

Numerar a Letra Ibérica.

O Projecto *ENTRIB* – *Entremezes Ibéricos* & *Teatro Breve**

Andresa Fresta Marques

Centro de Estudos de Teatro, FLUL

andresam@letras.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0001-8610-8562

Ariadne Nunes

IELT – Nova FCSH

ariadnenunes@fcsh.unl.pt

ORCID: 0000-0001-7418-1455

José Camões

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

jcamos@letras.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0003-4342-4746

* Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito da Bolsa de Doutoramento com a referência 2022.13145.BD e da Bolsa de Pós-Doutoramento com a referência SFRH / BPD / 11907 / 2016.

RESUMO:

Mais do que uma mera ferramenta de trabalho, o desenvolvimento das Humanidades Digitais permite o (re)conhecimento e a disseminação de informação que corre o risco de esquecimento. O dispositivo *ENTRIB — Entremezes Ibéricos & Teatro Breve* recupera uma parte desse património, na confluência entre culturas ibéricas, não só através da organização do *corpus* do teatro breve, mas também pela sua edição, com foco particular na comparação entre os mesmos textos em diversas línguas da Península Ibérica. Para tanto, desenvolveu-se uma plataforma digital, que inclui um catálogo, que se pretende exaustivo, do teatro breve peninsular dos séculos XVII e XVIII e, ao mesmo tempo, apresenta edições de alguns desses textos. O projecto não descuroou, simultaneamente, as edições em livro dessas peças, que não são, portanto, substituídas pela plataforma. Neste artigo far-se-á uma breve apresentação do projecto, a par de uma reflexão sobre as bases teóricas que o sustentam, especificamente no que aos Estudos de Tradução diz respeito, tendo em conta as especificidades dos séculos XVII e XVIII e dos próprios textos de teatro breve.

ABSTRACT:

More than a mere work tool, the development of Digital Humanities allows the (re)cognition and the dissemination of information that is in danger of being forgotten. The project *ENTRIB - Iberian Entremezes & Short farces* recovers a part of that heritage, at the confluence of Iberian cultures, not only by organizing the *corpus* of short farces, but also by editing it, with a particular focus on the comparison between the same texts in different languages of the Iberian Peninsula. For that purpose, a digital platform was developed, which includes a catalogue, intended to be exhaustive, of Peninsular short theatre texts from the 17th and 18th centuries and, at the same time, presents editions of some of those farces. The project has not neglected, simultaneously, the book editions of the plays, which are not, therefore, replaced by the platform. In this article, we will make a brief presentation of the project, together with a reflection on the theoretical basis that sustains it, specifically in what concerns Translation Studies, taking into account the specificities of the 17th and 18th centuries and of the short theatre itself.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro breve; plataforma digital; tradução; edição; catálogo; livro

KEYWORDS:

Short farces; digital platform; translation; editing; catalogue; book

Date of submission: 03/04/2023

Date of acceptance: 03/05/2023

— Y quien más más que Platon
 En portuguez o español?
 Mário Cesariny, *O Virgem Negra*

1. Descrição do projecto

O Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET) tem vindo a desenvolver um trabalho de identificação, localização e recolha de material disperso relativo à história do teatro em Portugal, dando origem a várias iniciativas de divulgação do património documental e da herança teatral portuguesa. Para tal, produziu uma série de ferramentas e recursos digitais que armazenam e disponibilizam uma elevadíssima quantidade de informação transcrita, digitalizada e processada eletronicamente. Este trabalho tem, desde o início do século, vindo a ser publicado em plataformas digitais como a colecção de fontes *HTPonline - Documentos para a História do Teatro em Portugal*, e as edições do repertório de textos de teatro *Teatro de Autores Portugueses do século XVI* e *Teatro de Autores Portugueses do século XVII*, que permitem ao utilizador vários tipos de pesquisa e leitura sobre a matéria teatral, numa confluência dos Estudos de Teatro, da Crítica Textual e das Humanidades Digitais.

A elas veio recentemente juntar-se *ENTRIB* – *Entremezes ibéricos & Teatro breve* (<https://entribericos.com/>), que resultou de um intensivo trabalho de inventariação, edição e estudo do chamado teatro breve, tipologia dramática que engloba, entre outros géneros, entremezes, mogigangas, loas ou bailes, produzidos na Península Ibérica entre os séculos XVII e XVIII. Este conjunto de obras, pelas suas características formais, temáticas e linguísticas, foi subalternizado e desprezado durante séculos pelos historiadores da literatura e do teatro, apesar de constituir um *corpus* bastante extenso de um ingrediente imprescindível do espectáculo do teatro maneirista, barroco e neoclássico, conservado sobretudo em manuscritos. A dimensão do *corpus* justifica, por si só, a sua recuperação, não apenas por se tratar de um conjunto de objectos com valor estético intrínseco, mas também por os textos que o constituem se revestirem de importância fulcral para a história do teatro, das sociedades, das mentalidades e, muito particularmente, da história recente das línguas ibéricas, uma vez que estes textos de teatro tendem a ser miméticos da realidade. Dado que a língua falada no teatro breve está muito mais próxima da falada nas ruas e casas da Península Ibérica do que a de outros géneros literários, destinados, em primeiro lugar, à leitura, frequentemente silenciosa, o *corpus* permite aceder a uma vasta compilação de vocabulário que, devido à sua especificidade, exige circunstâncias particulares de descodificação, revelando-se de grande utilidade para futuros estudos lexicográficos, fornecendo contextos de uso do bilinguismo.

O projecto contribui, em resumo, em primeiro lugar para a definição de um mapa de géneros e temáticas do universo teatral ibérico; em segundo lugar, a fixação e preservação dos textos favorece análises que podem resultar na construção de saberes e estudos das identidades culturais ibéricas, contribuindo para um conhecimento mais aprofundado da literatura e da época do Maneirismo e do

Barroco, ou seja, em termos amplos, para uma visão geral da cultura ibérica na transição para o Neo-Clássico.

