

Marília Rosa de Lemos Martins

TRÊS TARTUFOS EM PORTUGUÊS

**A recepção de Molière
em Portugal no final do século XX**

Orientadora: Professora Doutora Christine Zurbach

Co-orientadora: Professora Doutora Fátima Nunes

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo Júri

Évora, 2003

**Dissertação de Mestrado em Literaturas e Poéticas
Comparadas, apresentada à Universidade de Évora**

Resumo

A presente dissertação apresenta uma investigação desenvolvida no domínio dos Estudos de Tradução e tem por objecto de estudo três traduções portuguesas da peça *Tartufo* feitas no âmbito de projectos de encenação, no final do século XX, a saber as traduções de Carlos Wallenstein (que teve como texto intermediário a tradução espanhola de Enrique Llovet), Manuel João Gomes e Regina Guimarães. Pretende, pela descrição dos textos (que terá por base metodológica o modelo proposto por Lambert & van Gorp, 1985), conhecer a recepção da peça e a uma maior escala de Molière, entre nós, no dito período, pela via da tradução.

O estudo permitirá reflectir sobre várias questões relacionadas com o fenómeno tradutológico, com especial destaque para a tradução teatral, nomeadamente a problemática da (re)leitura dos clássicos no período em análise e o papel da tradução nessa (re)leitura, e contribuir para aprofundar o conhecimento do (complexo) fenómeno da tradução.

Summary

The following dissertation is an investigation developed in the domain of the Translation Studies. It has as a matter of study three portuguese translations on the play *Tartufo* made in the ambit of staging projects, at the end of the 20th century – the translations by Carlos Wallenstein (who had as intermediate text the spanish translation by Enrique Llovet), Manuel João Gomes and Regina Guimarães. Through the description of the texts (which have as a method the model proposed by Lambert & van Gorp, 1985), one pretends to know the reception of the play, and at a larger scale, of Molière among us, in that period.

The study will reveal several issues on the translation phenomenon, giving special highlight to the theatrical translation, namely the problematic of the (re)reading of the classics in the given period and the role of the translation in it, and will also contribute to deepen the knowledge of the (complex) translation phenomenon.

Índice

0. Introdução	1
1. Enquadramento científico	19
2. Contextos	29
3. Molière, <i>Le Tartuffe</i> e <i>O Tartufo</i>	37
3.1. o autor e a obra: recepção e principais aspectos da sua dramaturgia	37
3.2. acerca do <i>Tartufo</i>	45
3.2.1. a obra	45
3.2.2. a recepção da peça em vida do autor	53
4. A recepção de uma obra – <i>Tartufo</i> : estudo descritivo	57
4.1. O <i>Tartufo</i> em Portugal no passado	66
4.1.1. a tradução de Manoel de Sousa ou o aproveitamento da peça no âmbito da luta anti-jesuítica	67
4.1.2. a tradução de Castilho ou as «liberdades» do tradutor	68
4.2. O <i>Tartufo</i> de Carlos Wallenstein	72
4.2.1. um caso de tradução indirecta	72
4.2.2. <i>Tartufo</i> , o executivo tecnocrata	75
4.2.3. a releitura de um clássico	83
4.3. O <i>Tartufo</i> de Manuel João Gomes ou o modelo da comédia clássica	99
4.4. O <i>Tartufo</i> de Regina Guimarães, confirmação de um movimento cíclico	111
5. considerações finais em jeito de conclusão	126
Abreviaturas	132
Bibliografia	133
Anexos	

0. Introdução

As investigações levadas a cabo no âmbito do “dossier Molière” facultam-nos informações importantes sobre a recepção do referido dramaturgo em Portugal desde o século XVIII até aos nossos dias¹ contudo essas informações são fragmentárias e merecem um estudo mais aprofundado, o que se acentua à medida que nos aproximamos do final do século XX, período sobre o qual permanece um vazio quase total.

Com efeito, a consulta dos estudos elaborados no domínio da recepção de Molière, em particular, e de uma forma mais lata da História do Teatro em Portugal, permite-nos constatar que muito há a fazer.

Uma primeira observação que merece tal análise é o facto daquilo que convencionalmente é englobado em publicações do domínio do Teatro ser, na sua esmagadora maioria, do domínio da literatura dramática². Este aspecto começa a ser salientado³ – o que não deixa de ser importante referir –, bem como as dificuldades com que se depara o investigador que pretende transitar desta tradição enraizada para uma verdadeira “História do Teatro” que se apresente mais abrangente e mais conforme ao título que lhe serve de nome (Rebello, 1967).

Por outro lado, a já escassa informação aumenta à medida que nos aproximamos do final do século XX. Sobre esse período as referências são muito reduzidas, limitando-se, praticamente, à simples alusão a alguns espectáculos. E se isso é verdade quanto ao teatro em geral, é-o de forma mais evidente em relação à recepção de Molière no dito período, sobre o qual, efectivamente, pouco se tem dito.

A pouca distância que nos afasta do período que pretendemos abordar é também causa dessa escassez de documentação. Nesse sentido, é fundamental a consulta de

¹ Vejam-se, nomeadamente, os estudos de Luís Francisco Rebello (1983), António Coimbra Martins (1983a; 1983b), Ferreira de Brito (1989) e Costa Miranda (1983).

² É o caso da *História do teatro português* de José Oliveira Barata (1991), as *Histórias do Teatro* de Luís Francisco Rebello (1967; 1991; 2000) e de Duarte Ivo Cruz (1983; 2001).

³ Disso nos dá conta Carlos Porto (1997:13) quando refere que “contamos, no campo da historiografia com algumas obras, mais ou menos importantes, mesmo que discutíveis nos limites da sua forçada vocação para o estudo da dramaturgia” ou quando, de forma mais peremptória, afirma: “Não há histórias de teatro, é bem possível que não venham nunca a ser escritas, embora haja contributos, mais ou menos importantes, para a sua elaboração. Existem [...] histórias de literatura dramática” (Porto, 1992:121).

publicações de carácter periódico. Uma das diferenças entre os livros e as revistas prende-se precisamente com o facto destas terem um carácter menos exaustivo mas mais actual. Quantas vezes, artigos publicados em revistas são textos que mais tarde acabam por ser integrados em livros, com a vantagem de serem mais reflectidos e aprofundados mas a desvantagem de serem menos actuais pela diferença temporal que medeia a publicação periódica e a publicação em livro.

Assim, encontramos alguns artigos em revistas, nomeadamente na *Vértice*, na *Seara Nova* e na *Prelo*, que abordam o período em questão, mesmo que, igualmente, de forma fragmentária e breve (de resto o tipo de publicação assim o exige). Estamos a pensar nalguns exemplos, na sua maioria sob o aspecto de balanços, de autoria de Luís Francisco Rebello, Maria Helena Serôdio e Carlos Porto, mesmo que muitos dos textos aí publicados continuem a atribuir uma maior importância à literatura dramática do que à actividade teatral, propriamente dita⁴.

O site oficial do Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa⁵ vem também permitindo o acesso a alguns artigos online interessantes e actuais, de que os textos de autores como Paulo Eduardo Carvalho e Maria Helena Serôdio são exemplo (vide bibliografia).

Esta escassez de estudos estará relacionada com as múltiplas dificuldades com que o investigador depara quando pretende abordar a actividade teatral, havendo, inclusive, quem parta do pressuposto de que qualquer incursão neste domínio será, forçosamente, lacunar⁶ pelas barreiras que se colocam ao nível da obtenção de informação e que se prendem, sobretudo, com as características do fenómeno teatral em si, mas também com as condições em que o mesmo se desenvolve.

Se começarmos por pensar nas características do fenómeno teatral, uma delas (fundamental) é a efemeridade (Rebello, 1967), a qual coloca sérios entraves à

⁴ Vejam-se os seguintes artigos: Serôdio (1993) e Porto (1995; 1999).

⁵ in www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro800.htm

⁶ Veja-se, a título de exemplo, o texto “Roteiro de Molière em Portugal” incluído no Programa da peça *O Avarento* apresentada pelo Teatro do Noroeste no qual se podem ler (como justificação das limitações desse roteiro) as seguintes palavras: “Até onde é possível pesquisar”. Ora tais palavras são antecipadoras do carácter inevitavelmente parcelar do que será referido nesse texto. Esse breve estudo (assim como outros), na opinião do seu autor, limitar-se-á a reflectir sobre o fenómeno teatral com base nas informações possíveis.

investigação no domínio em questão. Por definição a efemeridade opõe-se à fixação e sem ela não teremos a documentação que permita fazer um estudo rigoroso e aprofundado. E, mesmo que registos vários haja e a eles tenhamos acesso, será importante ter presente que, pelo carácter intrinsecamente efémero do fenómeno teatral, nunca podemos aceder à totalidade do espectáculo. Esse ocorreu num momento que não volta⁷. Desse momento pouco mais restará do que a memória dele⁸. E isso, como é óbvio, dificulta, grandemente, o seu estudo.

Este aspecto encontra-se aliado a outros, de entre os quais salientamos a ausência de uma verdadeira preocupação em fazer a História do Teatro, o que se reflecte, não só na falta de estudos sobre o fenómeno em questão e, por vezes, na falta de rigor de algumas publicações⁹, mas também no facto de não se proceder à fixação dos textos, à (eventual) publicação dos mesmos, à ausência de arquivos ou centros de documentação exaustivos e organizados onde se possam encontrar os textos usados para os espectáculos levados a cabo e os diversos documentos referentes (e testemunhos de) tal actividade.

Estas lacunas ao nível da documentação estão em parte ligadas também às condições de trabalho de muitas companhias de teatro deste país. É sabido que a precariedade das infra-estruturas, a escassez de espaço, a falta de apoio financeiro e, por vezes, a necessidade de mudar de local de trabalho faz com que se percam muitos materiais importantes.

Será fruto da consciência dos problemas a enfrentar ao nível do acesso à informação e da efemeridade do fenómeno em questão que se tem levado a cabo a edição de algumas “obras de memória, outras de compilação de críticas e ensaios [...], permitindo ao investigador uma abordagem menos aleatória e menos sujeita à

⁷ De resto, um mesmo espectáculo representado pelos mesmos actores hoje não saberá ser igual amanhã. O teatro acontece “quando, num espaço bem concreto, em simultâneo, actores e espectadores se encontram. Encontro efémero que um dia recordará mais ou menos ao actor que representou e ao espectador que o viu” (Barata, 1979:49).

⁸ Parte da memória do teatro são os próprios actores, encenadores e o público. Felizmente que alguns encenadores e actores – embora poucos – começam a escrever essas memórias, “que são elemento indispensável para historiar o nosso teatro” (Seródio, 1998:53).

⁹ No *Anuário do Teatro em Portugal. 1999* publicado pelo IPAE (vide bibliografia por Serrano, 1999) encontramos a referência à representação em 1999 da peça *George Dandin* pela companhia Filandorra,

consulta única de fontes precárias como são, muitas vezes, as da Imprensa” (Porto, 1997:13). Com efeito, as críticas publicadas na Imprensa, que poderiam contribuir para o conhecimento dos espectáculos que foram levados a cabo, são pouco frequentes, por um lado e, por outro, têm um pendor algo pessoal, não obedecendo a critérios objectivos e pautando-se por serem parciais¹⁰ (Mesquita, 1998:51). O seu contributo surge, portanto, também, limitado.

Se estas dificuldades existem, em termos gerais, no âmbito da investigação na área do teatro, há domínios mais específicos em que o vazio surge como a tónica. Estamos a pensar nos estudos (a fazer) sobre o encenador, o cenógrafo, o actor, as companhias de teatro, a teoria estética (Porto, 1997) e também sobre a tradução teatral e os tradutores.

Quanto ao estudo da tradução (no âmbito do teatro) a escassez é efectivamente notória e isso revela-se nomeadamente pela própria inexistência de uma alusão – breve que seja – a esse aspecto (a tradução), por exemplo, nos Programas de alguns espectáculos.

Digno de referência é o facto de nos balanços da *Vértice* a que nos referimos anteriormente ter surgido, também, um espaço dedicado à “tradução literária”, o que é por si só significativo, reflectindo o reconhecimento da importância da literatura em tradução no polissistema¹¹ literário português. O mesmo se verifica na revista *Prelo*¹². Não obstante este *sinhal dos tempos* que vê na actividade tradutológica um domínio que não pode ser descurado quando se aborda a relação entre literaturas e culturas de origens linguísticas diferentes, a verdade é que tal aspecto, fora do âmbito específico dos Estudos de Tradução, continua a ser tratado com alguma marginalidade.

A actividade do tradutor de teatro tem, ainda, um papel que, com frequência, é relegado para segundo plano, são as “sombras” como escreve Carlos Porto

representação essa que nunca chegou a ocorrer apesar de efectivamente ter sido planeada. Tal facto vem levantar a questão do rigor da documentação.

¹⁰ Mesquita (1998:51) afirma, sobre a actividade crítica, que “precisamos de aceitar com humildade que só conseguimos descortinar um ou outro ângulo, não a totalidade.”

¹¹ Sobre a teoria do polissistema falaremos no ponto 1.

¹² Vejam-se os textos aparecidos nas referidas publicações periódicas de Carlos J. F. Jorge (1992), João Almeida Flor (1986) e Manuel G. Simões (1993).

(1985:152), e continua a pautar-se pelo estigma da “traição”¹³. Esta tendência para não valorizar o papel da tradução verifica-se, nomeadamente, através da ausência da indicação do nome do tradutor nos Programas e cartazes de muitos espectáculos, cujo texto originalmente fora escrito noutra língua que não o português. Não obstante Carlos Porto lamentar que se não dê o devido valor e se não preste a atenção que merecem essas *sombras* e o produto da sua actividade (a tradução), também ele, mesmo em estudos posteriores, continua a contribuir para essa marginalidade ou, quando a atenua, fã-lo, usando um discurso de pendor normativo¹⁴ que contrasta com os últimos desenvolvimentos no âmbito dos Estudos de Tradução (de que falaremos no ponto 1.).

Todo este conjunto de problemas dificulta a tarefa do investigador que se propõe fazer um estudo científico, pois terá sempre que ter em atenção que a sua investigação se enquadra nos limites do “até onde é possível pesquisar”¹⁵. Apesar disso, qualquer incursão no domínio do teatro e mais especificamente da tradução teatral não só vale a pena como é fundamental e tem um papel inestimável para o aprofundamento do conhecimento que temos, hoje, do fenómeno da tradução teatral. Tentamos, portanto, ser exaustivos e pesquisar fontes várias, desde estudos já elaborados a sites diversificados, até aos contactos pessoais, junto das próprias instituições de produção teatral.

Face ao estado da arte que descrevemos e não obstante as dificuldades referidas, consideramos pertinente a abordagem da recepção de Molière em Portugal, no final do século XX, período no qual o vazio de estudos sobre a recepção do dito autor se nos apresenta mais notório. Nesse sentido, a presente dissertação terá como objecto de estudo três traduções do *Tartufo* feitas no âmbito de projectos de encenação, no dito

¹³ Daí nos depararmos com afirmações como a que passamos a citar, no caso, sobre as traduções que se faziam em Portugal no século XVIII: “quase nos fazendo esquecer que estamos na presença de «traduções» de originais maiores do teatro europeu” (Barata, 1991:210) (São nossos os sublinhados).

¹⁴ Alguns exemplos:

- “João Apolinário pôs em causa a qualidade da tradução, ao que parece com razão, embora [...] o tradutor não tivesse sido culpado” (Porto, 1997:79);
- “tradução que viria a ser posta em causa, por estranho que pareça, quando de outras encenações da obra por outras companhias” (Porto, 1997:85);
- “notável tradução” (Porto, 1997:164).

¹⁵ Vide nota 6.

período, em território português, a saber, a de Carlos Wallenstein para a Companhia de Raul Solnado (CRS), em 1972, a de Manuel João Gomes para o Teatro Experimental de Cascais (TEC), em 1987, e a de Regina Guimarães para a Companhia de Teatro de Braga (CTB), em 1998. Assim, apesar das datas, nestes casos serem por vezes arbitrárias, consideramos o ano 1998 (data da apresentação do *Tartufo* pela CTB) como o *terminus ad quem* e 1972 (data da estreia do *Tartufo* pela CRS) como o *terminus a quo*.

