

## ***Gil Vicente, Don Duardos, con testo originale a fronte.***

Traduzione dallo spagnolo e cura de Valeria Lehmann.  
Vittoria Iguazu Editora, Livorno, 2024. Col. Vie del Palco.  
252 pp.

Após a tradução do *Teatro Completo de Gil Vicente* para italiano, levada a cabo por Enzo di Poppa Vólture, em 1953-54 (Firenze: Sansoni), é esta a primeira vez que o *Dom Duardos* – peça que Gil Vicente compôs originalmente em castelhano – volta a ser vertida para aquela língua, desta feita em edição monográfica. É um livro fácil de manusear, com uma mancha gráfica confortável para o leitor, que apresenta sinopticamente o texto original nas páginas pares e a tradução nas ímpares. A capa, apelativa e adequada, é composta a partir de um recorte do quarto superior direito de um quadro de Arcimboldo, de 1591: *Vertumnus*, deus dos pomares e jardins, que presidia à mudança das estações.

A coleção Vie del Palco edita unicamente teatro pelo que se esperava uma edição atenta a este género específico; no entanto a leitura é dificultada pelo facto de a indicação das figuras surgir num discreto itálico, intercalada nos versos e com eles alinhada, formando uma mancha única e uniforme.

Nas páginas iniciais, a autora oferece-nos um breve estudo sobre Gil Vicente e a sua obra, faz uma sinopse e a análise da tragicomédia, e descreve as edições antigas: as duas impressões quinhentistas da *Copilaçam* (1562 e 1586) e três folhetos dos séculos XVII (1647 e 1659) e XVIII (1720). Apresenta os critérios de edição, e os que presidiram à escolha do texto base para as suas «edizione critica interpretativa» e tradução. O texto eleito foi o da versão dada à estampa na *Copilaçam* de 1562 que, em caso de erro manifesto, corrige, quando possível, com as variantes de 1586, de que acrescenta o Prólogo, omissos na primeira edição. O mesmo procedimento foi adoptado para a inclusão de mais três conjuntos de versos: os vv. 31-36 na entrada em cena de Dom Durados, a cena em que intervêm

Grimanesa, nos vv. 1410-1454, e os seis versos iniciais de Flérida no Romance final (vv. 2056-2061). Dir-se-ia esta uma opção maximalista visando um texto o mais extenso possível, que reunisse o maior número de versos da pena do poeta. Critério diferente foi, porém, o aplicado às didascálias, a autora opta desta vez pelas de 1586, argumentando, na p. 43, com a sua convicção de que, originalmente, falas em castelhano seriam enquadradas por didascálias na mesma língua, como acontece na *Copilaçam* de 1586. No entanto, *Don Duardos* é a única peça em que tal ocorre em todo este livro, e as didascálias são aqui em menor número e muito mais rarefeitas do que as de 1562, o que leva a autora a integrar a indicação cénica em português quando a mesma é omissa na lição de 1586. Certamente alguma falta de atenção faz com que três didascálias de 1562 omissas em 1586 não tenham sido integradas: «Trazem a Flérida água pola copa encantada, e primeiro diz Amândria quando a vê» (entre os vv. 1011-1012), «Depois de beber, Flérida diz» (entre os vv. 1029-1030), e «Solilóquio segundo de Dom Duardos» (entre os vv. 1085-1086), e será esta a mesma razão que leva a autora a dizer a pp. 13-14 que «Certamente in una messa in scena dell'auto l'aspetto spaventoso di Maimonda risulterebbe immediato; al lettore non resta invece che dedurlo dalle manifestazioni di disprezzo degli altri personaggi», apesar de as didascálias, em ambas as lições, dizerem claramente da fealdade da figura:

«Ido dom Duardos & Primaleam, & Flerida assentada cõa Emperatriz, entra Camilote cavaleyro saluagem com Maymonda sua dama polla mão & sendo ella o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louuando desta maneyra» (1562)

«Apartarse hã estas figuras. y entra Camilote y Maimõda la mas fea criatura q̃ nũca se vio, y Camilote loãdola dize» (1586).