O interesse transversal a vários campos do saber deste património literário justifica uma análise que ultrapassa as fronteiras nacionais, dado que, particularmente no âmbito do teatro breve, se poderia reconhecer com Alexandre Herculano que, entre outras influências teatrais, também “do teatro hespanhol veiu o português” (Herculano, 1909: 61).¹ Se, em Espanha, estas formas dramáticas têm sido objecto de atenção crítica e académica já desde meados do século passado (cf. as obras de Paz y Meliá, 1934, e de Simón Palmer, 1979, ou o Grupo *Moretianos*, da Universidade de Burgos, dirigido por María Luisa Lobato), em Portugal, é o trabalho desenvolvido no âmbito do CET, e em particular no projecto *ENTRIB*, que tem permitido resgatar este legado. Desde logo, em termos exclusivamente nacionais, o projecto permitiu refutar a ideia convencional da ausência de uma produção dramática de autores portugueses nesse período, ainda que mesmo depois da Restauração, o gosto do público permanecesse moldado nas formas espanholas, se bem que se detectem novidades temáticas exclusivas, como o entremez freirático (Camões, 2014).

O olhar atento sobre estes textos permite identificar traços comuns com a tradição espanhola, designadamente textos que têm versões em mais do que uma língua peninsular, justificando um projecto de âmbito ibérico que suscita uma reflexão de índole comparatista, e abre caminho a uma necessária reorganização deste *corpus* teatral. O cânone do teatro breve tem vindo, então, a ser redefinido, tanto pela descoberta de novos textos, como pela sua preservação e, sobretudo, pela possibilidade de estabelecer novas relações entre eles, até agora ignoradas. O projecto contribui, assim, adicionalmente, para uma nova percepção da identidade cultural ibérica, reflectindo a complexa rede intracultural peninsular. É, portanto, um projecto que se encontra directamente no cruzamento dos Estudos Ibéricos com os Estudos de Tradução, por um lado fornecendo dados que podem potenciar trabalhos em cada um desses campos e, simultaneamente, desenvolvendo, no seu âmbito, trabalhos que aí se incluem.

2. O catálogo digital

A primeira ferramenta contemplada em *ENTRIB* – *Entremezes ibéricos & Teatro breve* é um catálogo, exaustivo e bilingue (em português e espanhol), do teatro breve da Península Ibérica dos séculos XVII e XVIII, determinado a partir da pesquisa quer em arquivos e bibliotecas, quer em catálogos e repertórios já existentes.

Em Portugal, as bibliotecas mais pertinentes consultadas foram:

¹ Igualmente em Espanha, Marcelino Menéndez Pelayo afirma, em 1876, em carta a José María de Pereda, “no hay historia de España sin Portugal; no será completa la historia de nuestra literatura que no abrace, como parte integrante, la portuguesa. La diferencia de lenguas no es obstáculo” (Menéndez Pelayo, 1941: 256-257).

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo, depositária da colecção de entremezes da Real Mesa Censória e repositório de colecções de mosteiros extintos, entre as quais os manuscritos inéditos e desconhecidos das suas livrarias;
- Biblioteca Pública de Évora, que alberga a colecção de Frei Manuel do Cenáculo, um eminente deputado da Real Mesa Censória;
- Biblioteca Nacional de Portugal, depositária de uma das maiores colecções de folhetos e manuscritos de teatro do século XVIII;
- Biblioteca Municipal do Porto, que possui alguns manuscritos de entremezes, como as traduções de Molière adaptadas a este género mais popular;
- Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, que possui uma extensa colecção de teatro, a «Biblioteca Volante»;
- Biblioteca da Ajuda, detentora de uma importante colecção de manuscritos relevantes para a história do teatro;
- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que possui uma colecção fundamental de miscelâneas de teatro;
- Bibliotecas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (especialmente a colecção da Sala Jorge Faria, com centenas de folhetos e manuscritos).

Fora de Portugal, entre as bibliotecas com fundos de teatro ibérico, de consulta indispensável para o ENTRIB, contam-se:

- Houghton Library da Universidade de Harvard, E.U.A., em particular a colecção Palha / Felner;
- Biblioteca do Congresso, Washington, E.U.A., cuja colecção de manuscritos portugueses inclui algumas peças dos séculos XVII e XVIII;
- Bibliothèque Nationale de France, que possui uma importante colecção de manuscritos portugueses de teatro, entre os quais um número significativo de entremezes.

Em Espanha, além das bibliotecas universitárias, pesquisas anteriores demonstraram bem a profusão de textos de teatro breve ibérico nas seguintes bibliotecas:

- Biblioteca Nacional de España;
- Biblioteca de Palacio (Real Biblioteca);
- Biblioteca do Institut del Teatre (Barcelona);
- Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander).

Cada ficha do catálogo é constituída pelos seguintes campos, preenchidos de acordo com a informação recolhida: autor; título; género; língua; primeiro e último versos (ou linhas, no caso de textos em prosa); figuras; argumento; outras versões; manuscritos; impressos; edições modernas; estudos; repertórios bibliográficos; observações. Não foi considerado um campo para preenchimento de ano, já que, principalmente no caso da tradição portuguesa, este é, na sua maior parte, desconhecido, além de a sua determinação levantar questões que exigem uma reflexão profunda. Há igualmente um grande número de registos onde não é indicado o autor nem o título, tendo sido, para estes casos, adoptadas as seguintes convenções de preenchimento: (a) no caso da autoria, o campo ficou em branco, ao invés de

identificar os textos como de autor anónimo, uma vez que o autor terá tido um nome, embora não saibamos qual tenha sido; (b) relativamente ao campo destinado ao título, não o preenchemos, visto que o texto é susceptível de ser identificado a partir do campo de primeiro verso ou primeira linha, mesmo porque em muitos casos o título não é um elemento constitutivo deste teatro. No entanto, sempre que exista uma referência circunstancial que ajude na sua caracterização — por exemplo, peças compostas especificamente para o acompanhamento de uma comédia (“Para la comedia *Los amantes de Cartago*”, de Gaspar de Aguilar)² ou para uma ocasião específica (“Para o Entrudo”)³ — usamos a indicação da circunstância de representação como título.