A selecção do corpus prende-se, por um lado, com o papel de destaque que a peça desempenha na obra molieresca e o interesse que despertou junto das entidades de produção teatral portuguesas; por outro, pelo facto das três traduções surgirem em momentos diferentes de um mesmo período, permitindo verificar a (eventual) evolução da recepção da peça (e de Molière) entre nós; por fim, por abranger um período da história nacional de particular importância: desde o momento imediatamente anterior ao (e que desencadeou no) 25 de Abril até finais do século XX. Justificamos a referência ao 25 de Abril por se tratar de um acontecimento da história nacional de fundamental importância, sobretudo por ter posto fim a uma época de ditadura e à conjuntura inerente a um tal regime, que trouxe inevitáveis e significativas mudanças¹⁶ no que concerne a actividade teatral nacional, para além do turbilhão generalizado que se fez sentir no domínio cultural (vide ponto 2.) (Carvalho, s/d; Santos, 2000).

Efectivamente, a afirmação constante de que o desenvolvimento do teatro português foi afectado de forma inequívoca pela revolução de Abril (Carvalho, s/d.; Serôdio, s/d.; Serôdio, 1998b) testemunha a particularidade do período que seleccionamos que abrange o pós e o antes, permitindo melhor compreender as mutações operadas e verificar em que medida as metamorfoses do panorama social nacional condicionaram o teatro de Molière que subiu aos palcos portugueses.

Apesar do nosso estudo se centrar em três traduções, é a recepção de Molière no seu todo que é visada e que serve de pano de fundo. Nesse sentido, será importante

¹⁶ As mutações foram de tal forma importantes que José Medeiros Ferreira defende que mais do que uma revolução o 25 de Abril marca, na verdade, uma «era», tantas são as ocasiões em que é tomado por referência (Ferreira, 2000).

começarmos por fornecer uma visão panorâmica da presença de Molière nos palcos nacionais no período que separa a primeira e a última traduções do nosso corpus, pondo ao dispor o resultado da pesquisa desenvolvida.

Assim, podemos testemunhar a efectiva presença do teatro de Molière nos palcos portugueses (vide anexo 1). Não obstante muitos homens de teatro lamentarem a escassez dessa presença¹⁷, a verdade é que, em Portugal, a fazê-lo em relação ao teatro de Molière teríamos de o fazer também em relação aos autores portugueses e sobretudo aos dramaturgos contemporâneos (Serôdio, 1994c; Pessoa, 1994), bem como a outros grandes nomes do teatro mundial¹⁸.

A recepção de Molière em Portugal enquadra-se, portanto, numa paisagem generalizada do teatro português, da qual o teatro do dramaturgo francês faz parte e é vítima. Apesar disso, não podemos negar a importância da sua presença no panorama nacional ao longo do período em estudo. Refira-se que temos conhecimento de 32 encenações de peças do autor no período em questão (vide anexo 1).

É curioso notar que no ano de 1975 não se registou nenhuma representação de Molière. Tal facto talvez se possa relacionar com as apetências temáticas por parte das companhias nesse imediato pós-25 de Abril (vide ponto 2.), período que aponta para a preferência pela temática política, não só porque a conjuntura histórica assim o motiva, mas também porque o recurso a esse tipo de peças não tinha sido possível anteriormente. A conquista da liberdade de expressão trouxe ao teatro português a apresentação das peças e dos autores que tinham sido interditos pela censura, nomes como Brecht, Dorst, Peter Weiss, Jean-Paul Sartre, entre muitos outros. Mas também a produção portuguesa surgia à luz do dia (Barata, 1991; Rebello, 1991b).

¹⁷ Um dos que o lamenta é Castro Guedes, no Programa da peça *O Avarento* do Teatro do Noroeste, onde se pode ler: “Molière integra, com Shakespeare e Brecht, a tríade dos autores mais representados. Se esta afirmação é válida para todo o mundo de tradição teatral, já não o é para Portugal. Até onde é possível pesquisar, verificamos que o teatro profissional português nunca prestou grande atenção ao teatro de Molière” (in Programa d’ *O Avarento*: p. 2).

¹⁸ É, ainda, Castro Guedes quem o afirma no já referido Programa: “É estranho este teatro português: deficitário no que toca à produção de textos de autores nacionais, deficitário no que toca ao confronto com os textos e autores nucleares do património teatral.” Carlos Porto (1994) partilha deste mesmo sentimento. Há, contudo, quem pense diversamente: Luís Francisco Rebello (1991b), por exemplo, tem uma postura mais optimista.

Uma outra constatação tem que ver com as peças escolhidas para a encenação: de todas as peças de Molière, neste período, encenaram-se 11. As mais frequentes são, em primeiro lugar, *O Tartufo*, seguida de *O Avaro*, *As Artimanhas* (ou *Velhacarias*) de *Scapin*, *George Dandin*, *O Doente imaginário*, *Médico à Força* e *A Escola das Mulheres* (vide anexo 2).

Nota-se a preferência pelas chamadas grandes comédias¹⁹, o que nos faz pensar que se opta por apresentar o autor literário. Mas, ao lado dessas, temos também comédias que mantêm uma forte ligação à farsa (*Médico à Força*). Esta opção justifica-se por se tratar de peças em que se acentua o carácter cómico e, portanto, mais propício para agradar a um vasto público.

As companhias, de que tivemos conhecimento, que se interessaram pelo teatro de Molière foram, no total, vinte e quatro²⁰ (vide anexo 3). Dessas, a sua esmagadora maioria limitou-se a apresentar uma única peça de toda a vasta produção molieresca. Há, no entanto, algumas companhias que encenaram por mais de uma vez diferentes peças do autor francês. Assim, e por ordem decrescente (quanto ao número de peças apresentadas) temos o Teatro Nacional D. Maria II (TNDM), o Teatro Espaço de Fronteira (TEF), o Centro Cultural de Évora (CCE), o Teatro Experimental do Porto (TEP), a Companhia de Teatro de Almada (CTA) e o Teatro Oásis (TO).

A companhia do TNDM surge como uma das que mais vezes apresentou Molière. Isto é compreensível à luz do que se pretende que seja um Teatro Nacional. De facto, se há uma companhia portuguesa que tem maior responsabilidade e dever de proporcionar ao público o contacto com os grandes nomes do património teatral e as mais importantes peças desse mesmo património, essa é, sem dúvida, a do TNDM.

Acrescente-se que é ela também a companhia que dispõe das melhores condições para o fazer, não só por usufruir de um espaço permanente para trabalho e salas de espectáculos – o que nem sempre acontece com grande parte dos grupos de teatro em

¹⁹ Partimos da classificação das peças de Molière feita por Forestier (1990; 1996).

²⁰ Consideramos o espectáculo do *Tartufo* de 1992, apesar de não se tratar de uma companhia mas de um conjunto de actores de duas companhias – TEAR e Comediantes – que episodicamente se reuniu.

Portugal –, mas também porque é a companhia que arrecada o maior apoio financeiro por parte do Estado²¹.

Quanto ao teatro amador²², antes de mais convém referir que estas companhias têm características próprias. Trata-se de grupos de teatro que trabalham, normalmente, na base do voluntariado, com pessoas que amam o teatro e a cultura mas que não são profissionais das artes do espectáculo, em espaços (por vezes) não vocacionados para o efeito, com condições precárias, sem subsídios, sobrevivendo, na sua maioria, graças a apoios municipais e a patrocínios de empresas sediadas nas regiões onde estas trabalham. Por outro lado, o público é, em regra, pouco numeroso. É importante, ainda, ter em linha de conta que há vários grupos de teatro amador: o teatro amador que o é, porém com perspectivas de profissionalização; o teatro universitário; o teatro associado a colectividades; o teatro terapêutico; e, ainda, como é o caso do Teatro Regional da Serra de Montemuro (TRSM), o teatro amador de cariz rural, que trabalha com um público pouco “nutrido” de produções culturais e teatrais.

Os espectáculos têm de ser vistos à luz destas características. Não devemos, porém, menosprezar a qualidade de alguns deles e o lugar que ocupam no contexto português. Refira-se que, das 24 companhias de teatro que apresentaram Molière no período em estudo, 9 são companhias de teatro amador. Por outro lado, das 32 peças apresentadas, 12 foram-no pelo teatro amador, números que demonstram a sua importância. Com efeito, o teatro amador permitiu que uma camada significativa do público tivesse a oportunidade de contactar com o teatro do autor francês. Relembre-se que algumas destas companhias trabalham em regiões do país desfavorecidas, nomeadamente, no que diz respeito à produção e divulgação teatral, como é o caso do TRSM, a trabalhar no concelho de Castro Daire, do TEF, em Fronteira (Alentejo) e da Trupe da Universidade dos Açores (TRUNAC), em S. Miguel (Açores).

²¹ A companhia do TNDM recebe anualmente mais do que todas as outras companhias e projectos individuais juntos (Serôdio, 1994c; 1998b).

²² Há, actualmente, companhias profissionais que o não eram à data das representações das peças de Molière. Enquadramo-las no teatro amador pois que foi nesse contexto que apresentaram os seus espectáculos e é como fruto do teatro amador que as temos que encarar. Encontram-se nestas condições o Teatro Regional da Serra de Montemuro (TRSM) e o Teatro do Século (TS).

Por outro lado, a peça mais vezes representada pelo teatro amador é *O doente imaginário* (ou de cisma), seguida de *O médico à Força*, *As Artimanhas* (ou *Velhacarias*) de *Scapin* e *O Avaro*. Não coincidem estas escolhas com as do teatro profissional. Neste as peças mais frequentes são *O Tartufo*, seguida de *George Dandin*, *A Escola das Mulheres*, *As Artimanhas* (ou *Velhacarias*) de *Scapin* e *Dom Juan*.

Aposta-se por parte do teatro amador, de uma maneira geral, em peças marcadamente cómicas e com uma carga ideológica e literária menos vincada.

Para além da escolha das peças diferir, também o posicionamento face à tradução é distinto. À excepção das peças apresentadas pelo Teatro Oásis (TO), em que o próprio encenador procedeu a uma nova tradução²³, nos restantes casos tal não aconteceu, tendo os espectáculos sido feitos com base em traduções previamente existentes.

Face a tal opção podemos depreender que a problemática da tradução só esporadicamente se faz sentir junto dos elementos do teatro amador.

Todavia, o lugar da tradução no âmbito do teatro profissional também não é muito claro e muitas vezes pauta-se pela sua marginalidade. Por um lado, a referência à tradução e ao tradutor é, frequentemente, omitida, por outro, tal como no teatro amador, por vezes, recorre-se a textos já existentes e datados. Aliás, verificamos que (aproximadamente) metade dos espectáculos tiveram por base uma nova tradução feita no âmbito do (e para o) espectáculo; a outra parte recorreu a traduções previamente existentes, ora cedidas por outras companhias²⁴ – é o caso da tradução da peça *George Dandin* feita por Fernando Mora Ramos para o CCE, cedida ao Teatro de Portalegre (TP) –, ora traduções publicadas, umas relativamente contemporâneas

²³ Adoptamos o termo “nova tradução” usado em D’hulst (1979) e Zurbach (1997) para designar toda a tradução de um texto de partida para uma língua-alvo na qual já existe uma tradução desse texto. Para estas traduções Antoine Berman (1990) adoptou o termo retradução. No seu estudo, o autor debruça-se sobre as principais diferenças entre a tradução (isto é, a primeira tradução de um autor) e as retraduições (todas as outras traduções).

²⁴ Este intercâmbio entre companhias tornou-se uma prática consideravelmente comum, nomeadamente por parte do CCE/CENDREV, que fornece textos a companhias de teatro amador a trabalhar no Alentejo (Zurbach, 1997). Este intercâmbio não se fez sentir apenas com as traduções da responsabilidade das companhias. Registe-se o caso d’ *O Médico à Força* do Teatro Experimental de Pias (TEPI) em que, segundo testemunha o director da companhia, se usou um texto cedido por uma outra companhia, texto que, como nos foi possível constatar pela sua observação, mais não era que uma cópia da tradução revista por Guedes de Oliveira publicada pela Lello & Irmão.

do espectáculo (as traduções de Carlos Wallenstein e de Henrique Braga), outras feitas muitos anos antes (as traduções de Paulo Quintela, Guedes de Oliveira e Castilho).

Quanto à tradução de Carlos Wallenstein d'*O Tartufo* (1973) – que será objecto de estudo mais aprofundado no ponto 4.2. –, esta foi usada pelo TAS²⁵ em 1976 e, um ano mais tarde, pelo TEF.

As traduções de Henrique Braga (1966) foram utilizadas pelo TEF para os espectáculos *O Avaro* e *O doente imaginário*, demonstrando uma preocupação por parte deste grupo de teatro amador no sentido de recorrer a traduções relativamente recentes do autor francês. Estas duas traduções datam de 1966, a do *Tartufo* de Wallenstein de 1973, sendo os espectáculos de 1978, 1981 e 1977, respectivamente.

A tradução de Paulo Quintela (1968) foi usada pelo TRUNAC em 1995²⁶.

Não deixa de ser significativo que no último quartel do século XX ainda se recorra às traduções oitocentistas de Castilho (1869), não só por se tratar de um texto datado mas também porque entretanto outras traduções foram feitas: *O Avaro* representado pelo Grupo de Teatro «Proscenium»²⁷, em 1977, e *O Médico à Força* pelo Grupo Cénico do Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos²⁸ (GCHP), em 1976 (Miranda, 1983).

O caso que mais se destaca é o de Guedes de Oliveira (1921-1927), visto que das 15 encenações realizadas com base em textos previamente existentes, 5 usaram as

²⁵ Costa Miranda refere-se ao uso da tradução de Wallenstein em 1976, porém as reduzidas informações que o investigador fornece não nos permitem constatar se se refere à encenação do TAS ou a outra iniciativa. O autor apenas escreve o seguinte: “E nesse ano de 1976 será ouvida, aqui e ali, a nova versão de *Tartufo* a que se associou Carlos Wallenstein” (Miranda, 1983a:188).

²⁶ A tradução de Paulo Quintela feita para o TNDM em 1949 foi mais tarde usada pelo TEUC – grupo de teatro de que Nestor de Sousa fizera parte (in *Primeiro de Janeiro*, 7/3/71); volta a ser usada em 1971 para um espectáculo apresentado pelos finalistas da Secção Liceal de Tomar do Liceu de Santarém sob direcção de Nestor de Sousa (in *O Nabão*, Abril de 71). Nos Açores, a mesma tradução tinha sido utilizada pelo Grupo da Academia Musical de Ponta Delgada, na década de 50, tendo Nestor de Sousa representado um dos papéis, segundo testemunha o próprio (através de contacto pessoal). A escolha desta tradução, parece evidente face ao supra exposto, tem que ver com o facto de ser um texto que acompanhou o percurso de Nestor de Sousa, o responsável pelo TRUNAC e pela escolha do texto.

²⁷ Sobre esta reutilização apenas temos o testemunho de Costa Miranda: “A velha tradução de Castilho de *O Avaro* alcançará um amplo sucesso no ano de 1977 apresentada pelo Grupo «Proscenium»; em récitas escolares e nos lisboetas teatros do Bairro Alto e da Trindade” (Miranda, 1983:188).

traduções de Guedes de Oliveira. E essa presença mantém-se ao longo de todo o período em análise (o primeiro espectáculo com base nestas traduções data de 1976 e o último de 1995²⁹), sendo as peças mais frequentes *O Médico à Força* e *O Doente de Cisma*, comédias que apostam na comicidade com estreitos laços com a farsa³⁰ e na vivacidade da acção. Por detrás do recurso a estas peças parece estar a opção por não se recorrer às grandes comédias de Molière que exigiam da parte das companhias um trabalho mais moroso e elaborado e, provavelmente, uma maior atenção dada ao texto, isto é, à tradução.

A presença do TEP entre as companhias que recorreram aos textos de Guedes de Oliveira merece destaque. Note-se que se trata de uma importante companhia, com uma longa história e que tem no seu currículo várias peças de Molière – 2 no período em estudo; 5 no total (Porto, 1997).

As restantes companhias são companhias de teatro amador – ou eram-no à altura dos espectáculos em questão –, sendo mais facilmente compreensível que tenham utilizado as ditas traduções, por serem normalmente mais limitados os meios do teatro amador.

A escolha destas traduções e não de outras poderá estar relacionada com o facto das mesmas terem sido sobejamente divulgadas – refira-se que foram objecto de mais do que uma edição – e por Guedes de Oliveira ter traduzido a obra completa de Molière.

