma significativa ambiguidade e toda uma confusão identitária; gera um grande emaranhamento nas relações das personagens que se vêem privados da base da sua existência social e mesmo pessoal, justo o conteúdo de uma identidade única e irrepetível.

De fato, resulta dessa situação toda uma ambiguidade identitária, uma grande confusão nas relações das personagens, assim privadas da base de sua existência social e mesmo pessoal, vale frisar, o conceito central de uma identidade única e irrepetível. Esta questão é abordada também nas falas e nas conversas das personagens da obra, como, por exemplo, quando Sósia está a falar consigo próprio:

Sósia: Pues luego si yo no soy yo
aunque nadie me mató
soy luego cosa ninguna.
Oh dioses, qué desconcierto.
Yo por ventura soy muerto
o murió me la razón?
Yo no soy de Anfitrión?
Él no me mandó del puerto?
Yo no sé, que no estoy loco.
De mi madre no nací?
No ando? ¿No hablo aquí? (*Auto dos Enfatriões*, v. 826-37)

Em síntese, a bem da verdade, quem é o verdadeiro e quem é o falso nessa embrulhada? Perguntando de outra maneira, Júpiter e Mercúrio,

transformados em Anfitrião e Sósia, são cópias falsas do próprio General Anfitrião e do criado Sósia, ou não o são, perante as pessoas com quem interagem?

O mais significativo nisso é que Alcmena fica grávida dos dois Anfitriões. Um é uma cópia falsa e outro é o original. Ao fim, nascem gêmeos, sendo um filho de Júpiter, chamado Hércules, e outro sendo filho do General Anfitrião, de nome Íficles. Mas, Alcmena, por acaso, sabia com quem estava a passar a noite? Ela sabia de quem iria engravidar? Ela traiu o marido, sem o ter traído? Ou não o traiu, visto que foi ela a enganada e não a enganadora?

Para todos os efeitos maritais, o certo é que ambos os Anfitriões, na hora de estarem com Almena, correspondiam a Anfitrião, sendo que ambos, na hora da geração dos filhos, se apresentaram como tais. Mas, encontrar respostas adequadas para as questões surgidas não é tão fácil. Não podemos esquecer, como mencionei anteriormente, que o autor parece mais interessado em abrir questões do que em respondê-las. Creio que tanto o leitor do texto, como o espectador da obra serão capazes e responsáveis de procurar as suas próprias respostas.

No fim, também devemos considerar que o público/leitor iraniano não é o mesmo público brasileiro ou português. Cada pessoa, segundo a cultura e a época em que vive, interpretará suas próprias reflexões e respostas a propósito do representado.

É muito provável que uma pessoa que vive num ambiente repressivo e experimenta muito controle social compreende melhor o poder manipulador dos deuses e os seus efeitos diretos na vida dos pobres humanos; por outro lado, uma outra pessoa, que vive no mesmo período, mas noutro país mais livre e sem tão expressiva repressão política e social, irá perceber outros aspectos da obra, como as questões feministas trazidas por Almena, uma mulher vítima de um sistema patriarcal, aproveitada pelas figuras masculinas. Então, como se observa, a obra tem uma alta capacidade de abrir diversas questões sobre seus temas e assuntos.

Do ponto de vista de uma encenação teatral, a questão mais interessante é: como se pode realizar uma obra que coloca em circulação quatro personagens, tendo cada par um físico e uma cara parecidas? Refiro-me aos dois Anfitriões e aos dois Sócias. Como estas figuras foram representadas na primeira noite da representação? E, como hoje em dia se

pode representar tais personagens? Usando atores gêmeos? Usando um ator e a sua sombra, para mostrar o seu duplo? Ou aplicando máscaras?

Infelizmente, até a data da redação deste estudo, não tenho encontrado nenhum dado registrado sobre como a obra foi representada. Mas, como um encenador com mais de quinze obras encenadas, posso imaginar-me no lugar do Camões, tanto como autor e encenador desta peça, numa época em que não existiam muitas alternativas e possibilidades cênicas ou técnicas, exceto a de trabalhar com gêmeos ou atores parecidos.

Também existem outras soluções, como por exemplo, aplicação das máscaras como no teatro grego, para fazer os vários personagens ou ainda usar um só ator como intérprete dos dois Anfitriões e, um outro ator, sendo ambos Sósias. Essas opções, porém, são menos práticas e viáveis, em particular nas cenas em que dois personagens similares ficam um à frente do outro.

Quase não há nenhuma possibilidade que um mesmo ator ao mesmo tempo interprete duas pessoas. Para sair de um papel e entrar noutro sempre se precisa de tempo, e o resultado pode não ser muito aceitável por parte do espectador.

Como conclusão, sabe-se que Camões, sua vida, e, no caso, sua obra *Auto chamado dos Enfatrões*, apresentam situações especiais ainda não suficientemente explorados. Camões, grande poeta, diretor e dramaturgo na época de sua juventude, escreveu uma peça interpretativa, reflexiva e inovadora, tanto no contexto literal como teatral.

Quem sabe dizer por que escolheu este assunto para escrever uma peça teatral? Também ninguém sabe como e onde exatamente apresentou sua obra. A bem dizer, na verdade, não tem tanta importância propor esses tipos de perguntas.

O que me parece mais importante é estudar os discursos produzidos ou os que irão ser produzidos em torno desta peça teatral, praticamente a primeira tentativa de um jovem escritor português que ainda experimenta suas competências artísticas, e que ainda não se tornou a figura universal que foi, o que então nem podia imaginar que o seria.