O catálogo permite ainda a identificação de conjuntos de textos que existam em mais do que uma das línguas ibéricas nele representadas (português, castelhano, catalão, galego), o que será assinalado na correspondente ficha. Na maioria dos casos, — mais à frente voltaremos a este ponto — quando sejam identificados conjuntos de textos, far-se-á a sua edição electrónica, tanto individual como em sinóptica, isto é, em modo que exhibe em simultâneo e assinala as diferenças entre os textos do mesmo conjunto, lado a lado. Trata-se, portanto, de textos traduzidos de uma das línguas ibéricas para outra, pelo que resumiremos o que por tradução se entendia no decorrer dos séculos XVII e XVIII na Península Ibérica.

3. A tradução na Península Ibérica nos séculos XVII e XVIII

O castelhano era, nos séculos XVII e XVIII, ainda bem compreendido em Portugal,⁴ “chegando a ser considerado a língua própria do teatro” (Marques, 2021: 9). A grande circulação de peças em castelhano na cena teatral portuguesa foi acentuada pelo domínio Filipino sobre Portugal entre 1580 e 1640, em que “várias companhias espanholas apresentaram espetáculos não só em Lisboa, mas também noutras cidades portuguesas, chegando a permanecer, por vezes, mais de dois anos na capital” (Marques, 2021: 9). Os 60 anos de Monarquia Dual não fizeram, no entanto, a cultura portuguesa desaparecer, continuando a existir a produção não só de entremezes em português, mas também através da tradução e adaptação de originais castelhanos (Marques, 2021: 9), muitas vezes sem que fossem identificados como tal.⁵ Este é, aliás, um dos motivos para a dificuldade na construção do *corpus* do projecto ENTRIB e na identificação de conjuntos de textos comuns às diversas línguas. O catálogo digital mostra-se uma ferramenta útil para este efeito, dado que, nalguns casos, a recolha de informação para o preenchimento das fichas permite o reconhecimento de pontos comuns entre os textos.

² *Doce comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Valencia, por Aurelio Mey, 1608.

³ Arquivo Nacional Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, n.º 2182, ff. 60-63v.

⁴ Embora se possa falar de um “bilinguismo luso-castelhano”, este é, na verdade, um bilinguismo da cultura portuguesa, que não existe em Espanha, o país dominador (Dasilva, 2017: par. 2). Se a literatura espanhola se torna “quase comum aos dois países”, o inverso não é verdade (Sousa Viterbo, 2010: 150).

⁵ Dasilva refere que se traduz pouco entre as línguas ibéricas nos séculos XVI a XVIII, designadamente em virtude do referido “bilinguismo luso-castelhano” (2017: par. 2). O facto de muitas traduções não serem identificadas como tal pode também contribuir para esta percepção, quiçá errada.

Após uma primeira fase de análise do *corpus*, foram identificados, até agora, os seguintes conjuntos de textos:

- (i) *O Dia de Compadres / El Día de Compadres*;
- (ii) *A Peça Mais Engraçada / La Burla Más Engrazada*;
- (iii) *O Amante Despedido / Turrada*;
- (iv) *A Campainha Encantada / La Campanilla*;
- (v) *A Força de uma Alegria / Escandarbey*;
- (vi) *O Sapateiro Surdo / El Zapatero Sordo*;
- (vii) *As Línguas ou A Derrota de um Velho Louco / Las Lenguas*;
- (viii) *A Fidalguia / La Hidalguia*;
- (ix) *O Defunto Fingido Gori Gori / Gori Gori*;
- (x) *Os Gulosos / Los Golosos* (castelhano) / *Los Golosos* (catalão);
- (xi) *Los Sacristanes Burlados / Los Sacristans Burlads*;
- (xii) *Las Burlas de Isabel / Les Burles d'Isabel*

Há casos em que os pares são imediatamente reconhecíveis, por terem um título comum, por exemplo, *O Dia de Compadres / El Día de Compadres* ou *Entremez da Fidalguia / Entremés de la Hidalguía*. Contudo, o fenómeno de justaposição nem sempre é homogéneo. Enquanto, no primeiro caso, as semelhanças textuais existem desde o momento inicial e se mantêm ao longo do texto, sendo o trabalho de tradução mais de acomodação ao contexto português, no segundo, a cena inicial é desde logo distinta, pelo que apenas uma leitura mais atenta revela a aproximação entre os dois textos. Um título comum não indica, no entanto, uma relação necessária entre diferentes peças, pois existem também textos com o mesmo título cujo enredo em nada se assemelha - cf. *El Zapatero* e *O Sapateiro* (que são também distintos de *O Sapateiro Surdo / El Zapatero Sordo*, identificados no nosso catálogo como um conjunto). Noutros casos ainda, os títulos não fazem adivinhar qualquer correspondência linguística ou temática, que a leitura do texto revela — assim, por exemplo, no *Entremez d'A força de uma alegria / Entremés nuevo de Escanderbey*, em que o reconhecimento foi facilitado pela manutenção do nome da personagem principal no texto português, mostrada pelo catálogo.

Há uma outra categoria de pares, aqueles em que as diferenças textuais são tantas que é possível questionar se ainda se está perante o mesmo texto, apesar de se reconhecer um tema comum — e de haver, até, semelhanças no título. É o caso, por exemplo, de *Defunto Fingido Gori Gori / Gori Gori* ou de *A Campainha Encantada / La Campanilla*. Nestes casos, concluímos, aliás, que a colação entre os textos se mostrava inviável e inútil para o leitor, tendo dela prescindido — as diferenças seriam tantas que a edição sinóptica se tornaria ilegível.