Podemos afirmar que as traduções de Guedes de Oliveira, tal como as de Castilho o tinham sido, são um marco importante na recepção do dramaturgo francês, não só por ter procedido à tradução do autor no âmbito de um projecto de edição das suas obras completas por parte da Lello & Irmão (Zurbach, 1997), mas também pelo facto de muitas companhias de teatro recorrerem às suas traduções para os seus espectáculos e ainda pela reutilização por parte de alguns tradutores dos textos de

²⁸ As preocupações por parte do grupo de teatro com a escolha do texto a usar terão que ser entendidas à luz das características e objectivos inerentes a um grupo de teatro terapêutico, como é o caso do GCHP.

²⁹ Refira-se que se continua a recorrer, após 1998, às traduções de Guedes de Oliveira: em 1999, pelo Grupo de Teatro Miguel Torga da Faculdade de Ciências de Lisboa e, em 2000, pela Filandorra.

³⁰ Sobre a peça *Le Médecin malgré lui* Forestier afirma “comédie franchement farcesque” (1990:75).

Guedes de Oliveira na feitura de novas traduções. Disto nos dá conta Zurbach quando se refere às traduções de *George Dandin* feitas pelo TEP (1964) e pelo CCE (1979) (idem).

Tomarchio defende que na base de qualquer discussão no âmbito da tradução teatral têm de estar forçosamente duas questões: “qui traduit, et pourquoi traduire?” (Tomarchio, 1990:79). Com efeito, para que melhor possamos compreender as traduções é imperativo que conheçamos não só o contexto em que estas foram produzidas, mas também os objectivos que as nortearam, bem como o produtor, ou seja, o tradutor, pois que o seu perfil terá consequências inevitáveis ao nível da tradução.

Não pretendemos apontar qual o perfil mais adequado para proceder à tradução de/para teatro; interessa, sim, verificar qual a política em termos de tradução adoptada pelas entidades de produção teatral. Assim, pretendemos ver a que tradutores estas recorreram, pois dessa escolha resultam diferentes traduções.

A relação entre o tradutor e os outros elementos que participam da actividade teatral (actores, encenadores, figurinistas, cenógrafos...) é variável também em função do perfil do tradutor e da sua ligação àqueles. Em muitas situações, a tradução teatral surge mesmo, como em nenhum outro caso, como uma actividade colectiva. Tal facto faz com que o tradutor não possa ser visto como *o* autor da tradução, mas como *um* dos autores ou um co-autor.

Com efeito, situações há em que a tradução não surge para o público como o trabalho de um tradutor em particular – cujo nome, de resto, se apaga –, mas como um produto da responsabilidade da companhia de teatro.

Se efectivamente uma grande parte dos tradutores não é identificada, noutros casos, porém, a tradução é *assinada*. O facto de se assinar a tradução implica, por um lado, assumir o acto de traduzir como um acto pessoal (Campo, 1997), por outro, a valorização da actividade tradutológica.

Sobre o perfil dos tradutores, da pesquisa biográfica levada a cabo, podemos concluir que dos três tipos referidos por Tomarchio (1990:79) – o linguista; o tradutor ligado ao domínio literário; o tradutor ligado ao domínio teatral; – o perfil dominante

enquadra-se no último tipo. De facto, a maior parte dos tradutores a que recorreram as companhias de teatro para procederem à tradução das peças de Molière são pessoas, de uma maneira ou de outra, ligadas à actividade teatral. Uns são actores, outros encenadores, outros dramaturgos, outros, ainda, exercem cumulativamente várias dessas funções. Muitos são, inclusive, procurados dentro de portas, isto é, entre os elementos da própria companhia. Tal opção é, por si só, importante e reflecte a imagem da tradução teatral e o que se pretende que ela sirva, isto é, torna evidente o facto da tradução teatral ser vista como uma actividade que faz parte integrante do fenómeno teatral e que é feita em função do espectáculo que se pretende encenar.

Uma outra característica dos tradutores em questão prende-se com o facto de uma parte considerável ser simultaneamente o tradutor e o encenador da peça. Este acumular de funções numa mesma pessoa é muito frequente e acentua-se quando se trata de teatro amador, onde muitos recursos escasseiam incluindo os recursos humanos, daí a necessidade de rentabilizá-los, sendo assumidas por uma só pessoa várias tarefas.

Apesar de não termos tido conhecimento dos métodos de trabalho de todos os tradutores em questão, podemos verificar que há situações distintas a apontar³¹: o tradutor, ora recebe orientações do encenador em função do espectáculo que este tem em mente (Benedita Basto e Regina Guimarães), ora coloca questões ao encenador (Augusto Sobral), ora procede a um trabalho de equipa (Alberto Villar e Ruy de Matos, Manuela Reis e Maria Resende e Manuel João Gomes), ora, ainda, tradutor e encenador são a mesma pessoa³². Esta proximidade do tradutor com a companhia de teatro e seus elementos pode, como já referimos, moldar o próprio processo de tradução.

Uma outra questão que merece ser destacada tem a ver com a (não) edição das traduções que são feitas no âmbito de projectos de encenação. Com efeito, das novas traduções feitas no período em estudo apenas três são objecto de publicação, a saber *O Tartufo* de Wallenstein, *O Avarento* de Benedita Basto e *O Tartufo* de Regina

³¹ Estas informações foram recolhidas junto de elementos responsáveis pelas companhias de teatro.

³² Este tipo de situação remete para um trabalho por parte do tradutor mais isolado, porém o tradutor é, neste caso, uma pessoa profundamente conhecedora da prática teatral.

Guimarães. As restantes traduções não foram publicadas e grande parte encontra-se em folhas dactilografadas, descuidadamente agrupadas.

Esta apresentação material das traduções é reveladora do estatuto das mesmas: trata-se, na verdade, de escritos de teatro, textos que se enquadram no fenómeno teatral e no qual são tão só, por um lado, um instrumento de trabalho e, por outro, um elemento entre muitos outros que integram o objecto artístico teatral.

É neste panorama da recepção de Molière em Portugal que devemos enquadrar os três *Tartufos*, para cujo estudo teremos por base as traduções (elemento central da nossa análise), bem como uma série de outros documentos: Programas, o currículo das companhias, artigos de jornal, notas de encenação, fotografias dos espectáculos, croquis do guarda-roupa e, ainda, testemunhos recolhidos junto dos responsáveis pelos espectáculos (directores das companhias e encenadores).

O estudo das traduções do *Tartufo* de Molière far-nos-á reflectir sobre várias questões, nomeadamente a problemática da (re)leitura dos clássicos num contexto “revolucionário”, “pós-revolucionário” e, posteriormente, num período já afastado dessa revolução mesmo que tornado possível graças a ela e o papel da tradução nessa (re)leitura, em particular, e no âmbito do fenómeno teatral, em geral. Iremos verificar as influências evidenciadas pelo contexto de chegada ao nível das opções tradutológicas, mas também o reflexo das concepções teatrais (e tradutológicas) na prática da tradução.

Pretendemos ao longo do estudo dar resposta a uma série de questões: Que *Tartufo(s)* – e, de uma forma mais lata, Molière – se representou (representaram) em Portugal no final do século XX? Como podemos definir a relação estabelecida entre as culturas em contacto – a francesa e a portuguesa (mas também a espanhola³³)? Em que medida as traduções determinaram a recepção do autor? Que lugar os textos de chegada ocupam no sistema literário e teatral português contemporâneo? Qual (quais) o(s) reflexo(s) do contexto histórico-social nas opções tradutológicas? Qual a função da tradução no contexto de recepção?

³³ A tradução de Wallenstein foi feita a partir da tradução espanhola de Enrique Llovet.

Na busca das respostas às questões supra-referidas outras se impõem: Quem traduz? Qual a sua ligação com a actividade cénica? Em que medida o perfil do tradutor condiciona a tradução? Qual foi o processo de tradução adoptado pelos tradutores? Quais são as normas dominantes das traduções estudadas? Os textos traduzidos apresentam-se *as an original* ou *as the original*³⁴? Que modelos orientaram as traduções e encenações? Somente alguns dos textos são editados: que implicações isso tem (pode ter)?

Para responder a estas e outras eventuais questões, os Estudos de Tradução oferecem a fundamentação teórica e metodológica, no entanto, não poderemos deixar de nos auxiliar de outros domínios – de resto, uma das características dos Estudos de Tradução é o seu carácter interdisciplinar (D’hulst, 1979) – para que o nosso conhecimento do fenómeno em estudo seja o mais profundo, abrangente e rigoroso possível. Assim, ser-nos-ão úteis áreas como a Literatura Comparada, a História, e sobretudo a História Cultural, bem como a Sociologia – iremos recorrer a autores como Boaventura de Sousa Santos, António Costa Pinto, Maria Benedita Portugal e Melo e Carlos Fortuna, entre outros – no sentido de melhor conhecermos, através do estudo do contexto histórico-social, a recepção de *Tartufo* e de Molière em Portugal no final do século XX.

A dissertação desenvolver-se-á da seguinte forma: após o enquadramento científico do presente estudo no âmbito dos Estudos de Tradução e sua relação com a Literatura Comparada, fazendo referência à particularidade da tradução teatral (§1.), passaremos a apresentar o contexto (na sua multiplicidade) em que o nosso objecto de estudo se enquadra (§2.). Antes de avançarmos para a descrição das traduções procederemos a uma breve abordagem do autor e da sua obra e a uma pequena resenha histórica da recepção de Molière em Portugal (§3.1.), bem como à apresentação da peça (§3.2.).

Numa segunda parte, depois de expormos e justificarmos as opções metodológicas – a metodologia adoptada parte do modelo proposto por Lambert e van Gorp (1985) no artigo “On Describing Translations” – (§4.), voltaremos a nossa atenção para o

³⁴ No sentido da expressão utilizada por Toury, 1980.

corpus, procedendo ao estudo descritivo³⁵ das traduções. Antes da descrição das três traduções, e para que melhor compreendamos as respectivas opções tradutológicas, apresentaremos os momentos que mais se destacam na recepção do *Tartufo* entre nós (§4.1.). Assim, referir-nos-emos às traduções de Manoel de Sousa (a primeira tradução da peça em língua portuguesa) e de António Feliciano de Castilho. As três traduções do nosso corpus serão descritas separadamente, mesmo que se comparem opções tradutológicas, sempre que pertinente. Começaremos por descrever, por ordem cronológica, a tradução de Carlos Wallenstein, que será comparada com a tradução de Enrique Llovet, o texto intermediário³⁶ usado por Wallenstein para fazer a sua tradução (§4.2.), a de Manuel João Gomes (§4.3.) e a de Regina Guimarães (§4.4.).

Ao longo do estudo e da observação dos textos iremos verificar que estes apresentam opções tradutológicas distintas e por vezes opostas. As diferenças de opções devem-se nomeadamente ao facto das traduções terem sido feitas em momentos diferentes. Iremos demonstrar que ao período conturbado da história nacional – a década de 70 –, caracterizado por uma grande agitação social, política mas também de grande efervescência cultural, intelectual e estética corresponde uma atitude por parte do tradutor que reflecte esse contexto, nomeadamente pelo discurso político que se destaca na tradução. Com o alcançar de uma maior estabilidade social e política esse discurso deixa de se encontrar nas traduções do nosso corpus.

Vamos poder constatar a existência de um movimento cíclico no que concerne a norma dominante que orientou cada uma das três traduções: a primeira pauta-se pela modernização e fluidez do discurso, pela actualização da linguagem e adaptação da personagem Tartufo ao contexto de chegada, pela introdução de termos com um pendor político e pela defesa da liberdade de tratamento dos clássicos; a segunda – de Manuel João Gomes – faz um regresso à forma canónica, daí o verso, a linguagem eloquente e o recurso a palavras e estruturas linguísticas entradas em desuso; o terceiro texto – de Regina Guimarães – apresenta uma tradução mais próxima da de Carlos Wallenstein (apesar das duas propostas serem distintas), sobretudo do ponto de

³⁵ No sentido do termo em Holmes, 1988 e Lambert, 1985.

³⁶ A esta tradução intermediária Gideon Toury chama “intermediate translation” (Toury, 1980:53).

vista linguístico: o texto apresenta-se em prosa, a linguagem foi modernizada e uma das maiores preocupações é a fluidez do discurso.

Iremos igualmente comprovar que o facto das traduções terem sido feitas para serem encenadas acarreta uma série de consequências ao nível das opções tradutológicas.

A descrição de cada tradução será feita, sempre, numa perspectiva comparatista³⁷ (com o texto de partida e com as várias traduções do nosso corpus, bem como com outras traduções do *Tartufo*, sempre que tal se afigure oportuno).

O estudo far-se-á acompanhar e terá por base uma fundamentação teórica visando uma reflexão sobre a recepção do *Tartufo* (e) de Molière e o fenómeno tradutológico, no âmbito dos Estudos de Tradução, tendo em atenção a especificidade do estudo da tradução teatral.

Por fim, serão apontadas algumas hipóteses interpretativas (§5.) que mais não são do que tentativas de resposta para as questões supra-enunciadas (mesmo que não tenham um carácter definitivo) e tentarão contribuir para um aprofundamento do conhecimento que temos, hoje, do fenómeno da tradução, da(s) sua(s) função(ões) no âmbito da recepção de um autor como Molière, do seu papel no contacto entre culturas, bem como do lugar das traduções no contexto de chegada.

³⁷ “Any research into translation must involve contrasting corpora in two or mor languages” (Baker, 1995:230).

1. Enquadramento científico

Os Estudos de Tradução são uma disciplina cujo início está associado à Literatura Comparada (Zurbach, 2001) mas que é hoje uma área autónoma e profícua.

Apesar da ligação que apontamos entre os Estudos de Tradução e a Literatura Comparada, também este último domínio é uma disciplina com uma história recente, não obstante remontarem a longa data esboços de comparatismo, visto que desde o momento em que duas literaturas coexistem se procedem a comparações entre elas para apreciar os méritos respectivos. Nesse sentido, Helena Buescu alerta para a importância de distinguir a disciplina Literatura Comparada da “atitude comparatista” (Buescu, 2001a:4), pois que, se por um lado, a atitude comparatista data de “períodos e momentos históricos muito distantes, já no que respeita à história da disciplina e da sua progressiva institucionalização, os marcos temporais são bem mais restritos e próximos” (idem).

Com efeito, já em 1816 encontramos a designação Literatura Comparada em antologias francesas usadas para o ensino da literatura – *Cours de littérature comparée* (Bassnett, 1993:12) – porém a Literatura Comparada irá progressivamente implantar-se como área disciplinar ao longo do século XIX e é somente na última década do século que “podemos formalmente reconhecer a implantação institucional e académica da disciplina” (Buescu, 2001a:4).

E, apesar da primeira utilização do termo remontar a inícios do século XIX, a verdade é que a Literatura Comparada continua a ser objecto de (re)definições (Bassnett, 1993; Bernheimer, 2001). Tal aspecto prende-se, em certa medida, com o facto da Literatura Comparada se pautar pela multiplicidade do seu objecto de estudo, abarcando não só “toutes les littératures de toutes les langues dans tous les pays du monde, et même toutes les formes d’expression infra ou paralittéraire” (Brunel, 1983:7), mas também outras formas de expressão, nomeadamente, as artes plásticas, o cinema ou a banda desenhada. A Literatura Comparada, hoje, interessa-se, portanto, por domínios mais vastos do que aqueles que estiveram na origem da criação da

disciplina. Para além da diversidade permitida pelo objecto de estudo³⁸, caracteriza-se, igualmente, pela multiplicidade das práticas, abordagens e orientações que possibilita (Brunel, 1983; Bernheimer, 2001).

Todavia, mais do que fazer uma resenha histórica da Literatura Comparada ou tentar definir esta disciplina, “complexa e polimorfa, em perpétua evolução” (Machado, 1988:195), interessa, neste momento, referir o aparecimento e desenvolvimento de novos campos de estudo saídos do vasto campo da Literatura Comparada, fruto da evolução de que os estudos comparatistas têm sido alvo.

Um desses campos é, como já referimos, os Estudos de Tradução.