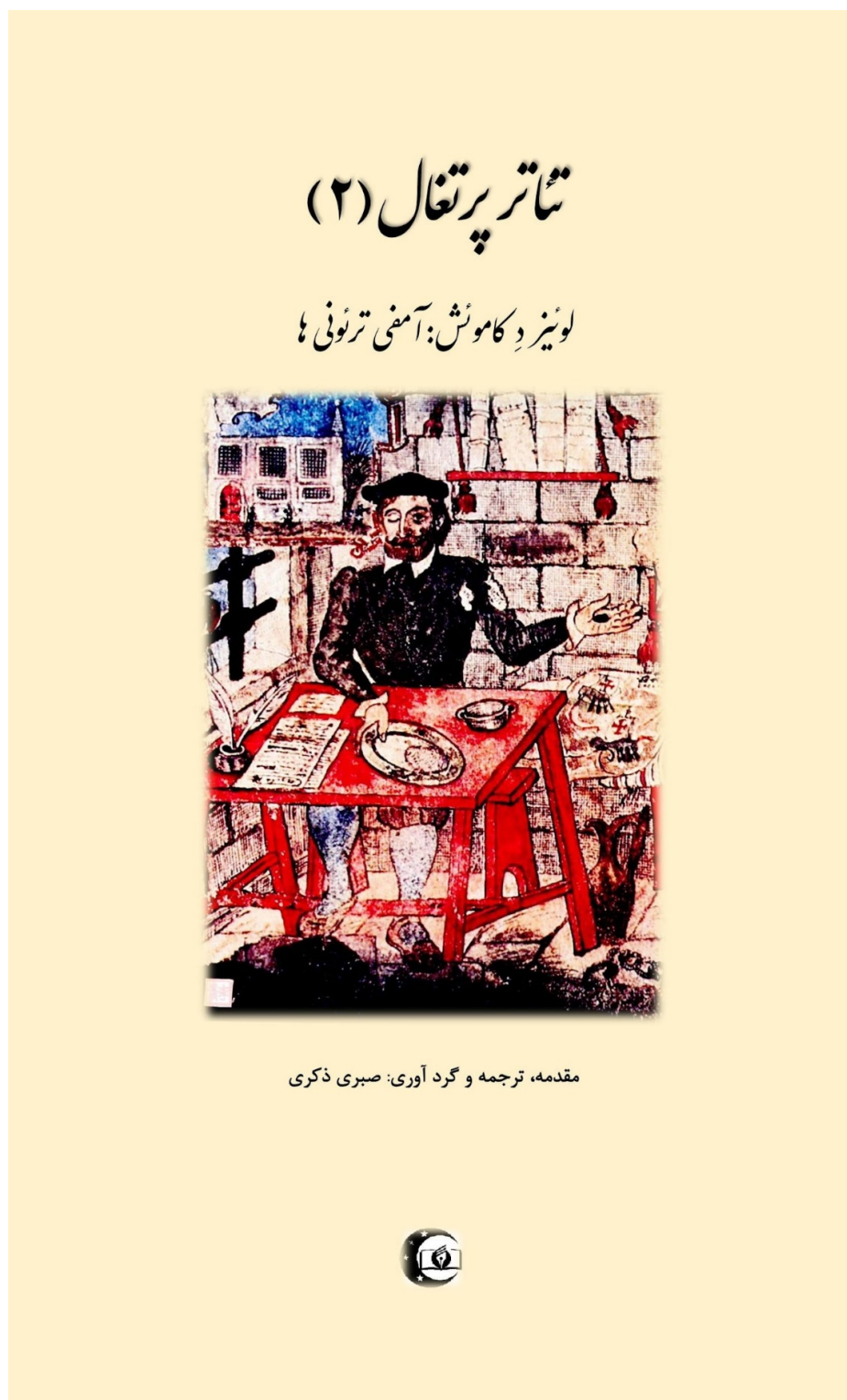


Figura 1: Capa pré-final do livro *Teatro Português (II)*. Luís de Camões, *Auto chamado dos Enfatriões*, Teerã: Shab-e Sher. O livro ainda se encontra no processo da publicação. (Com o apoio do Camões – Camões Instituto da Cooperação e da Língua I.P., e DGLAB || Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas). A imagem da capa é um retrato do mesmo Camões, recuperado por meio de pesquisa na internet.

تئاتر پر سال (۱)

ژیل وینت

سه گانه کشتی ها: دوزخ، برزخ، بهشت



مقدمه، ترجمه و گردآوری
صبری ذکری



Figura 2: Capa do livro *Teatro Português (I)*. Gil Vicente, *Autos das Barcas: Inferno, Purgatório e Glória* (Com o apoio do Camões – Camões Instituto da Cooperação e da Língua I.P., e DGLAB || Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas), Teerã: Shab-e Sher, 2020. A imagem da capa foi recuperada por meio de pesquisa na internet. Essa ilustração vem na capa da obra *Barca do Inferno*, que está guardada no Museu Nacional de Madrid.

Recebido em 10 de dezembro de 2022

Aprovado em 16 de janeiro de 2023

Licença: 

Sabri Zekri Arabzadeh

Investigador, encenador e professor de teatro. Doutorando de cotutela no Programa “Estudios de las Mujeres. Discursos e pra’cticas de Género” das Universidade de Granada e Universidade de Bolonha. Graduado em Encenação de Teatro pela Universidade de Teerã, Mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa.

Contato: zekry.sabry@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0560-4001>