Esta diversidade de práticas translatórias — de traduções mais ou menos literais, até à reescrita de mitemas comuns — corresponde a uma concepção que toma a ideia de tradução nos séculos XVII e XVIII como aproximada daquilo que atualmente se considera uma “adaptação”, segundo o *Dictionary of Translation Studies*: “A term traditionally used to refer to any T[ranslated] T[ext] in which a particularly free translation strategy has been adopted” (Shuttleworth and Cowie, 1997: 3). De facto, uma visão da tradução como procura de equivalência de signos

entre dois sistemas linguísticos diferentes, palavra a palavra ou expressão a expressão, não corresponde ao que se pode encontrar nos conjuntos de textos que têm sido descobertos no âmbito do *ENTRIB*. A isto não será alheio nem o facto de que não existiria, na época, propriamente uma preparação específica para desempenhar a função de tradutor (Sabio Pinilla e Fernández Sánchez, 1998: 36), nem as dificuldades inerentes à tradução entre duas línguas muito próximas, como o castelhano e o português, reconhecida por Pedro Laínez (*apud* Dasilva, 2017: par. 61), que chega a dizer que o tradutor deve ser, nestes casos, equiparado ao autor, dado o grau de intervenção que tem no texto.

Em Espanha, segundo Eterio Pajares Infante (1996: 167, 170), é possível distinguir duas correntes que reflectem sobre a actividade de tradução na época em análise: a “clássica” e a “renovadora-imitadora”. A reflexão sobre a tradução justifica-se em Espanha, no século XVIII, por vigorar o que tem sido chamado uma “peste de tradutores”, em que a tradução era vista como uma actividade meramente lucrativa, que não exigiria qualquer arte ou engenho (Pajares Infante, 1996: 165). A língua de partida nestas traduções não era o português, mas o francês, língua de um sistema dramático importante na época e cujo gosto influenciou a cultura espanhola (Pajares Infante, 1996: 166). Toda a reflexão que é feita sobre a tradução, nesta época, baseia-se na análise do que era efectivamente praticado — isto, aliás, tanto em Espanha como em Portugal (Pajares Infante, 1996: 167; Sabio Pinilla e Fernández Sánchez, 1998).

A denominada corrente clássica sobre a tradução supõe que o tradutor tenha um conhecimento aprofundado tanto da língua de partida como da língua de chegada, além de uma familiarização com a temática da obra a traduzir, considerando que “no es suficiente ser fieles sólo al sentido, sino que se deben reproducir el estilo y las figuras retóricas hasta donde sea posible” (Pajares Infante, 1996: 167). Nesta corrente enquadram-se tanto práticas de tradução literal como a tradução por paráfrase — “que es un poquito más que traducir” (Tomás de Iriarte *apud* Pajares Infante, 1996:168) —, uma vez que se explica o que se traduz. Nestes casos, o tradutor pode ser visto como um “semi-autor” ou “semi-tradutor”, como Joseph de Covarrubias se classifica, desvalorizando-se como tradutor (Pajares Infante, 1996: 168). O conceito que está ainda por trás desta corrente é o de “fidelidade absoluta” e de “tradução total”, que implica não apenas fidelidade à língua, mas também ao assunto, estilo, imagens e figuras retóricas (Capmany, 1776).

Esta teoria clássica sobre a tradução reconhece que as maiores dificuldades surgem na tradução da poesia, designadamente pela complexidade de conseguir manter a rima e a métrica com a mudança de código linguístico. Estes obstáculos existem também na tradução de entremezes, uma vez que muitos deles são escritos em verso. O facto de se tratar de um género que, nas palavras de Eugenio Asensio, se caracteriza, quando em confronto com a comédia, pela “libertad casi ilimitada de materializar la fantasía y el lenguaje; y la aparente irresponsabilidad ética” (Asensio, 1971: 249), e por se admitir que no teatro terá de se procurar a equivalência não apenas de palavras mas também de situações (Mariano José de Larra *apud* Pajares Infante, 1996: 172), explica a amplitude de formas de tradução que encontramos nos entremezes portugueses do século XVIII.

A segunda corrente sobre o conceito de tradução em Espanha no século XVIII mencionada por Pajares Infante, a “renovadora-imitadora”, defende que a equivalência na mudança de código linguístico só é possível com uma acomodação da obra ao contexto de chegada, que considere o público receptor e a forma como os textos serão recebidos (Pajares Infante, 1996: 171). A equivalência de situações procurada no teatro, referida por José de Larra, não prescinde da consideração do contexto de chegada, em que a situação terá lugar.

É também neste sentido que António José de Paula, dramaturgo e tradutor português do século XVIII, compreende o seu trabalho de tradução. Paula raramente faz traduções literais, mesmo de autores seus contemporâneos (Rosa, 2017: 124), alterando as obras tanto para corresponderem ao gosto do público nacional, como às regras e cânones da escrita em Portugal, admitindo alterações na estrutura da peça, o reforço de características das personagens e uma maior prolixidade das mesmas (Rosa, 2017: 167). Os textos de partida são vistos como isso mesmo: pontos de partida que são transformados de forma a poderem ser reconhecidos como expressão de uma cultura nacional e identificados pelo público local.

A prática de António José de Paula apoia-se na poética desenvolvida por Pedro António Correia Garção na sua *Dissertação terceira* (conferência proferida na Arcádia Lusitana em 7 de Novembro de 1757), em que apela à “imitação” dos clássicos e não à mera tradução que procure uma equivalência. A busca da equivalência estrita resulta em más traduções, em que os tradutores “roubam e despedaçam as obras alheias: desfiguram o que lhes agradou” (Correia Garção, 1982: 133). Já Horácio recomendava que a tradução se não fizesse palavra por palavra, mas imitando “nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo”, sendo que “quem imita deve fazer seu o que imita”, à semelhança do que fez Vergílio a Homero (Correia Garção, 1982: 135). Esta distinção entre imitação e tradução, encarando a primeira como actividade “louvável” e a segunda como “pecado” encontra-se também nas reflexões de Francisco Manuel de Melo, no seu *Hospital das Letras*, no século XVII: “Quem imita melhor, acrescente, diminua e troque” (Melo, 1999: 66), enquanto no “pecado de traduções não costumam cair senão homens de pouco engenho” (Melo, 1999: 71). Ainda que não a propósito de tradução literária, Luís António Verney condena qualquer tradução palavra a palavra (*ad verbum*), só a aceitando *ad sensum*. Mais importante do que tentar traduzir os textos da escritura é que o seu sentido seja compreendido, pelo que uma tradução literal é “perder tempo” e “traduzir palavras obscuras (...) pedanteria” (Verney, 1746: 78).