Ora, a relação entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução é complexa. Por um lado, refira-se que grande parte dos manuais de Literatura Comparada reservam um espaço à tradução³⁹. Compreende-se que a Literatura Comparada chame a si o estudo da tradução pois que esta é um meio privilegiado de contacto entre comunidades linguísticas diferentes, entre culturas, entre sistemas literários⁴⁰. Apesar disso, a importância que a Literatura Comparada atribui à tradução, em regra, é pouco significativa, sendo frequentemente “arrumada” num só capítulo (Bassnett, 1993). Esta postura talvez esteja ainda relacionada com o sentimento de negatividade que tradicionalmente está associado às traduções e que se reflecte no discurso sobre a tradução⁴¹.

Contrariando tais discursos, surgem os Estudos de Tradução, os quais têm vindo a ganhar importância e visibilidade, sendo, actualmente, considerados por alguns investigadores, nomeadamente Bassnett, não como um ramo da Literatura Comparada, mas como uma disciplina independente. Aliás, quanto à relação entre a

³⁸ Essa diversidade é tal que leva Bernheimer (2001:20) a afirmar que “o termo «literatura» pode já não descrever adequadamente o nosso objecto de estudo.”

³⁹ No final da década de 80, Lambert (1989) alertava para esse facto, mais tarde corroborado por Bassnett (1993), e, actualmente, tal aspecto continua a fazer-se notar. Veja-se o caso da obra *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada* publicada em 2001 (vide bibliografia por Buescu), que também ela inclui um capítulo dedicado à tradução e aos Estudos de Tradução.

⁴⁰ “La traduction est un des facteurs principaux de croissance de la communication interlittéraire, interculturelle et internationale” (Zurbach, 2001:245).

⁴¹ “Translation has tended to be as the poor relation, as an activity involving little talent and creativity” (Bassnett, 1993:138). Daí encontrarmos todo um conjunto de termos tradicionalmente associados à actividade tradutológica que apontam nesse sentido: “Translation, it is suggested, ‘betrays’, ‘truduces’,

Literatura Comparada e os Estudos de Tradução, a autora afirma o seguinte: “As comparative literature continues to argue about whether it can be considered a discipline or not, translation studies states boldly that it *is* a discipline” e vai ainda mais longe acrescentando: “Comparative literature as a discipline has had its days. [...] We should look upon translation studies as the principal discipline from now on, with comparative literature as a valued but subsidiary subject area” (Bassnett, 1993:160-161). Não obstante o carácter polémico do discurso adoptado pela autora, as suas palavras não deixam de ser importantes na medida em que reflectem o rápido desenvolvimento da disciplina e a importância que tem vindo a adquirir junto dos investigadores.

Brunel (1983), em relação à Literatura Comparada, fala de pré-história, identificando esse “período” com os esboços de comparatismo (a que já nos referimos) por oposição à criação da Literatura Comparada como disciplina, muitos séculos depois. Em relação aos Estudos de Tradução podemos dizer o mesmo: apesar de se afirmarem como disciplina independente somente a partir de finais dos anos setenta (Bassnett, 1993, 1993-94; Zurbach, 1997), desde Cícero, pelo menos, podemos falar de reflexões sobre o problema da tradução (Ablamowicz, 1993) e D’huilst testemunha a existência, em França, desde o século XVI, de “une réflexion théorique assez sophistiquée sur le phénomène de la traduction, principalement sur la traduction d’oeuvres littéraires” (D’huilst, 1979:4).

Não obstante esta longa tradição de discursos sobre a tradução, frequentemente saídos da pena dos próprios tradutores, a verdade é que não era desenvolvido um estudo sistemático das traduções.

Mesmo na década de 60, período fértil em colóquios nos quais se aborda a questão, o teor dos discursos são maioritariamente de tipo normativo, o que impossibilita o real conhecimento do fenómeno da tradução (Lambert, 1989).

Só a partir da década de 70 os Estudos de Tradução se afirmam como uma disciplina independente, marcando uma mudança no discurso sobre o fenómeno tradutológico. Deixa de se falar de tradução de uma forma normativa para o fazer com

‘diminishes’, ‘reduces’, ‘loses’ parts of de original, [...] poetry is lost in translation, certain writers are

base na observação das próprias traduções. Ao afirmar “et on n’oubliera pas d’étudier les traductions avant de parler de la traduction”, Lambert (1978:246) sintetiza a nova forma de encarar o fenómeno da tradução, indicando qual a postura que deverá adoptar todo o investigador que se interesse pelo dito fenómeno.

Na origem dos Estudos de Tradução estão os trabalhos do grupo de Tel Aviv, sob o impulso de Itamar Even-Zohar e mais tarde Gideon Toury, os quais vieram propor uma diferente perspectiva de abordagem do fenómeno da tradução, com base na teoria do polissistema⁴² (Bassnett, 1993) que constitui um fundamental contributo para o desenvolvimento da disciplina, pois considera a literatura como um conjunto de sistemas que se interpenetram, que são submetidos a tensões e mudanças e propõe que se encare a literatura traduzida como um sistema complexo que tem, também ele, as suas normas e os seus modelos, estabelecendo uma série de relações – que podem variar segundo o caso – com o sistema literário em que se enquadra (Even-Zohar, 1990).

Podemos dizer que os Estudos de Tradução constituem, na origem, uma disciplina empírica cujos objectivos principais são, por um lado, descrever o fenómeno da tradução e as traduções (estudos descritivos da tradução) e, por outro lado, estabelecer princípios gerais através dos quais estes fenómenos possam ser explicados e previstos (estudos teóricos da tradução). Os estudos descritivos da tradução, por seu turno, configuram três tipos de investigação⁴³: orientada para o produto, para a função e para o processo (Holmes, 1988).

A importância desta área de estudo tem vindo a aumentar, nomeadamente pelo papel fundamental que desempenha no conhecimento das literaturas nacionais, face ao

‘untranslatable’” (idem: 140).

⁴² Contrariando as tendências até então dominantes, para a teoria do polissistema a tradução ganha uma importância inestimável e é-lhe reconhecido um papel fundamental no desenvolvimento das literaturas nacionais (Bassnett, 1993). “Polysystems theory offers a way of looking at that process of development not in terms of influences or movements, but in concrete terms of translation policy and translational strategies. What is translated, when and by whom, how it is received and what its status then becomes in the target culture are fundamental questions” (idem:159).

⁴³ Holmes, dentro dos Estudos de Tradução, distingue três ramos distintos – os estudos descritivos, teóricos e aplicados. A relação entre estes três ramos, segundo o autor, é dialéctica: cada um fornece material aos outros dois e utiliza as conclusões por eles alcançadas (Holmes, 1988).

papel que as traduções têm (ou podem ter) no desenvolvimento das próprias literaturas (Lambert, 1978).

Mas o grande problema dos Estudos de Tradução prende-se com a própria natureza do objecto de estudo. O facto de ser um lugar comum apontar a complexidade das traduções é disso uma prova⁴⁴. Com efeito, qualquer tradução é o resultado de um processo de selecção, de um encadeamento de decisões tomadas pelo tradutor (Levý, 1967) em conformidade com determinadas normas (Toury, 1980), as quais podem apontar para elementos socio-culturais, convenções literárias e estéticas, ora oriundas da literatura de partida, ora da literatura de chegada (Lambert, 1978), para além de que o próprio texto a traduzir, bem como o público visado pode condicionar também o processo de tradução (D'hulst, 1979). Ao investigador deverá interessar a identificação da tendência dominante no que concerne a(s) selecção(ões), decisões e normas que estiveram na base das traduções em análise para melhor compreender que tipo de contacto se estabeleceu entre as duas ou mais literaturas, entre as duas ou mais culturas, isto porque aquilo que deve reter a nossa atenção são os elementos de interacção entre as literaturas e culturas e não os aspectos especificamente linguísticos (Lambert, 1993).

Actualmente, há um vasto número de investigadores a interessar-se pelas questões colocadas pelos Estudos de Tradução e são diversificadas as abordagens que fazem do fenómeno. Podemos falar inclusive de duas grandes orientações no panorama contemporâneo: por um lado a dos *Translation Studies* de língua inglesa (Bernardo, 2001), também conhecida pela designação *Manipulation School* (Hermans, 1999), defendida por investigadores como Toury, Bassnett, Venuti, Lambert, Hermans, Van den Broeck, entre outros, por outro, o grupo de Göttingen.

Os primeiros vêem na tradução um “instrumento de colonização e de exercício de forças conservadoras” (Bernardo, 2001:123) e dão

primazia às repercussões sobre a literatura [de recepção]. A tradução ora é entendida como uma forma de manipulação da fama literária de uma obra ou de um autor (Susan Bassnett, André Lefevre), ora como um instrumento de colonização da literatura receptora [...]

(Lawrence Venuti). Enfim, uma outra posição encara a tradução como manifestação dentro do polissistema cultural de chegada, ocupando aí uma determinada posição mais central ou mais periférica, e exercendo sobre ele uma influência conservadora ou inovadora, conforme os casos (Gideon Toury) (idem: 125).

O grupo de Göttingen dedicou-se sobretudo à tradução de referências culturais, orientando a sua pesquisa para o próprio processo de tradução (a «‘transfer-oriented’ mode») (Hermans, 1999) e interessou-se, especialmente, pela história da literatura traduzida (portanto, os seus estudos são de carácter histórico-descritivo). Segundo Hermans, “the [Göttingen] centre has had only limited impact outside the German-speaking area [...] and the centre as a whole did not develop a coherent theoretical or methodological framework, preferring instead to devote their energy to extensive and detailed case studies” (Hermans, 1999:152).

Não obstante as diferentes abordagens propostas por cada um destes grupos, longe de virarem as costas e de se excluírem mutuamente, ambas as orientações analisam diversas questões pertinentes (Bernardo, 2001; Hermans, 1999).

Em Portugal, a história da disciplina é mais recente e menos rica. Começam-se a publicar trabalhos de investigação levados a cabo no âmbito da disciplina, porém, os Estudos de Tradução são “uma área de saber ainda incipiente no nosso país” (Seruya, 2001:7) e a dependência em relação à Literatura Comparada muito forte. Com efeito, a passagem dos Estudos de Tradução como sub-campo da Literatura Comparada para os Estudos de Tradução como uma disciplina autónoma encontra-se ainda numa fase de transição.

Por um lado, encontramos vestígios de filiação entre os Estudos de Tradução e a Literatura Comparada. Senão vejamos: o site oficial dos estudos comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa⁴⁵ inclui uma parte dedicada aos Estudos de Tradução⁴⁶, pressupondo uma situação de dependência entre este e aquele domínio. Por outro lado, surgem, no mercado, publicações da área da Literatura

⁴⁴ “Writing does not happen in a vacuum, it happens in a context and the process of translating texts from one cultural system into another is not a neutral, innocent, transparent activity” (Bassnett, 1993:160).

⁴⁵ www.fl.ul.pt/centros_invst/comparat/main800.htm

⁴⁶ O próprio curso de Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas no âmbito do qual apresento esta dissertação inclui no seu plano de estudos uma parte destinada aos Estudos de Tradução.

Comparada onde se dedica uma parte aos Estudos de Tradução, persistindo nessa relação. Estamos a pensar, uma vez mais, na obra *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada* (vide bibliografia por Buescu, 2001).

Porém, simultaneamente, publicam-se trabalhos elaborados no âmbito dos Estudos de Tradução, os quais surgem dotados de autonomia, procedendo-se a uma ruptura com a dependência face à Literatura Comparada.

Os Estudos de Tradução, em Portugal, estão, portanto, a libertar-se da alçada da Literatura Comparada e a dar os seus primeiros passos como disciplina autónoma.

Dentro dos Estudos de Tradução podemos falar, ainda, de um domínio mais específico. Estamo-nos a referir à tradução teatral. Se, nas palavras de Van den Broeck (1986), a tradução de teatro é sempre tradução literária, a verdade é que a tradução teatral se torna particular pela própria natureza do texto a traduzir, o qual leva a que o tradutor de teatro seja confrontado com problemas consideravelmente diferentes dos tradutores de uma novela ou de um poema.

Antes de mais, devemos lembrar que a tradução teatral pode ser feita ora com a intenção de produzir um texto destinado à leitura, integrado, num projecto de edição, ora com o objectivo de produzir um texto para o teatro e nesse caso será um documento que funciona como intermediário entre o texto de partida e sua representação para um público de chegada num contexto estrangeiro. Este segundo tipo de abordagem do texto de teatro afasta-se da tradução (meramente) literária pela interferência de outros elementos.

Uma das características que se evidencia no texto teatral é o seu carácter dialéctico, pela relação que estabelece entre literatura e teatro, isto é, entre texto e representação (Bassnett-McGuire, 1985; Van den Broeck, 1986). Ligado à questão do binómio texto/cena e em consequência do mesmo está o carácter presencial do diálogo em teatro. Com efeito, o diálogo no teatro tem um peso fundamental e características peculiares: “Dramatic dialogue is conventionalised and is based [...] on «an *I* addressing a *you here and now*»” (Bassnett-McGuire, 1985:94). E se, de uma maneira geral, no processo de tradução, para além dos aspectos linguísticos outros são implicados – aqueles que podemos de uma forma genérica designar de aspectos não-

linguísticos ou extra-linguísticos –, a verdade é que no caso do teatro estes últimos predominam e ganham uma importância preponderante (Mounin, 1998), não só pela multiplicidade de sistemas de signos intervenientes⁴⁷ mas também pelas dificuldades na sua abordagem aquando do acto de traduzir.

Assim, a tradução teatral torna-se um produto complexo, pela particularidade das características do próprio fenómeno teatral, “en tant qu’élément intégrant d’un mode spécifique d’intervention et de communication sociale et culturelle” (Zurbach, 2001:246) e em função da sua dimensão multidisciplinar (o fenómeno tradutológico integra em si uma série de códigos, de que o linguístico é apenas um), devendo o seu estudo ter em atenção os vários mecanismos (literários, artísticos e outros) que estruturam a recepção no contexto de chegada (idem).

Nesse sentido, o próprio processo de tradução teatral tem características muito próprias⁴⁸. Segundo testemunha Benhamou, face à particularidade do trabalho do tradutor de teatro, Antoine Berman elaborou, inclusive, uma teoria que defende a necessidade de uma terceira língua do tradutor, que designa de «langue traduisante reine» e que seria não uma língua propriamente dita mas uma linguagem: “celui de la scène, de la représentation - l’idiome complexe du jeu d’acteur” (Benhamou, 1990:12).

A transposição de uma peça de teatro de um código linguístico a outro e de um contexto histórico, social, político, ideológico, literário, teatral a outro é, portanto, um processo complexo pela diversidade de decisões que têm de ser tomadas, em função da multiplicidade de aspectos envolvidos – não só aqueles a que já aludimos, mas também as convenções inerentes à própria representação (quer do contexto de partida, quer do contexto de chegada), bem como às expectativas da(s) audiência(s) (Bassnett-McGuire, 1985) e ainda as circunstâncias em que a tradução é elaborada: o fim a que se destina a peça, o público ou as eventuais indicações do encenador.

⁴⁷ “Tadeusz Kowzan defines five categories of expression in the making of a performance which correspond to five semiological systems” (Bassnett-McGuire, 1985:88).

⁴⁸ “[L]e processus de traduction: c’est une activité en devenir, à étapes multiples qui vise à transmettre, à travers metteur en scène et comédiens, l’oeuvre étrangère. Le traducteur n’est donc pas seul, il est intermédiaire parmi d’autres entre l’oeuvre et le public” (Tomarchio, 1990:80).

Parece, portanto, evidente que a tradução teatral tem características muito particulares. Apesar disso, não lhe tem sido dada a devida atenção (Bassnett, 1994). A escassez de estudos nesta área talvez se prenda, por um lado, com o que Bassnett afirma sobre o desenvolvimento dos estudos teatrais: “A major obstacle in the development of theatre studies has been the continued emphasis on the verbal text to the exclusion of the other sign systems involved in the creation of theatre” (Bassnett-McGuire, 1985:88). Esta tendência, sem dúvida, terá consequências negativas no âmbito do estudo da tradução teatral. Outro obstáculo tem que ver com o carácter intrinsecamente efémero do fenómeno teatral que dificulta o acesso à informação e, portanto, a sua abordagem. Tentamos fazer frente aos obstáculos apontados através do recurso a materiais vários: fotografias, artigos de jornais, Programas, contactos directos com os responsáveis pelos espectáculos e/ou companhias.