Na «Nota alla traduzione» (pp. 55-57), a autora conta como a tradução de *Dom Duardos* para italiano começou por ser um

exercício de paráfrase, em prosa, que almejava tão só uma melhor compreensão da peça quando preparava a edição do texto. Talvez isto explique algumas irregularidades na leitura que, por vezes, transparecem na edição e fazem pensar que a primazia foi dada à tradução; mas terá também permitido leituras novas. Note-se, por exemplo, os vv. 301-306:

Los amores generales\ si dan tristeza y enojos\  
como se,\ aun que sean especiales\ primero vieron los  
ojos\ el porque (1562)

Los amores generales\ si dan tristeza y enojos\  
como se.\ Aun que sean especiales\ primero vieron los  
ojos\ el porque (1586)

que Valeria Lehmann traduz:

Gli amori convenzionali, \questi sì, dan pena e cru-  
cio, \com'è noto, \anche se eran straordinari, \in princi-  
pio. Gli occhi sanno \il perché

e edita:

Los amores generales\ sí dan tristeza y enojos,\  
como sé,\ aunque sean especiales\ primero: vieron los  
ojos\ el porqué.

Presumindo que os dois pontos (:) no penúltimo verso sejam uma gralha, e devesse lá figurar um ponto final (.), esta é uma leitura que nenhum editor até hoje avançara.

Tendo ainda em mente os critérios estabelecidos na “Nota alla traduzione” para a “(re)leitura” de *Don Duardos*, assinalam-se algumas das opções menos eficazes rastreadas no âmbito da modernização lexical a que a autora se propôs. Filiam-se nesse preceito de modernização casos como: «a evitare che finisca/tutto in dramma» (vv. 89-90) tradução de «que no queráis ver la fin/d’este daño», generalização hiperbólica que resulta pouco produtiva face ao enunciado com alcance restritivo de «este daño»; «Canzonate pure, brave» (v. 328) vertido de «Bien

podéis escarnecer», nesta ocorrência, o verbo «canzonare» está adstrito sobretudo a uma área regional, e cultural, italiana, a da Toscana, pelo que a bem da legibilidade teria sido aconselhável preferir “burlare”, por ex. Embora a autora afirme que a opção por um «lessico moderno» (p. 55) convive com a «solennità a tratti pomposa delle suppliche all’imperatore o delle lodi alla donna amata» (*ibidem*), corre o risco, certamente bem calculado e assumido, de gerar na sua tradução de *Don Duardos* eventuais desacertos estilísticos.

Constata-se também a existência de algumas versões que não respeitam o sentido do texto de partida. No verso 51, «come un dio», tradução de «como a Dios», são eliminadas a transcendência cristã e a ordem da crença para serem reduzidas a uma espécie de metáfora. Qualquer hipótese de uma possível gralha enfrenta o facto de haver ocorrido a mudança de artigo (de definido para indefinido). Como segundo exemplo, note-se o verso 271 em que se lê «Parece a la reina Dido». Na versão italiana, «Sembra che lei sia Didone», é criado um sentido ôntico inexistente no texto da edição castelhana, que se situa no plano da comparação.

Apesar de reconhecer em Gil Vicente um autor «que fonda il proprio teatro più sulla parola che sull’azione» (p.55), Valeria Lehmann revela algum desconhecimento da sua obra e da sua língua materna, o português, que permanentemente contamina a sua escrita, ainda que em castelhano, como se percebe no comentário que faz aos vv. 335-336, em que Camilote designa Maimonda por *estrella* e Flérída por *pardal*. Em português, pardal não tem o significado de *rústico* que o castelhano lhe atribui; Camilote confronta a imensidão da estrela com a pequenez do passarinho.

Parece-nos, pois, este um trabalho empenhado mas pouco rigoroso que desejamos possa, ainda assim, despertar nos leitores italianos a curiosidade e o gosto por Gil Vicente.

Helena Reis Silva  
Maria João Almeida