As formas mais ou menos próximas como os autores/tradutores portugueses adaptaram os entremezes castelhanos no século XVIII têm a preocupação de conformação do texto e das situações dramáticas ao contexto de chegada — correspondendo ao defendido pela teoria “renovadora-imitadora” antes descrita —, sendo possível delimitar-lhes características que permitem reconhecer um chamado “gosto português” da época. Desde logo, percebe-se que os meios à disposição para a encenação destas peças diferiam substancialmente nos dois territórios peninsulares. Em Portugal, o espectáculo perde parte do elemento musical que contribuía para a riqueza da representação, observação não despicienda considerando tratar-se de textos de teatro. De facto, raras são as peças em que surgem músicos como personagens. A consciência desta escassez de recursos pode, aliás, justificar que se

explorem, em alternativa, elementos do espectáculo como a vertente cómica, que passa a integrar uma forte componente meta-teatral. Os efeitos cómicos acentuam imprecisões escatológicas e os diálogos de teor vulgar entre graciosos, e incluem adicionalmente uma sofisticação baseada no recurso à ironia, a jogos de linguagem e à meta-teatralidade. Estes efeitos são visíveis, por exemplo, no *Entremez do Pinalvo* e no *Poeta Dom Tristão*, como mostram os estudos de Sousa e Marques (2021), e Nunes e Sousa (2020).

4. O *corpus* - a edição

Na medida em que se trata de duas componentes de um mesmo projecto — o catálogo e a edição do *corpus* —, a entrada nas duas ferramentas faz-se através da página inicial da plataforma.



Figura 1. Sítio Web de apresentação do projecto ENTRIB. Fonte: [http:// https://entribericos.com/](http://https://entribericos.com/)

Além dos conjuntos identificados *supra*, foram encontrados dois testemunhos portugueses que, ainda que difiram entre si, apresentam largas semelhanças com o mesmo texto castelhano. Trata-se do conjunto constituído pelos entremezes *O Soldado Valentão / O Pinalvo / El Valiente*. Neste caso, apesar de alguns trechos dos testemunhos portugueses serem textualmente idênticos ao que encontramos no castelhano, no restante texto da peça, terão sido adoptadas duas estratégias de tradução/adaptação distintas (Sousa e Marques, 2021). O facto de se tratar de um conjunto com três elementos terá implicações na edição sinóptica, como veremos de seguida.⁶ São novos desafios que beneficiam da aposta na valorização de novos meios editoriais decorrentes da aplicação de (já não tão) novas tecnologias.

⁶ Como decorre do elenco anterior, também *Os Golosos / Los Golosos / Los Golosos* é um conjunto de três versões de um mesmo texto, em três línguas diferentes. Por enquanto, ficarão de fora da edição sinóptica, tendo-se privilegiado o caso em que existem duas versões para uma língua (português) de um texto castelhano.

Feita a identificação dos conjuntos, iniciou-se o desenvolvimento de um *software* capaz de produzir uma edição digital na Internet (em html), sem necessidade de utilizar qualquer outro editor de texto. Esta é uma característica importante porque facilita ao investigador, editor neste caso, a visualização instantânea em linha daquilo que vai fazendo. Trata-se de uma novidade em relação aos outros projectos editoriais do Centro de Estudos de Teatro, onde qualquer edição tem de ser previamente trabalhada num documento Microsoft Word e depois processada em formato html (Camões e Sousa, 2018). O *software* agora criado é compatível com outros sistemas e línguas de codificação, como a TEI, tal como os outros projectos editoriais do CET, permitindo, então, a interoperabilidade com outras iniciativas. Estas edições podem, por isso, ser incorporadas em colecções internacionais, como os projectos EMOTHE (The Classics of Early Modern European Theatre), CLIGS (Computational Stylistics of Literary Genre) ou Tycho Brahe (Parsed Corpus of Historical Portuguese).

Uma vez inseridos na plataforma de edição, os textos podem ser marcados, com duas finalidades: a edição simples e individual, e a colação das peças, que põe em evidência as diferenças entre elas (edição sinóptica). O conjunto de etiquetas semânticas e de formatação que utilizamos é o seguinte:

{pr} para a prosa — não irá indentar a linha; é utilizada apenas em paratextos: título e lista de figuras;

{v} para os versos — indenta as falas das personagens, à esquerda;

{p} para as personagens — esta etiqueta formata o texto numa coluna alinhada à direita, imediatamente antes da fala das personagens.

{pt} para as didascálias — destaca o texto inserindo uma linha em branco acima e abaixo.

É ainda possível utilizar a etiqueta de linguagem html
 para criar uma linha em branco, e a etiqueta <i> para itálico. A vantagem destas duas etiquetas é a sua flexibilidade, já que podem ser utilizadas em qualquer parte do texto, sem necessidade de definir previamente os critérios para a sua utilização. Podem, por exemplo, ser aplicadas a citações, palavras numa língua estrangeira ou mesmo anotações no meio de um verso, dependendo das características de cada texto.

Este conjunto de etiquetas pode ser utilizado em qualquer texto de teatro; a etiqueta mais importante para as edições sinópticas é, no entanto, aquela que permite destacar as diferenças entre os textos. Para tal utilizamos a *tag* {di#} na qual, após o cardinal, haverá sempre um número. Este terá correspondência no outro texto do conjunto, independentemente de a diferença denotar uma ausência de texto ou uma alteração lexical. Delimitada a diferença, a *tag* deverá ser fechada com {tdi}, sendo este processo repetido, caso a marcação ocupe vários versos, linha a linha. Como se pode ver na figura 2, a etiqueta {di#} dará origem, na versão pública, a um sombreado a cor-de-rosa na palavra que se pretende assinalar. O processo de marcação do texto requer que o editor tenha já uma noção clara das diferenças que quer realçar. Se, por qualquer razão, houver um erro de marcação, o *software* avisará o editor desta falha (fig. 3).