E para além de todas as particularidades do fenómeno teatral, a descrição das traduções de teatro torna-se ainda específica pela materialidade de alguns dos documentos que apresentam as traduções. Com efeito, as traduções enquadram-se na actividade teatral e funcionam como um instrumento de trabalho de actores, encenadores e restantes elementos intervenientes na construção do espectáculo. Muitos dos textos, como vimos, não são publicados, apenas há a preocupação em policopiar o documento para que os actores tenham acesso ao mesmo. Estes textos, de que o *Tartufo* do TEC é um exemplo (vide anexo 10), apresentam-se como (apenas) um dos elementos do objecto artístico no seu todo, isto é, o espectáculo. Nesse sentido, a descrição da tradução terá que ter presente tal aspecto e deverá identificar a função do texto na sociedade de recepção, o que irá determinar o estatuto do texto traduzido na literatura portuguesa, bem como as escolhas e opções tomadas pelos tradutores (Zurbach, 2001).

Face ao supra-exposto, o presente estudo enquadra-se, portanto, no âmbito dos Estudos de Tradução, tendo sempre presente a especificidade da tradução teatral. Partindo da distinção feita por Holmes (1988) – estudos descritivos vs. teóricos –, o estudo que faremos enquadra-se nos estudos descritivos da tradução. A abordagem tentará englobar os três tipos de orientação por ele apontadas – investigação orientada

para o produto, para a função e para o processo. A observação do produto – as traduções –, a reflexão sobre o processo – o trabalho dos tradutores – e a identificação da(s) função(ões) das traduções no contexto de chegada ajudam a melhor compreender as características do fenómeno da tradução e especificamente da tradução teatral.

E, como foi dito, a actividade tradutológica não pode ser compreendida sem se ter em conta todo o contexto em que a mesma surge (literário, histórico, social, político, ideológico e teatral). Assim, a tradução não pode deixar de ser considerada uma questão interdisciplinar (D'hulst, 1979) e, como tal, auxiliar-nos-emos, como já referimos, sempre que julgemos pertinente, de outras áreas de estudo: a Literatura Comparada, a História, com especial destaque para a História da Cultura, e a Sociologia que nos serão úteis, não só para contextualizar o objecto de estudo, mas acima de tudo para compreender as opções tomadas e, de uma forma mais lata, o próprio fenómeno da tradução.

2. Contextos

O teatro, mais do que qualquer outro discurso literário ou artístico é condicionado pelo (e reflexo do) contexto em que se manifesta (Bassnett, 1994; Rebello, 1992d, 1999; Carvalho, s/d), pelo que não podemos estudá-lo sem o contextualizarmos. E, no que concerne o fenómeno teatral, o termo histórico, apesar de à partida abarcante, pode se nos afigurar limitativo se pensarmos na complexidade de aspectos que se relacionam com o dito fenómeno. Com efeito, para além do enquadramento histórico, propriamente dito, outros são igualmente importantes: o político, o social, o económico, o ideológico, o institucional, o literário, o teatral, o estético, o cultural.

Num estudo desta natureza não é possível abordar com profundidade o contexto na sua multiplicidade, pelo que iremos abordar o contexto teatral não descurando as suas relações com os restantes contextos, o que, de resto, é imperativo que façamos (mesmo que de forma superficial), à luz da teoria do polissistema.

Antes de avançarmos, porém, queremos lembrar que tratando-se de um período (aquele que nos interessa) muito próximo de nós, a visão distanciada que seria necessária (Porto, 1985) não é possível, daí considerarmos que esta abordagem panorâmica terá, inevitavelmente, um pendor provisório e limitado. A dificultar-nos a tarefa está, igualmente, o carácter efémero da actividade teatral e a ausência de uma verdadeira História do Teatro. Não obstante, faremos uma breve incursão na sua história ao longo do período em análise.

Assim, e tendo em conta que o estudo se reporta ao intervalo temporal que medeia entre a primeira e a última traduções do nosso corpus, isto é, entre 1972 (data da estreia do *Tartufo* de Wallenstein no Teatro Villaret) e 1998 (data da apresentação do *Tartufo* pela CTB), é importante referir que o início deste período se caracteriza por uma época conturbada da história nacional, pela agitação política, ideológica e social que lhe está associada. Efectivamente, o 25 de Abril não teria ocorrido se não se tivessem criado previamente as condições para tal. O movimento que culminou com a revolução progrediu no seio de um ambiente social, ideológico e político marcado por intensas contradições e precipitou-se pela guerra colonial (Serôdio, 1998b). É importante referir a forte actividade política na clandestinidade, bem como a

militância cultural em que o teatro desempenhou um importante papel (idem).

Foi neste período (antes da revolução) e neste contexto que ocorreu uma significativa transformação na paisagem teatral nacional, nomeadamente pela criação de grupos de teatro experimental que trouxe para o panorama teatral uma nova forma de fazer teatro, por um lado libertando-o do naturalismo (idem) e, por outro, pela busca de novos tipos de dramas: “some socially oriented plays [...] and others close to the existentialism or absurdism” (idem).

Todo este movimento culminou com o 25 de Abril de 1974 que desencadeou uma profunda metamorfose na sociedade portuguesa. E não apenas na sociedade política, onde foram manifestas as modificações introduzidas. As alterações fizeram-se sentir ao nível dos valores e da vida social nacional (Ferreira, 2000), bem como no que diz respeito as manifestações de pendor cultural e artístico. É importante não esquecer ter esse período sido marcado pelo fim de um regime ditatorial com uma actividade censória rigorosa, a qual durante quase meio século reprimiu a sociedade portuguesa, em geral, com efeitos evidentes para a actividade teatral, em particular, daí “o inevitável empobrecimento da criação dramaturgica [...] [e] o distanciamento em relação aos teatros e às experiências mais relevantes da cena contemporânea” (Rebello, 1999:9).

A revolução de Abril, e conseqüente instauração da liberdade de reunião e de expressão, teve óbvios e significativos reflexos em toda a sociedade portuguesa mas também na actividade teatral⁴⁹ (Serôdio, 1998b; Nery, 2000). Os principais aspectos a apontar como resultados imediatos da revolução de Abril foram a abolição da censura, o reconhecimento do teatro como serviço público (passando a ser competência do Estado criar condições para que a actividade teatral se pudesse desenvolver), bem como a declaração da necessidade da descentralização (Serôdio, 1994c), no sentido de uma democratização da cultura, num país com tão vincadas clivagens entre meio rural e urbano, país interior e litoral (Barata, 1991).

Com efeito, tratou-se de um período agitado, em que, à imagem da sociedade, em geral, o teatro procurava o seu caminho, a sua identidade, fazendo os espectáculos que

tinham sido interditos, abrindo o teatro a novos espaços e reformulando as relações entre o teatro e o público (Rebello, 1991). O sector do teatro, no período revolucionário de 1974/75 deu um considerável salto em frente na sua dinâmica e na sua própria dimensão e continua a expandir-se a partir daí até meados da década de 80. Verificou-se um grande desenvolvimento ao nível da formação de novos actores, quer no conservatório, quer na escola do Centro Cultural de Évora (CCE), quer ainda fruto de iniciativas levadas a cabo por João Mota na Comuna ou por Adolfo Gutkin; foi também um período de criação de novas companhias de teatro, quer na área metropolitana de Lisboa, quer fora dela (Nery, 2000), algumas das quais ainda hoje se mantêm em actividade, outras que acabaram por se extinguir.

Aliás, um dos aspectos que caracteriza as mutações do panorama teatral português é, sem dúvida, a descentralização, que visava, por um lado, fazer frente à concentração da actividade teatral na capital, por outro lado, permitir o acesso à cultura por parte das populações fora de Lisboa (Serôdio, 1998b). Esse movimento de descentralização começou com a criação, em Évora, da primeira companhia de teatro radicada na província, inaugurada em Janeiro de 1975 (Rebello, 1991): o CCE, actualmente com a designação de CENDREV. À semelhança desta companhia e seguindo-lhe o exemplo, vieram a criar-se outras entidades de produção teatral um pouco por todo o país. Os números são significativos. Senão, vejamos: em 1975, fora de Lisboa, havia apenas 4 companhias de teatro a trabalhar regularmente. Gradualmente, esse número aumentou, de forma que em 1983 passou para 21. A partir de meados da década de 80 o movimento de descentralização decresceu, “em grande parte mercê de uma política de concentração de subsídios, para além de um certo desgaste, por trabalharem muitas vezes em condições deficientes de espaço e equipamento” (Serôdio, 1994c:61). Apesar disso, no final da década de 80 e através da seguinte, o número voltou a aumentar: em 1997 tínhamos 19 companhias de teatro a trabalhar de forma regular fora de Lisboa (Serôdio, 1998b).

A importância do movimento de descentralização da actividade teatral é, portanto, algo que não pode, de forma alguma, ser subestimada, tendo em conta que foi ele que

⁴⁹ “the development of Portuguese theatre was crucially affected by the revolution of April 25, 1974”

permitiu caminhar no sentido de combater o “deserto cultural que caracterizava a província” (Porto, 1992:314) por contraste com a macrocefalia dessa actividade radicada em Lisboa.

Não obstante o movimento de descentralização ter regredido, nos anos 80, alguns projectos conseguiram manter uma certa estabilidade graças, nomeadamente, ao facto de terem encontrado um novo tipo de apoio – o apoio autárquico (Seródio, 1994c) – o qual, de resto, continua, hoje, a ter um papel inestimável na vida de algumas companhias de teatro. É o caso, por exemplo, do Teatro Experimental do Porto (TEP), que teve o apoio por parte da Câmara Municipal do Porto durante vários anos e, actualmente, pela Câmara Municipal de Gaia, para onde mudou as suas instalações, e da Companhia de Teatro de Braga (CTB), pela Câmara Municipal da referida cidade. O caso mais interessante é o do Teatro da Malaposta, companhia que durante vários anos esteve ligada à associação AMASCULTURA, instituição que foi apoiada por um conjunto de quatro municípios: as Câmaras Municipais de Vila Franca de Xira, Sobral de Monte-Agraço, Loures e Amadora. Em resultado das alterações do poder autárquico de algumas das Câmaras, aquando das últimas eleições (em Dezembro de 2001), a associação veio a extinguir-se e actualmente (desde Fevereiro de 2003), o Teatro da Malaposta está ligado à Câmara Municipal de Odivelas que apoia a sua actividade.

Não diminuindo a importância do poder autárquico, a verdade é que o poder central tem um papel do qual não pode demitir-se. Apesar disso, é um lugar comum apontar a escassez de subsídios, problema que se tornou vital nalguns casos, na década de 80, como vimos, e que continua a sê-lo nos nossos dias⁵⁰, quer pela reduzida quantia e irregularidade do financiamento, quer, ainda, pelo facto dos

(Seródio, 1998b).

⁵⁰ Se observarmos, a título de exemplo, os resultados de 2000 do Concurso de Apoio a Projectos Pontuais e a Estruturas de Criação, Produção e Divulgação Teatral, de Carácter Profissional divulgados no site do Ministério da Cultura (www.min-cultura.pt) podemos verificar que, apesar do aumento significativo em relação aos anos precedentes, o concurso deixou de fora muitos projectos (das 276 candidaturas o júri seleccionou apenas 49) e estruturas de criação, produção e difusão teatral (das 99 foram seleccionadas somente 39). A não atribuição de subsídios a certas estruturas e projectos não ocorreu, obviamente, apenas no ano de 2000, que usamos somente como exemplo. Helena Seródio (s/d. a) lamentava, em relação ao período que separa 1996 de 1999, essa mesma tendência que penalizava certos projectos que mereciam ser apoiados.

critérios de atribuição serem variáveis, quantas vezes fruto de pressões políticas diversas pelo que nem sempre conseguem estimular a qualidade da actividade teatral (Serôdio, 1994c; Nery, 2000). Aliás, os critérios prendem-se, em grande parte, com questões numéricas, a saber, com o número de espectáculos, bem como com o número de espectadores. Ora como seria de esperar, estas exigências numéricas têm levado, nalguns casos, a opções de repertório pouco aconselháveis, com a tentativa de ser «populista» a qualquer preço (Serôdio, 1994c).

E porque tentamos esboçar os contornos da paisagem teatral destas três últimas décadas do século XX, não podemos deixar de registar a presença daqueles que se salientaram e ditaram o rumo do teatro em Portugal. Assim, e talvez de forma contraditória, quem de facto marcou o teatro português foi, como sustenta Carlos Porto (1997:14), o teatro “que se situa nas margens do institucional, embora por vezes pareça ter corrido e corra o risco de se institucionalizar”. A tónica vai sobretudo para o teatro independente (mas também o teatro universitário) o qual tem levado a cabo os projectos mais interessantes e criativos, desde Abril de 74 – e mesmo já antes tal acontecia – até aos nossos dias (idem).

Mas também o teatro amador teve, e tem, um papel fundamental. Esse, tantas vezes esquecido, tem tido, no entanto, ao longo da história do teatro em Portugal, “um papel de relevo não só na abordagem da dramaturgia portuguesa, mas também por ter sabido criar público e até artistas para o teatro profissional” (Serôdio, 1994c:62).

Um outro aspecto a referir é que, durante todo este período, a década de 80 se salienta pela negativa: não só no que diz respeito, em particular, à questão da descentralização, que, como já referimos, regrediu, mas também a toda a actividade teatral em geral, fruto, sobretudo da diminuição sistemática do apoio do Estado⁵¹. Por contraponto, o período anterior, de 1970 a 1980, revelou-se rico e caracterizou-se pelas múltiplas rupturas e inovações, favorecendo o recurso a textos estrangeiros, de forma a compensar a produção em língua portuguesa (Zurbach, 2001).

⁵¹ “O teatro português sofreu nos anos 80 uma crise institucional provocada por factores de carácter político e económico, social e estético. As suas relações com o poder e com a sociedade tinham vindo a deteriorar-se e o decénio foi marcado pela diminuição sistemática do apoio do Estado, já bastante precário” (Porto, 1992:312-313).

Após o período difícil dos anos 80, o teatro volta a retomar o seu rumo e, gradualmente, ganha importância e visibilidade. A segunda metade dos anos 90 é referida por Maria Helena Serôdio (s/d.a) como sendo um período que se caracteriza por uma efectiva energia e vigor no sector teatral português, na sua opinião fruto, nomeadamente, da estabilidade política.

Por outro lado, uma das componentes do teatro é o público. Sobre ele há a referir que após tanto tempo privado de “quase tudo”, este torna-se ávido de manifestações culturais, daí ter sido registado um aumento significativo dos consumos culturais no período que sucedeu o 25 de Abril (Serôdio, 1998b).

O decréscimo fez-se sentir nos anos 80 e só no final dessa década (nomeadamente após a adesão à Comunidade Europeia) e depois, nos anos 90, se volta a investir na cultura de elite, em que o teatro se enquadra (Serôdio, 1998b), uma tentativa de fazer frente à hegemonia da cultura de massas⁵².

Com efeito, desde o 25 de Abril de 74 uma acelerada e intensa transformação vem ocorrendo na sociedade portuguesa: a estrutura económica e de mercado, o quadro de relações políticas, a recomposição sócio-profissional dos grupos, as espacialidades, as referências e valores culturais e ideológicos dominantes assinalam marcas indeléveis de uma generalizada modernização sócio-cultural (Fortuna, 1998/1999).

Ao longo destas três décadas e passando os olhos por essa transformação da sociedade é possível apontar três momentos diversos que se caracterizam por interesses igualmente diversificados, mesmo que, por vezes co-habitem. Assim, uma primeira fase, a segunda metade da década de 70, pauta-se pela centralidade da discussão sobre o político na esfera pública – na primeira metade da década essa discussão fazia-se, porém na clandestinidade; no decurso dos anos 80, esta faz-se acompanhar da discussão sobre o desenvolvimento económico e as necessidades da infraestruturização do país. Os anos 90 caracterizam-se por (sob o pano de fundo da europeização) ter dado maior visibilidade ao papel da cultura na modernização da

⁵² Sobre a questão da cultura de massas e do princípio do mercado a que esta está associada ver Boaventura de Sousa Santos (2000a) que explica este fenómeno no âmbito da sociedade capitalista em que vivemos.

sociedade, juntamente com a discussão sobre a globalização, a massificação dos consumos e as identidades culturais (Fortuna, 1998/1999).

O teatro e a literatura que sempre reflectiram as grandes mutações sociais não deixaram de acompanhar estas transformações. Assim, no imediato pós 25 de Abril, os interesses voltaram-se para as temáticas social e política. Mais tarde, em finais dos anos 70, a ficção ganha popularidade. Por outro lado, e cada vez mais, as audiências começam a preferir as chamadas culturas de massas e as opções por parte dos produtores culturais são condicionadas pelo factor económico (Serôdio, 1998b), ou por outras palavras, pelo princípio do mercado, “um dos pilares da regulação própria da modernidade” (Santos, 2000a:126). Na verdade, o capitalismo domina todos os aspectos da vida social e o princípio do mercado (a ele associado) afigura-se neste final de século mais hegemónico do que nunca⁵³, de tal forma que Boaventura de Sousa Santos fala mesmo de uma “cultura-ideologia do consumismo” (2000a:257). O fenómeno teatral, conseqüentemente, também ele se rege pelas leis do mercado⁵⁴.

Se é verdade que nos anos 90 o Estado investe mais nos aspectos culturais (Nery, 2000), é igualmente verdade que há uma tendência para que os consumos da produção cultural massificada se desenrolem predominantemente na esfera doméstica e familiar, enquanto as produções culturais mais especializadas, onde se inclui o teatro, se mostram socialmente restritivas. O público privilegiado é constituído, essencialmente, pelos seguintes grupos: os jovens, os homens, os escolarizados, os urbanos e os membros das classes médias (Fortuna, 1998/1999).

Para que o teatro se desenvolva de forma mais notória, falta um investimento nas entidades de produção teatral, mas falta sobretudo uma verdadeira formação do público. Parece, portanto, que a tão falada e tão desejada democratização da cultura ainda não foi alcançada. Veja-se que um dos quatro principais traços caracterizadores da estruturação da oferta cultural em Portugal, na passagem para o século XXI, continua a ser, no dizer de Carlos Fortuna, o seguinte: “forte concentração dos equipamentos, actividades, serviços e operadores culturais nos centros urbanos e, em

⁵³ “O consumo deixou de ser um epifenómeno para se converter num lugar estrutural e autónomo de relações sociais, uma forma de poder, de direito e de conhecimento” (Santos, 2000a:257).

⁵⁴ O objecto de arte “só se completa no acto de consumo, na recepção, na performance” (idem).

particular, sua polarização em Lisboa e (a uma maior distância) no Porto” (Fortuna, 1998/1999:97). Apesar, portanto, de todo um processo de descentralização da actividade teatral (e a uma maior escala, cultural) esta continua a ter o seu lugar privilegiado de desenvolvimento em Lisboa e no Porto, as duas maiores cidades do país.

A actividade teatral, não obstante o esforço dos seus *actores*, tem que ser sempre entendida à luz destas limitações: as infra-estruturas, os apoios, a centralidade, a (não) formação de públicos. O mesmo acontece, inevitavelmente, com a tradução teatral, parte integrante dessa actividade. É, portanto, com este pano de fundo que iremos estudar a recepção de Molière em Portugal.

3. Molière, *Le Tartuffe* e *O Tartufo*

3.1. o autor e a sua obra: recepção e principais aspectos da sua dramaturgia

A proliferação de escritos sobre Molière e a sua obra desde o seu tempo até aos nossos dias, por um lado, atesta a importância que lhe é reconhecida hoje e o impacto que exerceu no seu tempo – apesar da duplicidade dos discursos dos seus contemporâneos, nem sempre com um carácter positivo, como veremos –; por outro lado, essa vasta recepção crítica exerce uma certa inibição para quem pretende, hoje, referir-se ao autor: como, em tão pouco espaço, destacar os aspectos mais relevantes, sem correremos o risco de excessivo esquematismo?

Não obstante (e porque o nosso objectivo não é estudar Molière, mas conhecer Molière em Portugal no final do século XX), faremos uma breve apresentação do autor, as suas peças, a sua concepção estética e a recepção da sua obra ao longo dos tempos.

Assim, Molière foi actor, director de companhia e autor de uma vasta produção teatral que teve, no seu tempo, uma recepção simultaneamente entusiasta e polémica: entusiasta pelo sucesso da maior parte das suas peças, não só junto da corte mas também do povo; polémica por ter suscitado verdadeiras “guerras” nas quais se opunham os seus defensores e os seus opositores. As peças à volta das quais mais se manifestaram ataques por parte dos seus opositores foram, sobretudo, *L'École des femmes*, *D. Juan* e *Tartuffe*.

Pensando na sua obra, o termo mais apropriado para caracterizar a totalidade das suas peças é *diversidade*. Basta referir que de entre a vasta produção encontramos peças em um, três ou cinco actos; estas ora são escritas em verso alexandrino, ora em prosa, ora, ainda, misturando as duas formas; encontramos vestígios da influência italiana, mas também da influência francesa e ainda outras. Aliás, muitos procuram as fontes inspiradoras do autor, tentando identificar as suas influências. A dificuldade, porém, reside no facto das mesmas não se encontrarem de forma estanque. Molière, conhecendo a farsa medieval francesa, a comédia de intriga à italiana, a comédia burlesca, a comédia clássica antiga, a todas elas recorreu, fazendo a síntese das mesmas. Na verdade, a sua grande inovação é precisamente a síntese das várias fontes

e tradições, sem a exclusão de nenhuma⁵⁵. Mesmo a «grande comédia», paralelamente ao recurso ao verso alexandrino e aos 5 actos (da comédia clássica antiga), integra em si elementos farsescos, de que o melhor exemplo é, segundo Forestier (1990:77) *Tartuffe*: “*Tartuffe* perfectionne l’intégration de la structure de la farce dans la «grande comédie»”.

Mas nem só as suas influências ou fontes são diversas, também o são as suas peças: encontramos na sua produção, segundo a classificação de Forestier (1990), a comédia moral, a comédia de intriga, a comédia de carácter, a comédia de máquinas (‘comédie à machines’) e a comédia-ballet. Esta última é uma criação de Molière que nasce com a peça *Les Fâcheux* e que irá ser aperfeiçoada e explorada ao longo da sua carreira, a qual culmina, precisamente, com a representação da sua última peça – uma comédia-ballet: *Le Malade imaginaire*.

Não obstante a diversidade que registamos na sua obra, também é notória a unidade que aí podemos identificar, não só porque a temática vai reaparecendo em diferentes peças – a impostura, o ser e o parecer, a educação das mulheres ou a infidelidade – como as próprias personagens – o marquês, o “raisonneur”, o maníaco, o burguês que pretende ascender socialmente, o médico, o marido retrógrado e traído ou as preciosas.

Em traços largos, a estética molieresca pauta-se por algumas ideias chave. Por um lado, pela síntese das várias fontes, como já referimos. Por outro, pela busca do natural. A estética do natural de Molière consiste em “prêter à chacun sa langue” (Forestier, 1990:93) – daí se compreenda o recurso à prosa inclusive em algumas das suas «grandes comédias».

Ao princípio do natural Molière alia o princípio da conveniência com que contraria os estereótipos do discurso cómico tradicional (idem) e cuja fuga – à conveniência e

⁵⁵ “La force de son comique vient de ce qu’il est capable de mêler dans un même oeuvre toutes ces formes [de comique]. Les recenser toutes et les examiner dans le détail serait une entreprise sans fin et d’autant plus difficile qu’elles sont généralement imbriquées les unes dans les autres” (Forestier, 1990:112-113).

ao natural – constitui um recurso teatral no sentido de acentuar o ridículo, conceito basilar de todo o seu teatro⁵⁶ (Drandey, 1992).

Por fim, devemos referir o peso no teatro de Molière do jogo com os estereótipos, isto é, a introdução da teatralidade no próprio teatro – o teatro no teatro que aparece, entre outras, na peça *Le Malade imaginaire* e ainda, de forma mais evidente, na peça *L'Impromptu de Versailles*.

Mas também aqui podemos falar de síntese, pois que o natural e a teatralidade são usados conjuntamente⁵⁷ naquilo que Forestier designa “la symbiose du naturel et de la théâtralité” (1990:108).

Quanto à recepção do autor, esta pautou-se desde sempre pelo seu carácter controverso, tendo suscitado acesas polémicas e são os seus contemporâneos quem começou esse “livro inacabado” onde se registam os textos daqueles que o admiram e daqueles que o contestam. Com a sua morte esta dicotomia mantém-se: por um lado os que o consideram “correcteur des mœurs”, por outro os que o acusam de “corrupteur des âmes” (idem :167).

No século seguinte, Molière passa a ser considerado “l’artiste qui a le mieux peint l’Homme”, “ayant accédé désormais au statut de «génie universel»” (idem). Porém esta admiração não é unânime e encontram-se vestígios dos antigos ataques, desta vez não em nome da religião mas “au nom de la raison vertueuse” (idem: 168).

O século XIX marca um regresso progressivo à admiração por parte do público e levanta a questão da definição do autor como artista ou como pensador (idem).

No século XX multiplicam-se os estudos teóricos que reflectem correntes divergentes, o mesmo acontecendo quanto ao Molière representado. “Jouvet, qui n’a cessé de souligner le caractère totalement malléable de chaque pièce de Molière faisait [...] ce constat: «successivement romantique, symbolique ou réaliste, une pièce

⁵⁶ “Sous le signe du ridicule, c’est tout à la fois la sanction correctrice des travers humains, la légitimité et l’importance du rire, la délectation par la représentation du réel fidèlement transposé et la délivrance discrète d’une Vérité supérieure sur l’humaine condition qui se trouvent reconnues et pratiquées par la comédie” (Dandrey, 1992:30).

⁵⁷ “Sa comédie est un dialogue constant entre le jeu du naturel et le jeu du théâtre” (Forestier, 1990:101).

de Molière peut s'adapter encore au freudisme, au surréalisme, à l'existencialisme»” (idem: 171).

Esta visão panorâmica é apenas uma parcela da recepção de Molière, visto referir-se sobretudo ao que aconteceu em França, no entanto é importante referir que Molière foi de imediato traduzido e representado no estrangeiro (idem).

Em Portugal, tal não aconteceu. O início da tradução de Molière data somente do século XVIII, isto é, praticamente um século depois do início da representação do autor em França. Tal facto não surpreende grandemente pois que, por um lado, ao contrário do século anterior, este (sobretudo a partir da segunda metade) caracteriza-se por uma “extraordinária proliferação da actividade teatral[...][:] escrevem-se, traduzem-se, adaptam-se, imitam-se e representam-se peças de todos os géneros” (Rebello, 1991:47). Por outro lado, é notório que, à altura, se começa a desvanecer a “influência do teatro espanhol, destronado pela ópera italiana e pelo melodrama [...] e pelo teatro clássico francês” (Rebello, 1991:47). De entre os autores franceses o interesse é voltado para nomes como Voltaire, Corneille, Racine e, claro, Molière (Barata, 1991).

Deste, há referências várias que atestam o conhecimento da obra do dramaturgo nos meios intelectuais portugueses antes desta ter chegado aos nossos teatros (Bernardes, s/d), porém, a primeira tradução de que temos notícia de uma peça de Molière em Portugal é a de Alexandre de Gusmão de *George Dandin ou le Mari Confundido*, representada em Lisboa, em 1737.

Sobre esta tradução, o tradutor salienta tratar-se “de uma adaptação ao gosto português” (Barata, 1991:220), aliás tal como era vulgar à altura: a concepção do trabalho do tradutor tem sofrido evoluções múltiplas e no século XVIII era comum que as traduções se adaptassem ao gosto português, daí que “em quase todos os casos as comédias de Molière surgiram nos palcos portugueses não fielmente traduzidas, mas livremente adaptadas” (Barata, 1991:221); De acordo com esta tendência, na tradução de *George Dandin*, a acção foi “transplantada para o nosso país, o que levou o respectivo editor a declarar que «mais parece uma obra original»” (Rebello, 1991:47). Tal afirmação é interessante pelo facto de colocar o tradutor na posição de

segundo autor. De resto, tantas vezes a obra propriamente dita de um autor é colocada lado a lado com as traduções por ele levadas a cabo⁵⁸ demonstrando não se estabelecer uma evidente diferença de posicionamento face a uns e outros textos.

Não deixa de ser importante referir que sobre a autoria desta tradução de *George Dandin* existem algumas dúvidas⁵⁹, às quais Luiz Francisco Rebello faz alusão, quando se refere a Alexandre de Gusmão como “presumível tradutor de Molière” (Rebello, 1991:48).

Mais importante, porém, do que as dúvidas que pairam sobre a identidade do tradutor da peça *George Dandin* representada em Portugal em 1737 será o facto de tal tradução surgir isolada visto que, depois desta, só três décadas mais tarde voltamos a ter traduções de peças de Molière. A esta tradução alguns querem fazer corresponder o início de uma mudança do gosto que opunha o tradicional teatro espanhol e o renovador teatro francês (Miranda, 1983).

Após esta tradução apenas volta a traduzir-se Molière em 1768, com *O Tartufo ou o Hipócrita* de Manoel de Sousa (Barata, 1991) a cuja tradução se seguem outras. Entre esta data e 1775 foram representadas e publicadas várias comédias do autor: *Doente de Cisma*, *O Avaro*, *Escola de Casados*, *A Escola das Mulheres*, *O Peão Fidalgo*, *O Amor Médico*, *Ciência das Damas*. Depois deste período, foram surgindo outras esporadicamente, voltando a aparecer traduções de Molière de forma mais sistemática no século XIX, entre 1869 e 1878, da responsabilidade de António Feliciano de Castilho, que traduziu seis peças: *O Médico à Força*, *O Tartufo*, *O Avaro*, *As Sabichonas*, *O Misanthropo* e *O Doente de Cisma* (Bernardes, s/d).

Já vimos que *George Dandin* foi adaptada ao contexto português – “na tradução atribuída a Alexandre de Gusmão, *O Marido Confundido* [acomodava-se] aos costumes da província do Minho” (Bernardes, s/d:867); o *Tartufo* do capitão Manoel de Sousa transformou o falso devoto do texto francês num «jesuíta hipócrita» por

⁵⁸ Veja-se por exemplo a inclusão na enumeração das produções de Manuel de Figueiredo feita por Teófilo Braga da obra *As Ciências das Damas* (tradução da peça de Molière) que aparece junto com obras de sua autoria sem qualquer referência ao facto de se tratar de uma tradução (Braga, s/d).

⁵⁹ Coimbra Martins afirma, em relação à dita tradução, ser “une traduction de l’acteur Nicolau Feris, revue et retouchée par Alexandre de Gusmão” (Coimbra, 1983:196). Ferreira de Brito dedicou-se também à questão da autoria desta peça num estudo publicado em 1989, para o qual remetemos.

ordem, crê-se, do Marquês do Pombal (Rebello, 1991); mais tarde, “as versões de Castilho deslocavam as personagens do seu espaço e tempo originais para o ambiente português da segunda metade do século XIX” (Bernardes, s/d:866).

Há, portanto, uma tendência para proceder a adaptações, não só ao longo do século XVIII, mas também no século XIX, pela mão de Castilho.

Aliás, este tradutor desempenha um papel importante na recepção de Molière, não só por proceder à tradução de várias peças do autor, mas também pelo facto de às mesmas terem recorrido sucessivas gerações de grupos de teatro (encontramos o recurso a tais traduções ainda no último quartel do século XX, como vimos). Para além disso, pelo tipo de trabalho levado a cabo pelo tradutor. Com efeito, os textos de Castilho apresentam as peças de tal forma modificadas que leva Cristina Almeida Ribeiro a afirmar que Castilho, contrariamente ao trabalho comum da maioria dos tradutores, “mais do que a semelhança, cultiva a diferença” (Ribeiro, 2001:101-102), explicando: “Do cotejo de cada original com a versão respectiva ressaltam, a par da transferência da acção da França do século XVII para o Portugal do século XIX, a invenção de novas personagens e a exclusão de algumas outras, o aditamento, a ampliação, a redução ou a supressão de cenas, a alteração do tom ou do sentido das falas e até, numa prática inversa daquela que se tornou comum no exercício de tradução, a insólita transformação da prosa em verso” (Ribeiro, 2001:102). As traduções de Castilho procederam, com efeito, a importantes alterações. Na opinião da referida autora, os textos produzidos por Castilho devem ser apreciados “enquanto textos para teatro e não como as traduções que não são – e que, a rigor, nunca pretenderam ser” (Ribeiro, 2001:107).