[adm] ENTRIB - entremezes ibéricos & teatro breve
Corpus

↑ apagar gravar

CONJUNTO **Poeta**

NOME Entremés del poeta

SOURCE

<pre>{pr}Entremés del poeta{di#1}{tdi}
 {pr}Personas: {pr}Don Tristán {pr}{di#2}Don Reimundo{tdi} {pr}{di#2}Mochales{tdi} {pr}Un alguacil {pr}{di#3}Damas{tdi}</pre>	<pre>Entremés del poeta Personas: Don Tristán Don Reimundo Mochales Un alguacil Damas</pre>
--	---

Figura 2. Texto marcado e resultado. Fonte: <https://entribericos.com/>

[adm] ENTRIB - entremezes ibéricos & teatro breve
Corpus

↑ apagar gravar

CONJUNTO **Poeta**

NOME Entremez do poeta Dom Tristão

SOURCE

<pre>{pr}Entremez do poeta {di#1}Dom Tristão{tdi}
 {pr}Figuras: {pr}Poeta {pr}{di#2}Dous homens{tdi} {pr}{di#2}{tdi} {pr}Meirinho {pr}{di#3}Ninfa{tdi}</pre>	<pre>ERROR: {} not closed at line 01 Figuras: Poeta Dous homens Meirinho Ninfa</pre>
--	--

Figura 3. Aviso de erro de marcação. Fonte: <https://entribericos.com/>

No formato livro, as variantes aparecem destacadas em negrito ou, em caso de omissões, com espaços em branco (fig. 4):

<i>Entremés del Poeta</i>	<i>Entremez do Poeta Dom Tristão</i>
Personas:	Figuras:
Don Tristán Don Reimundo Mochales Un alguacil Damas	Poeta Dous homens Ninfa Meirinho
<i>Salen Don Reimundo y Mochales.</i>	<i>Saem os dous homens passeando.</i>
<p>MOCHALES En fin, ¿que estáis también vos convidado?</p> <p>REIMUNDO Un mes ha que me tiene a mí citado.</p> <p>MOCHALES Tendremos un buen rato, que el Don Tristán es bravo mentecato, así no más cual suena.</p> <p>REIMUNDO Que haya hecho comedia, mala o buena, no lo puedo creer: yo pierdo el seso.</p> <p>MOCHALES También dudaba eso, mas que las hace es cosa conocida.</p> <p>REIMUNDO Tal ignorante no lo vi en mi vida.</p> <p>MOCHALES Siempre está trabajando: doce comedias ahora está acabando y aun dice que ha de hacer, si se le antoja, más comedias que uvas tiene Loja.</p> <p>Mas tened, que a su cuarto hemos llegado y está allí el licenciado, divertido, escribiendo.</p> <p>REIMUNDO Oigamos, que quizá está componiendo.</p>	<p>PRIMEIRO Enfim, que vós também sois convidado?</p> <p>SEGUNDO Um mês há que me tem a mim citado.</p> <p>PRIMEIRO Teremos um lindo passo de auto, que o senhor Dom Tristão é um mentecauro, Tudo o que dizeis assim será, mas que haja escrito comédia boa nem má não o posso crer, perco o juízo.</p> <p>SEGUNDO Eu também duvidava disso, mas que as faz é cousa conhecida.</p> <p>SEGUNDO Maior ignorante não vi em minha vida que faça ùa comédia, como ou quando.</p> <p>PRIMEIRO E outras duas diz que está acabando, que o certo é que não há tolo que não faça quanto lhe pede o miolo. Assim é, que do néscio o repente é ir com a sua tolice por diente.</p> <p>PRIMEIRO Mas tende mão, que ao seu quarto temos chegado e aqui está este gram licenciado. Ele, amigo, está escrevendo, sem dúvida que as suas comédias está fazendo.</p>
<i>Descúbrese Don Tristán escribiendo.</i>	<i>Corre-se ùa cortina que mostre o Poeta sentado em ùa cadeira junto a um bufete com papéis e tinteiro.</i>

Figura 4. Edição sinóptica em livro. Fonte: Nunes e Sousa, 2020: 89.

Esta forma de evidenciar as diferenças entre textos é, no entanto, limitada, especialmente quando se consideram casos de deslocação textual. No ambiente digital, ou seja, sem a restrição dos limites da página, este tipo de variação pode ser exibido de uma forma mais clara. Neste momento, as deslocações aparecem realçadas com uma cor diferente, a verde, que as distingue das demais (fig. 5), marcadas pela tag {gdi#}. Pretende-se, adicionalmente, que seja feita a sinalização destas diferenças por um *pop-up* que remeterá para o local correspondente no outro texto.

		ZAPATERO	Si, quiero.
CURA	Ponde-vos dessoutro lado. Eu vos ajunto e recebo pelo poder que em mim acho.	SUSANA	Poneos a estotro lado y da señas.
		ZAPATERO	Sí recibo.
		SUSANA	Él es un tontón y un macho.
		ZAPATERO	Sí, otorgo.
		JUANA	Él es un borrico.
		ZAPATERO	Sí, señora; esta es mi mano.
VELHO	Ora, já estão recebidos, festejemos o noivado.	SACRISTÁN y VEJETE	Pues celebremos la fiesta todos bailando y cantando.
		Cantan.	
CURA	Eu por mim sou o primeiro.	SACRISTÁN y VEJETE	Con un sordo casamos hoy a Juanilla.
TODOS	Vamos tangendo e bailando.	SUSANA y SACRISTÁN	Y el dote que la damos es la banquilla.
Canta o VELHO	Já que 'tamos de baile digamos tudo. Joana está casada com um homem surdo.		