Não obstante o carácter polémico da afirmação, por pôr em questão o próprio conceito de tradução – a verdade é que Castilho buscou em Molière um estímulo à imitação criadora (idem), transformando livremente os textos do autor francês, de forma que o tradutor surge como um segundo autor⁶⁰. Esta postura que se depreende não só da observação das traduções mas também dos elementos paratextuais,

⁶⁰ Cristina Almeida Ribeiro defende que Castilho, com as suas produções, que de tal forma se afastam dos textos de Molière, “expulsou o autor francês da sua obra apresentando apenas o segundo autor, Castilho” (Ribeiro, 2001:106).

elaborados quer pelo próprio Castilho, quer por Mendes Leal – o tradutor “verá o seu nome inscrever-se de direito, a par do nome do autor do texto traduzido” (Ribeiro, 2001:99) – vai contrastar com uma atitude posterior que apontará para o anonimato do tradutor.

Por tudo isto Castilho aparece, portanto, como um marco na recepção de Molière em Portugal⁶¹. Mas nem só Castilho traduziu Molière, mesmo que de forma menos sistemática outros o fizeram ao longo do século XIX, sobretudo na segunda metade, tradutores como Lopes Mendonça e Paulo de Midosi Júnior (Miranda, 1983).

No século XX continua-se a traduzir, representar e publicar peças de Molière aqui e além de forma pouco sistemática mas, apesar de tudo, bastante significativa, com épocas mais férteis do que outras: segundo dados da Porbase⁶² há referência a traduções ao longo de todo o século XX, excepto na década 30. Porém há uma série de traduções que se fazem no âmbito de projectos de encenação que muitas vezes não culmina com a edição.

Rodrigues Gonçalves, na sua *História da Tradução em Portugal*, faculta-nos uma vasta lista de traduções de Molière feitas em Portugal, contudo o seu estudo limita-se também às traduções impressas pelo que toda uma vasta produção levada a cabo no âmbito de projectos teatrais fica excluída da resenha feita pelo autor. Depreende-se que mesmo esta primeira fase do estudo – o levantamento do corpus – não está, portanto, totalmente feita e depara-se com múltiplas dificuldades pela falta de uma preocupação em fazer o arquivo dessa actividade – a tradução de textos no âmbito da actividade teatral.

Apesar disso, é-nos possível aceder a uma imagem global da presença de Molière em Portugal pela via da tradução.

Assim, logo no início do século passado destacam-se os tradutores Coelho de Carvalho, Eduardo Fernandes e Eduardo Garrido. Costa Miranda, em relação à postura destes tradutores face às comédias de Molière, refere que também estes

⁶¹ Para um conhecimento mais aprofundado de Castilho, quanto à sua actividade como tradutor e teorizador da tradução sugere-se a leitura do estudo de Cristina Almeida Ribeiro (2001), bem como a Antologia organizada por Carlos Castilho Pais *António Feliciano de Castilho, O Tradutor e a teoria da tradução* (2000).

⁶² Recolhido em www.porbase.bn.pt.

procederam a adaptações das peças mas, desta feita, com base em objectivos diferentes dos de Castilho: estas transformações prendem-se com o intuito de assegurar, “pelo puro divertimento, o êxito de uma comédia, a sua manutenção num cartaz” (1983:187).

Mais tarde, os tradutores que se viriam a destacar são Paulo Quintela (*O Avaro*, 1947), Leopoldo de Araújo (*As Velhacarias de Scapin*, 1956), Costa Ferreira (*O Tartufo*, 1963), Carlos Wallenstein (*O Tartufo*, 1972) e Luís Miguel Cintra (*O Misanthropo*, 1973).

Para além das traduções associadas a representações outras foram feitas no âmbito de projectos de edição, de entre os quais convém salientar aqueles que visavam oferecer ao público não uma peça isolada mas várias: estamos a pensar na Civilização que publicou as traduções de Mário Braga (1966) e a Lello & Irmão⁶³ que publicou as traduções revistas por Guedes de Oliveira (entre 1921 e 1929) e as traduções de Henrique Braga (em 1949 e 1971).

Mas de forma menos sistemática outras traduções foram publicadas, de tradutores como Paulo Quintela, Maria Helena Lucas, Couto Viana, Maria Valentina Trigo de Sousa, entre outros (vide anexo 6).

Para além de todas as traduções editadas, há todo um conjunto de traduções e representações que se fizeram nos últimos anos do século passado, a que nos referimos na introdução, e que demonstram a importância da recepção de Molière em Portugal no final do século XX.

Podemos, pois, afirmar que, efectivamente, Molière foi e é um autor apreciado do público português. Desde o século XVIII até aos nossos dias tem sido alvo de traduções, representações e edições, influenciou autores portugueses como António José da Silva e Almeida Garrett, chegando mesmo a converter-se em personagem de teatro (Bernardes, s/d) e, recentemente, foi tema de romance policial⁶⁴.

⁶³ E antes, ainda sob o nome Livraria Chardron.

⁶⁴ Estamos a referir-nos à obra *O Doente Molière* de Rubem Fonseca editado em 2002 pelas Edições Asa, texto integrado na colecção Literatura e Morte.

3.2. acerca do *Tartuffe*

3.2.1. a obra

Tartuffe ocupa um lugar de destaque na obra de Molière, quer pela temática, quer pelo cuidado formal que denuncia, quer ainda pela recepção que suscitou no tempo do seu autor e pelo papel de relevo que continua, actualmente, a desempenhar no repertório molieresco.

Com efeito, a temática central de *Tartuffe* – a sátira dos falsos devotos (e de uma forma mais lata a hipocrisia e a impostura) – destaca-se na obra de Molière. Anteriormente, o autor tinha afluído a questão mas sem a centralidade que adquire com *Tartuffe* e de outro ponto de vista, o da mentalidade retrógrada associada à moral tradicional, nomeadamente em *L'École des femmes*⁶⁵. Em *Tartuffe*, mais do que ridicularizar essa mentalidade, satiriza-se quem a defende e divulga. E ao contrário do que muitos quiseram sustentar, Molière não fala contra a prática da religião; ele refere-se aos falsos devotos (Forestier, 1990:145), elementos que se tornam perigosos pela hipocrisia com que escondem os seus verdadeiros interesses e intenções.

Ora a sátira, em *Tartuffe*, atinge um ponto alto na carreira do autor (tendo tido como consequência a interdição da peça): “Molière porte la satire à un tel point inouï jusqu'alors, puisqu'en s'en prenant aux faux dévots il s'attaque non seulement à un vice social, mais à un véritable parti” (Forestier, 1990:77).

A comédia de Molière torna-se, assim, política ao denunciar pelo ridículo, os falsos devotos, defensores e difusores da mentalidade retrógrada e repressiva que os caracteriza bem como a sua acção na sociedade francesa (idem).

Mas antes de ser uma comédia política, *Tartuffe* é uma comédia moral: de resto, tal como as comédias molierescas que precederam esta peça; todas elas afirmam o valor moral do riso, defendido desde os teóricos clássicos da comédia através da máxima *castigat ridendo mores* (Defaux, 1992). Molière, à imagem dos autores da Antiguidade Clássica, acredita e defende a função moralizante da comédia, o que

⁶⁵ “Au début, il s'agissait seulement de ridiculiser les tenants de la morale traditionnelle en les montrant comme des maniaques aveugles, dont l'habillement rétrograde et la phobie du cocuage révélaient en fait une hostilité déclarée à toute évolution des mœurs” (Forestier, 1990:143).

podemos comprovar, nomeadamente, pela leitura do “Premier Placet présenté au roi”:
“Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant j’ai cru, que, dans l’emploi où je me trouve, je n’avais rien de mieux à faire que d’attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle” (Molière, 1965a:263). Este excerto do “Placet” de Molière não só corrobora a máxima supra-referida mas também remete para uma outra: “*imago veritatis*”.

Assim, partindo da “pintura” dos vícios da sociedade sua contemporânea, Molière provoca o riso dos espectadores, esse riso que é a expressão da razão, da moral, da justiça e do bem, valores que na comédia sempre triunfam. E acreditando no poder do riso como meio de correcção do homem e da sociedade, a comédia parte de uma visão profundamente optimista desse homem e dessa sociedade (Defaux, 1992). Contrariando essa visão, como veremos, Molière (e o seu *Tartuffe*) teve de lutar contra a fúria dos “originais” (como o autor os designou no “Placet” supracitado) do seu *Tartuffe* que conseguiram interditar a peça.

Associado à sátira dos falsos devotos, Molière introduz o binómio cegueira/impostura, valores em luta constante na peça. À cegueira contrapõe-se, por um lado, a clarividência dos *raisonneurs* e, por outro, a impostura daqueles que aproveitam a cegueira de outros, no caso *Tartuffe* que se aproveita de Orgon. É a razão, ou clarividência, que permite não só visualizar o binómio cegueira/impostura, mas também encontrar a norma, isto é, “le juste milieu⁶⁶” (Mallet, 1986). Esta relação entre a cegueira e a impostura, apesar de a encontrarmos também noutras peças, adquire uma importância capital em *Tartuffe*.

Ainda em relação à questão da temática, refira-se que uma das características da dramaturgia molieresca tem que ver com a coexistência de várias temáticas numa só peça. Assim, não é só a impostura, a hipocrisia, a falsa devoção que se podem encontrar em *Tartuffe*. Molière incluiu igualmente um outro tema, de resto frequente na sua obra: o casamento à força e o casamento contrariado⁶⁷, Marianne sendo a

⁶⁶ “En ce siècle voué à l’intolérance et aux positions extrêmes, le thème du juste milieu est un thème à la mode [...] que Molière va faire sien. [...] Cléante [est] le sage beau-frère du *Tartuffe*, qui vante les doux tempéraments, vante aussi «le juste milieu»” (Mallet, 1986:325-326).

⁶⁷ Esta questão foi estudada por J.-F. Couvelaire (in Truchet, s/d) no artigo “Les thèmes du mariage forcé et mariage contrarié dans le théâtre de Molière”. Neste artigo o autor identificou um corpus de 28

vítima de um e outro, por imposição do pai que quer forçá-la a casar com Tartuffe, contrariando o desejado e já previsto casamento com Valère: “Étant posé qu’une comédie a généralement pour enjeu le mariage et qu’elle ne saurait, par définition, se mal terminer, on aurait pu s’attendre à ne rencontrer de mariage forcé qu’a l’état de menace ou de récit” (Couvelaire in Truchet, s/d: 124). Porém, apesar dos casamentos efectivamente impostos não serem raros na obra de Molière (idem), no caso de *Tartuffe* ele surge apenas como uma ameaça, criando um problema cuja resolução permitirá um *happy-end* para a comédia.

O tema do amor desempenha na peça o papel que tradicionalmente lhe é atribuído na comédia: ao introduzir o motivo da infidelidade, bem como peripécias que suscitem o ciúme (o «dépit amoureux» entre Valère e Marianne) atribui um carácter cómico à peça, muito próximo da farsa. A inclusão deste tema permite, de certa forma criar momentos que contrastem com a seriedade do tema principal da peça⁶⁸.

Mas nem só a temática (e sua abordagem) situa *Tartuffe* num lugar de destaque na obra de Molière. Em termos formais a peça é também um marco na sua evolução estética (Forestier, 1990). Assim, se por um lado são evidentes as marcas da grande-comédia: o espaço abandona a tradicional praça para se situar no interior de uma casa burguesa, a atenção volta-se para a totalidade de uma família, a acção obedece à clássica intriga à italiana (um casal de amantes contrariado por um pai-obstáculo que pretende casar a filha com um pretendente escolhido por ele), a escrita é feita em verso alexandrino⁶⁹ e em 5 actos. Por outro lado detecta-se, igualmente, a estrutura da farsa: o trio amoroso Tartuffe, Elmire e Orgon; a armadilha criada por Elmire, com Orgon escondido sob a mesa, para desmascarar Tartuffe ou o motivo da «tromperie».

peças molierescas que se interessam por este tema, o que por si só evidencia a presença quase sistemática do tema na sua obra.

⁶⁸ Em *Tartuffe* “les spectateurs ne savent pas vraiment s’ils doivent rire, parce qu’ils ignorent jusqu’à quand durera l’impunité des personnages coupables, ce qui laisse subsister une certaine inquiétude, il est donc nécessaire que les situations soient allégées et éclairées par des passages d’un franc comique” (Mallet, 1986:442).

⁶⁹ Molière usou o alexandrino em algumas das suas mais reputadas peças, naquelas “qui ont effectivement assuré sa réputation littéraire auprès de ses contemporains, *L’École des femmes*, *Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*” (Forestier, 1990:90).

Esta síntese que Molière faz de características da grande-comédia e da farsa num só texto é, de resto, um dos aspectos apontados por Forestier (1990) à sua dramaturgia: a síntese de várias fontes ou influências na sua obra.

Por outro lado, em relação à composição da peça, será importante referir que esta foi feita de forma a buscar a eficácia teatral. Nesse sentido e começando pela exposição, ao contrário do que acontece com frequência na obra molieresca, não se pôs em cena duas personagens através de cujo diálogo fosse dito tudo o que o público precisa saber de imediato. A exposição põe em palco todas as personagens (excepto Tartuffe), criando uma sensação de grande movimento. A ausência de Tartuffe, que porém não deixa de estar presente na fala das diferentes personagens, cria uma espera de uma grande intensidade.

A peça é construída de forma gradual: ao invés de uma verdadeira unidade de acção, sucedem-se uma série de peripécias que mostram diferentes perigos, cada vez mais graves.

Com o reconhecimento no acto IV – Tartuffe é desmascarado graças à intervenção de Elmire –, no hipócrita reconhece-se o impostor. Mas este reconhecimento, por si só não resolve a intriga, antes apresenta novos perigos.

A situação complexa em que se apresenta a família de Orgon, aparentemente sem solução, virá a ser resolvida através da intervenção do rei: “Au-dessus [des acteurs de la pièce] se tient l’Auteur-Spectateur-Juge dans sa version laïcisée: le roi” (Forestier, 1990:146). É a intervenção deste, mesmo que pela voz de l’Exempt, que resolve todos os problemas.

Este desenlace escolhido ajuda a corroborar a teoria que defende ser *Tartuffe* uma peça política.

Uma outra característica do desenlace é o facto de, à imagem da exposição, figurarem todas as personagens em cena (desta vez sem excepções), criando um intenso movimento dramático e sublinhando a perfeição quase circular da composição da peça. Apesar de se tratar de um momento de grande tensão dramática, Molière não abdica de introduzir o humor e o cómico (veja-se o facto de Orgon não conseguir convencer Madame Pernelle do carácter hipócrita e impostor de Tartuffe).

A construção da peça foi efectivamente feita de forma cuidada. Nesse sentido, não deixa de ser interessante sublinhar o facto de Tartuffe surgir apenas no acto III: “Cette entrée en scène retardée permet l’incarnation du tableau négatif qui en avait été dressé depuis le premier acte: dévotion ostentatoire, sensibilité pour la chair” (Forestier, 1990:157). O retardar do seu aparecimento cria uma maior expectativa e suspense da parte do espectador e não foi uma estratégia impensada. É o próprio Molière que o afirma: “j’ai mis tout l’art et tous les soins qu’il m’a été possible pour bien distinguer le personnage de l’hypocrite d’avec du vrai dévot. J’ai employé pour cela deux actes entiers à préparer la venue de mon scélérat” (Molière, 1965a:260). Assim, os dois primeiros actos permitem, pela boca das diferentes personagens intervenientes, dar a conhecer Tartuffe, não só as suas características, mas também a forma como este se infiltrou na família Orgon e como dita, aí, as (novas) regras.

Quanto às personagens é frequente em Molière o reaparecimento das mesmas em sucessivas peças, contudo mais trabalhadas e complexas. Assim, em *Tartuffe* encontramos o “raisonneur”, os “fâcheux”, o pai-obstáculo, os jovens amantes, a criada que os auxilia e o trio amoroso.

Será interessante destacar o papel do *raisonneur* por sublinhar, por um lado a hipocrisia de Tartuffe, por outro a cegueira de Orgon, isto é, por realçar o ridículo e orientar o espectador que se coloca sempre do lado do bem, da justiça.