Figura 5. Exemplo de visualização com texto deslocado. Fonte: <https://entribericos.com/>

É também possível, na edição individual, inserir e exibir a reprodução digital da imagem do testemunho do texto utilizado, juntamente com a transcrição (fig. 6), existindo ainda a possibilidade de criar grupos de textos, inserir novos textos em cada grupo e editar cada versão separadamente. Pode optar-se por uma visualização de qualquer uma das versões, em espanhol ou português, ou alternativamente pela edição sinóptica, que mostra as versões lado a lado.

ENTRIB PT / ES CATÁLOGO CORPUS

Entremezes Ibéricos & Teatro Breve

Novo entremez de Dia de Compadres

Novo entremez de Dia de Compadres.

Pessoas que falam nele:
Um juiz da ventena
Um peralta
Um estudante
Um fidalgo
Dom Cosme
Uma mulher

Saem o Estudante e o Peralta.

ESTUDANTE Amigo, se vós quereis gozar uma linda tarde, vinde comigo.

PERALTA É impossível que haja gosto onde há fome.

ESTUDANTE Sem dúvida não sabeis o que é Dia de Compadres em a corte.

PERALTA Para mim é só Dia de Compadres quando encho esta barriga.

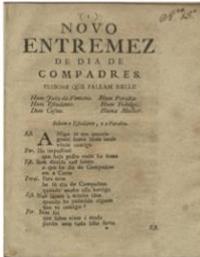


Figura 6. Plataforma do utilizador para o texto editado e o seu fac-símile. Fonte: <https://entribericos.com/>

O esquema descrito é o que se aplica a todos os casos em que se estejam a comparar apenas duas versões de um mesmo texto. No entanto, como vimos, há conjuntos com um maior número de versões. Tomemos como exemplo, o caso já referido do *Entremés del Valiente* (texto castelhano), de que conhecemos duas versões portuguesas: *O Soldado Valentão* e *O Pinalvo*. Para a comparação parte-se do texto castelhano, ou seja, as versões portuguesas serão comparadas com aquele, mas não entre si — note-se que o objecto do projecto são textos nas diferentes línguas ibéricas, pelo que a comparação entre textos na mesma língua não cabe no seu escopo.

Foi então necessário perceber a adequação das *tags* já existentes a este caso. Se, por um lado, as etiquetas de formatação e que se usam nas edições individuais não apresentam qualquer tipo de problema, continuando a ser usadas e aplicáveis, por outro, como resolver a questão de as *tags* de diferença necessitarem de um correspondente em todos os testemunhos quando não há necessariamente equivalência nas diferenças entre os três textos? Isto é, o mesmo trecho de *El Valiente* poderá não ter correspondente exacto (sem redução ou ampliação) em *O Pinalvo* mas ter apenas em *O Soldado Valentão*:

El Valiente: Suelta la capa.

O Soldado Valentão: Larga-me a capa.

O Pinalvo: Isabel, Isabel, dexa-me a capa

Como se vê, o vocativo só existe em *O Pinalvo*. O método de marcação `{di#}{tdi}` implica a existência de *tags* com o mesmo número de diferença, sendo gerada uma mensagem de erro quando não há correspondência. Assim, por exemplo, a *tag* `{di#1}` teria de existir nos três textos o que inviabilizaria a marcação do caso em análise.

A solução para este problema foi criar uma *tag* de diferença invisível — `{hdi#}` —, isto é, que não mostre realçado o texto marcado, ou seja, o excerto que não difere do castelhano. Assim, neste caso, a marcação traduzir-se-ia por:

El Valiente: `{di#1}{tdi}`Suelta la capa.

O Soldado Valentão: `{hdi#1}{tdi}`Larga-me a capa.

O Pinalvo: `{di#1}`Isabel, Isabel`{tdi}`, dexa-me a capa.

Que resulta, visualmente, em:

Varreta Larga-me a capa.	Varreta Suelta la capa.	Pinalvo Isabel, Isabel, dexa-me a capa
--------------------------	-------------------------	--

Figura 7. Exemplo de marcação de diferenças em três textos. Fonte: <https://entribericos.com/>

A inserção destas novas etiquetas de marcação, permite, então, que os três textos sejam comparados, ainda que sempre só cada um dos portugueses em relação ao espanhol.

5. Conclusão

Desde que emergiram as novas tecnologias digitais, o CET tem vindo a “disponibilizar de forma rápida e acessível, a um público mais vasto, documentos que permitem fazer a história do teatro em Portugal” (<https://www.ceteatro.pt/index.php/missao>), sem, no entanto, esquecer os meios de divulgação do trabalho académico tradicionais, seja pela forma de livro, seja pela organização de conferências e colóquios com vista à disseminação do conhecimento. O mesmo objectivo de recuperação de um património da literatura teatral é prosseguido, no ENTRIB, quer através de um instrumento concebido especificamente como ferramenta de trabalho (a plataforma *online*), que permite ampliar o universo de leitores e interessados, quer através de um objecto físico, de menor circulação, que permite uma leitura tradicional dos textos — o livro. Se o digital tal como o concebemos está direccionado para o estudo e para a pesquisa (daí a importância das ferramentas que a fomentam), os textos que editamos e publicamos em livro não são, em regra, consumidos pela generalidade da população, destinando-se sobretudo a uma minoria versada que os procura; não são objectos de leitura fácil nem rápida, desde logo pela estranheza da língua e das situações descritas. Este tipo de leitor privilegia, ainda hoje, o livro, tanto como forma de acesso ao conhecimento, como de fruição e prazer. Daí que, no projecto ENTRIB, as duas formas tenham sido pensadas desde o início como complementares, em dois gestos de produção diferentes, o digital e o analógico, *pari passu*. Aliás, ao contrário da ideia comum, o digital não vem resolver todos os problemas de efemeridade, pelo que a publicação em papel acaba por funcionar também como uma forma de arquivo e preservação do trabalho e da obra. De facto, ao fim de relativamente pouco tempo, uma grande parte da informação disponibilizada *online* deixa de estar acessível, “e perde-se irremediavelmente” (Arquivo.pt), pelo que a existência dos dois suportes em simultâneo sai justificada.

O projecto ENTRIB e as suas várias funções foram concebidas para permitir uma ampla utilização por um vasto número de usuários, do iniciante ao especialista, tendo em mente objectos de estudo que não se esgotam na edição de entremezes e teatro breve. O desenvolvimento destas ferramentas potencia a sua aplicação num conjunto de textos mais extenso, privilegiando a multiplicidade de línguas, num gesto de numeração das letras ibéricas.

Referências:

Arquivo.pt, FAQ. Disponível em <<https://sobre.arquivo.pt/pt/ajuda/o-que-e-o-arquivo-pt/#qe-faq-2086>>. Acedido a 2 de Julho de 2023

ASENSIO, Eugenio (1971). *Itinerario del entremez: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. [2ª edição revisada]. Gredos.

CAMÕES, José (2014). “Comunicação Freirática”, *Sinais de Cena*, 22, pp. 9-14.

- CAMÕES, José (dir.). (2022). *Entremezes Ibéricos & Teatro Breve*. Disponível em <<https://entribericos.com/home/>>. Acedido a 2 de Julho de 2023.
- CAMÕES, José e José Pedro SOUSA (2018). “Arte nuevo de editar comedias en este tiempo digital”. In *Cuadernos AISPI*, 11, pp. 15-30.
- CAPMANY, Antonio (1776). “Prologo”. *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. Imprenta de Antonio de Sancha, pp. v-xvi. Disponível em <<http://hdl.handle.net/11169/6631>>. Acedido a 23 de Março de 2023.
- Centro de Estudos de Teatro*. Disponível em <<https://www.ceteatro.pt/missao>>. Acedido a 2 de Julho de 2023.
- DASILVA, Xosé Manuel (2017). “La traducción literaria entre español y portugués en los siglos XVI y XVII”. *e-Spania*. Disponível em <<http://journals.openedition.org/e-spania/26695>> DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.26695> Acedido a 17 de Março de 2023.
- GARÇÃO, Correia (1982) [1757]. *Obras Completas*. António José Saraiva (ed.). [2ª edição] Sá da Costa.
- HERCULANO, Alexandre (1909). *Opúsculos*, tomo IX. Bertrand. Disponível em <<https://library2.um.edu.mo/ebooks/b33464303.pdf>> Acedido a 23 de Março de 2023.
- MARQUES, Andresa Fresta (2021). *Entre a Versão e a Variante: Casos Exemplares de Entremezes Portugueses dos Séculos XVII e XVIII - Edição e Estudo*. Dissertação de Mestrado, Crítica Textual, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- MELO, D. Francisco Manuel (1999) [1657]. *Apólogos Dialogais, Vol. II. O Escritório Aparento. O Hospital das Letras*. Pedro Serra (ed.). Angelus Novus.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1941). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V. Enrique Sánchez Reyes (ed.). Aldus.
- NUNES, Ariadne e José Pedro SOUSA (2020). “Nota Introdutória”. Em Francisco de Leiva, *El Poeta / O Poeta dom Tristão*. Centro de Estudos de Teatro, pp. 5-18.
- PAJARES INFANTE, Eterio (1996). “La teoria de la traducción em el siglo XVIII”. *Livius*, 8, pp. 165-174.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. 2.ª ed. Julián Paz.
- ROSA, Marta Brites (2017). *António José de Paula: Um percurso teatral por territórios setecentistas*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- SABIO PINILLA, José Antonio e María Manuela FERNÁNDEZ SÁNCHEZ (1998). *O Discurso sobre a tradução em Portugal*. Edições Colibri.

SHUTTLEWORTH, Mark e Moira COWIE (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Routledge.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1979). *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Cuadernos Bibliográficos)*. CSIC.

SOUSA, José Pedro e Andresa Fresta MARQUES (2021). “The nutcrackers: Iberian variations on a Short Farce”. In Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto e Ângela Fernandes (eds.), *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*. Liverpool University Press, pp. 289-308.

VERNEY, Luís António (1746). *Verdadeiro Método de Estudar*. Oficina de Antonio Balle, I tomo, *Carta III*.

VITERBO, Francisco de Sousa (2010) [1915]. “A litteratura hespahola em Portugal”. In Xosé Manuel Dasilva (dir.), *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa III*. Editorial Academia del Hispanismo, pp. 149-161.

Andresa Fresta Marques é investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. Licenciada em Estudos Artísticos e Mestre em Crítica Textual pela FLUL com uma dissertação intitulada “Entre a Versão e a Variante: Casos Exemplares de Entremezes Portugueses dos Séculos XVII e XVIII — Edição e Estudo”. É atualmente Bolseira de Doutoramento FCT em Estudos Portugueses e Românicos na mesma faculdade, encontrando-se a desenvolver uma tese sobre a figura feminina nos entremezes portugueses dos séculos XVII e XVIII.

Ariadne Nunes é bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no IELT, da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, com o projecto “O Conselheiro Aires e o problema do livro em Machado de Assis”. Faz parte da Equipa Camilo, do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Integrou a equipa responsável pela Edição Crítica da Crónica de D. João I - Parte I, de Fernão Lopes (IN-CM 2017). É editora de vários livros, entre eles, *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (2021), com Marta Pacheco Pinto e Joana Moura.

José Camões é investigador principal da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e docente do programa de pós-graduação em Estudos de Teatro. Doutorado em Estudos de Teatro, é investigador integrado do Centro de Estudos de Teatro da FLUL, onde desenvolve trabalho sobre a história do teatro em Portugal, a edição de teatro clássico português e as Humanidades Digitais. Centra a sua pesquisa sobretudo nos séculos XVI-XIX, assegurando a coordenação científica de vários projectos nas áreas da Edição e da História do Teatro em Portugal, incluindo a edição digital integral do *corpus* do teatro de autores portugueses dos séculos XVI-XVIII.

Numerar a Letra Ibérica. O Projecto *ENTRIB – Entremezes Ibéricos & Teatro Breve*

© 2023 Andresa Fresta Marques, Ariadne Nunes, José Camões

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).