Em *Tartuffe*, quem desempenha esse papel é Cléante: ele é efectivamente a personagem que, pela sua sensatez, o seu ideal de moderação, a sua honestidade e lucidez, acaba por desempenhar em palco o papel que desempenha o coro da literatura da Antiguidade Clássica, isto é, Cléante é o porta-voz da «norma», sendo também o porta-voz de Molière (Défaux, 1992).

Um papel igualmente importante é o dos *fâcheux*⁷⁰: “«Elmire est un fâcheux à sa façon, comme Dorine dans la mesure où toutes deux rompent l’espace magique que le machiavélique Tartuffe tente d’installer autour de lui et à son profit» (Fumaroli citado por Desfougères in Truchet, s/d:91). Pelo papel desempenhado na peça, a estas duas personagens femininas se deve grande parte da sua vivacidade.

Porém, apesar da intervenção do *raisonneur* e dos *fâcheux* a resolução dos problemas criados ao longo da peça só foi possível através da intervenção de uma personagem exterior à intriga, como vimos.

Diz Mallet (1986:373) que “un des talents de Molière consiste à employer peu de personnages, tout en donnant l’impression de montrer le monde entier”. Ora a composição de *Tartuffe* produz, sem dúvida, esse efeito, o que se evidencia pela leitura alegórica que podemos fazer da peça. Aproveitemos a interpretação de Forestier que aponta para essa mesma leitura: “Molière [...] en montrant comment le faux dévot parvient à «s’impatroniser» dans une famille, proposait une lecture allégorique de sa pièce; la famille d’Orgon, si complète [...], est une véritable petite société française” (Forestier, 1990:145-146). Esta perspectiva alegórica da peça ajuda a melhor compreender a sua envergadura, bem como o que pretendia Molière e esclarece, ainda, o desenlace (*idem*).

Mallet (1986) defende, também, que se Molière tinha o apoio do rei, por outro lado, ele era um instrumento do seu poder e este seu *Tartuffe* uma arma de Molière e de Luís XIV contra a Compagnie du Saint-Sacrement. A perspectiva alegórica da peça ajuda a corroborar a posição de Mallet e, tornando mais abarcante a questão tratada, explica melhor o impacto que a peça teve na sociedade francesa seiscentista.

Refira-se ainda que encontramos reflexos da estética do natural, defendida por Molière, na peça que analisamos: veja-se a este respeito o vocabulário usado por Dorine e Mme Pernelle, por exemplo, que reflecte a preocupação do autor em atribuir a cada personagem a sua “língua”, caracterizando-a a nível social e etário.

Por outro lado, as personagens jovens de *Tartuffe* encarnam a moral mundana do «natural» e da honestidade, por oposição a Orgon, Tartuffe e Mme Pernelle. Aliás, estas três personagens, por se afastarem da norma, surgem aos olhos dos espectadores como ridículas, uma pela sua hipocrisia e pela sua impostura, as outras pela sua obsessão, que os impede de ver a realidade. Mme Pernelle é, aliás, o exemplo perfeito

⁷⁰ “On est toujours le fâcheux de celui dont on fait échouer le plan, en jouant un rôle qu’il n’avait pas prévu” (Desfougères in Truchet, s/d:91).

do cómico de carácter (Mallet, 1986). A sua intervenção na exposição permite um efeito de grande movimento dramático e de grande comicidade.

E é também a estética do natural que Forestier encontra na cena de exposição: a agitação das personagens não serve apenas para colocá-las numa tensão que revela o conflito familiar e a fractura entre os vários elementos da família que irá evoluir ao longo da peça, “tout aussi primordiale est la recherche de l’effet de naturel” (Forestier, 1990:99).

Mas Molière não sacrificou tudo em favor do natural: “Sa comédie est un dialogue constant entre le jeu du naturel et le jeu du théâtre qui se désigne comme tel” (Forestier, 1990:101). O desenlace é um bom exemplo de «jeu du théâtre»: para solucionar a situação aparentemente sem saída, Molière vale-se de um golpe de teatro, fazendo intervir o poder do rei, “divinité laïque qui veille sur ses sujets et sait percer à jour les masques des imposteurs” (Forestier, 1990:157). Este desenlace não só resolve a situação problemática em que se encontra a família de Orgon, como serve para chamar a si (Molière) a protecção do rei para esta peça de teatro com tantos e tão poderosos inimigos.

Dois outros termos fundamentais e inseparáveis da dramaturgia molieresca são o cómico e o ridículo⁷¹. Com efeito, Molière constrói a sua comédia à volta destes dois pilares da sua dramaturgia. Os efeitos cómicos, o autor obtém-nos ao sublinhar o carácter ridículo das personagens; e o ridículo em Molière define-se por um afastamento da norma, da conveniência e da razão ou, por outras palavras, define-se por uma visão errada que a personagem tem de si e/ou do mundo que a rodeia, resultando num estado de delírio, temporário ou não, pelo afastamento da norma, que acabará por triunfar no final da comédia (Defaux, 1992). Na dramaturgia molieresca esse delírio (ou perturbação) imaginário pode ser de duas modalidades: quimérica ou obsessiva, entendendo por delírio quimérico aquele no qual a personagem reinventa a realidade, criando uma imagem embelezada e ilusória de si e do mundo e rejeitando qualquer obstáculo ao seu sonho (é o caso de M. Jourdain de *Le Bourgeois Gentilhomme*); por delírio obsessivo entende-se aquele que, não recusando a

⁷¹ “Le rire chez Molière [...] procède pour l’essentiel de l’esthétique du ridicule” (Dandrey, 1992:96).

realidade, recusa a sua diversidade, reduzindo o seu universo a um único objecto (Dandrey, 1992) – é o caso de Orgon. Quer uma, quer outra modalidade produzem um efeito cómico, resultante da estética do ridículo pois que apresentam uma personagem afastada da norma e da conveniência (idem).

Assim, na sua obra são valorizados (por oposição ao ridículo) valores como a transparência, a autenticidade, a lucidez, a justiça, a honestidade, o bom senso, critérios da conduta humana, isto é, ao ridículo opõe-se o natural da dramaturgia de Molière (Dandrey, 1992).

Refira-se, ainda, que o ridículo inclui duas vertentes: uma estética – que, respeitando a verosimilhança, faça rir – e uma ética – que exige a restituição fiel da realidade⁷² (Dandrey, 1992), a primeira pretendendo que o espectáculo resulte, isto é, que agrade ao espectador, a segunda apostando na função moral e correctora da comédia e sua relação com a sociedade que a rodeia.

Se ridículo e cómico se encontram associados na obra de Molière interessa saber de que forma o autor evidencia esse ridículo, isto é, de que tipos de cómico ele se faz valer. Ora, Molière, na sua obra (e *Tartuffe* não é excepção) faz uso de todas as formas de cómico⁷³, das formas visuais, de origem farsesca, às mais variadas formas verbais. Podemos destacar o cómico de situação (cena II, 2), o quiproquo (cena II, 4: diálogo entre Marianne e Valère que se desenrola a partir de um mal-entendido), a paródia da linguagem dos devotos e da linguagem moral, os apartes (sobretudo de Dorine), a repetição (de Orgon no primeiro diálogo com Dorine, por exemplo), a cilada (feita por Elmire a Tartuffe) ou o cómico dos gestos (cena II, 2).

Não obstante os meios usados por Molière para surtir um efeito cómico, a verdade é que a personagem cómica molieresca é-o por ser uma personagem ridícula⁷⁴ (Forestier, 1990), daí a importância do *raisonneur* que é precisamente o representante

⁷² “La fusion entre l’exigence de peinture vraisemblable des moeurs et le souci de donner à rire sans réserve ni discontinuité” (Dandrey, 1992:389).

⁷³ “Il n’y a pas à ses yeux un comique «haut» et un comique «bas»: toutes les formes de comique existantes ont également droit de cité dans son théâtre” (Forestier, 1990:113).

⁷⁴ “Comique visuel, comique verbal, comique de situation ne sont chez Molière que le langage du ridicule” (Forestier, 1990:121).

da norma e a partir do qual se define o ridículo e conseqüentemente se organiza a perspectiva cômica (idem).

3.2.2. a recepção da peça em vida do autor

A história da recepção da peça *Tartuffe* é uma das mais ricas de entre toda a obra de Molière.

Para a compreendermos é forçoso que remontemos ao contexto da sua produção.

Vivia-se, à altura, em França, um período conturbado no que diz respeito as questões religiosas. Com efeito, a Igreja, no tempo de Molière, apresenta-se hostil não só ao teatro mas também ao livre pensamento, ao progresso científico e àquilo a que chamava «le relâchement des moeurs» (Mallet, 1986:99), em suma, a tudo e todos os que se lhe opõem e colocam em questão as concepções religiosas e morais da velha escolástica (Rossat-Mignot in Molière, 1970b). O próprio rei e o luxo de Versailles são vistos com maus olhos pela Igreja (Mallet, 1986). Mas para além destas divergências entre a Igreja e a sociedade em geral, o tempo de Molière caracteriza-se, igualmente, pelas lutas dentro da própria classe religiosa que opõem jesuítas e jansenistas, ultramontanos e galicanos, não sendo possível separar as questões religiosas das questões políticas.

Ora, os devotos (referimo-nos aos protagonistas da “cabala dos devotos”) organizavam-se em sociedades secretas. Contra estes encontravam-se os humanistas ou os chamados “eruditos libertinos”, mas também numerosos crentes que não admitiam a infalibilidade do papa, bem como os parlamentares que se opunham à supremacia de Roma (Rossat-Mignot in Molière, 1970b).

As companhias secretas, de entre as quais se destaca a mais temível de todas, a Compagnie du Très Saint-Sacrement de l’Autel, desempenhavam na sociedade francesa um papel de destaque, controlando e orientando, segundo os seus princípios e interesses, as famílias, perseguindo os “iluministas” e todos os que se opusessem às suas concepções morais e religiosas. O seu poder fazia-se sentir em todas as classes sociais, inclusive junto do círculo íntimo de Luís XIV. Aliás um dos mais poderosos

apoios que a Compagnie du Saint-Sacrement detinha era a própria mãe de Luís XIV, Anne d'Autriche, em respeito à qual o rei tolerava esta sociedade secreta.

Foi neste contexto que Molière apresentou *Tartuffe* na sua primeira versão.

Com a morte de Anne d'Autriche (em Janeiro de 1666) o rei dissolve e proíbe definitivamente a Compagnie du Saint-Sacrement e toma a trupe de Molière sob a sua protecção. Por outro lado, pretendendo pôr fim ao conflito religioso que assolava o seu reino, manda redigir um texto de compromisso que possa ser aceite por todos os bispos de França e por Roma. As negociações, mesmo que longas e difíceis, vieram a surtir efeito e o processo conclui-se a 3 de Fevereiro de 1669. Dois dias depois, Molière representa, finalmente, *Tartuffe*, na sua terceira versão.

Tartuffe foi, pois, uma peça que preencheu um período significativo da vida de Molière (mesmo que entretanto tenha criado outras obras importantes).

Com efeito, desde cedo Molière contactou com as hostilidades dos devotos. Após abandonar Paris, o autor foi para a província onde o poder destes era ainda mais forte e repressivo (Rossat-Mignot in Molière, 1970b). Para além das hostilidades dos devotos em relação aos comediantes, Molière terá tido a oportunidade de observar a sua acção em várias famílias, o efeito da sua influência, como directores de consciência (idem). Quis, em *Tartuffe*, ridicularizar esses falsos devotos, desmascarando a sua hipocrisia e as suas formas de acção.

O seu *Tartuffe* é, assim, pela temática seleccionada, uma obra de actualidade.

O carácter satírico das suas obras de actualidade suscitou desde sempre protestos e ataques rapidamente esquecidos. A primeira peça que veio a levantar uma polémica mais duradoura foi *L'École des femmes*; já aqui Molière ataca as concepções morais e religiosas defendidas pelos devotos (idem).

Mal tinha terminado a “guerra cómica” à volta de *L'École des femmes*, Molière apresenta o *Tartuffe*. A sua primeira aparição em público (parcial, pois que foram representados apenas os três actos⁷⁵) data de 1664 e foi feita no âmbito das festas “Plaisirs de l'Île enchantée”: Luís XIV quis ver a peça mesmo antes de concluída (Rossat-Mignot in Molière, 1970b). Porém, face ao escândalo suscitado pela peça, o

rei viu-se forçado a recuar e a peça veio a ser interdita. Com efeito, “ces «gens implacables», qui disposaient d’appuis extrêmement puissants, commencèrent à s’émouvoir avant la première représentation” (Rossat-Mignot in Molière, 1970b:13). A forma de acção era desta vez de uma diferente ordem. Não foi feita com panfletos mas através de um ataque surdo contudo mais eficaz, demonstrando o poder dos seus protagonistas (idem). Refira-se que a primeira representação de *Tartuffe* data de 12 de Maio de 1664. A 17 de Abril do mesmo ano já a Compagnie du Saint-Sacrement se reunia e nos seus *Annales* pode ler-se: “On parla fort ce jour-là de travailler à procurer la suppression de la méchante comédie du *Tartuffe*. Chacun se chargea d’en parler à ses amis qui avaient quelque influence à la cour, d’en empêcher la représentation” (citado em Mallet, 1986: 103). Em resposta a esta cabala a peça foi interdita.

Molière não desiste. Luta no sentido de obter permissão para representar *Tartuffe* não só junto do rei (“Premier Placet”) mas também através de leituras da peça feitas junto de pessoas que pela sua influência pudessem interpor em seu favor. Nada surtiu o efeito desejado.

Em 1667, Molière apresenta uma nova versão sob o nome *Panulphe ou l’Imposteur*. Não obstante as alterações infligidas à peça pelo seu autor, esta foi imediatamente retirada de cena e proibida. Esta versão também não foi publicada, porém, graças ao texto anónimo *Lettre sur la comédie de l’Imposteur* sabemos que se assemelha muito ao *Tartuffe* de 1669 (Rossat-Mignot in Molière, 1970b).

Molière renova o seu pedido junto do rei (*Sécond placet présenté au roi*) porém, uma vez mais, sem efeitos (idem).

A representação de *Tartuffe* só será possível em 1669, graças à modificação das condições gerais: com o fim dos conflitos religiosos que assolavam o país e interdição da Compagnie du Saint-Sacrement criaram-se as condições para a representação de *Tartuffe*, na sua terceira e última versão – aquela que viria a ser publicada e que chegou até nós.

Não obstante esta permissão, a peça continuou durante muito tempo a ser atacada: “*Le Tartuffe* a continué d’être interdit au Québec pendant des siècles. Son oeuvre a été

⁷⁵ La Grange testemunha tratar-se dos três primeiros actos do *Tartuffe* que chegou até nós (Mongrédién

attaquée en France jusqu'à la fin du XIXe siècle avec une terrible violence" (Mallet, 1986:278-279).

Apesar dos ataques sucessivos, *Tartuffe* é de entre a obra de Molière a peça que deu lugar a um maior número de representações na Comédie Française (Mongrédién in Molière, 1965a) e uma das mais representadas também entre nós.

in Molière, 1965a:253).

4. A recepção de uma obra – *Tartufo*: estudo descritivo

“Et on n’oublie pas d’étudier les traductions
avant de parler de la traduction”
(Lambert, 1978)

Interessa, neste momento, discutir a metodologia a adoptar para a descrição do nosso corpus, isto é, definir como iremos analisar as traduções.

A história da metodologia nos Estudos de Tradução põe ao nosso dispor múltiplos modelos. Veja-se a este respeito Hermans (1999) – para cuja obra remetemos – que apresenta um levantamento de várias propostas elaboradas por diversos investigadores, de entre os quais destaca nomes como Eugene Nida, Toury, Leuven-Zwart, Jelle Stegeman, José Lambert e Hendrik van Gorp, mas também Luc van Doorslaer, Harald Kittel, Andrew Chesterman, Christiane Nord, entre outros.

Dois dos modelos salientados por Hermans são os de Kitty van Leuven-Zwart e de Lambert & van Gorp. Quanto ao primeiro, Hermans refere ser “the most explicit as well as the most extensive and detailed ever designed for the purposes of translation analysis” (Hermans, 1999:58). Trata-se de um modelo que propõe a comparação de traduções com os respectivos textos de partida e que foi elaborado para o estudo de traduções integrais de narrativas, sendo passível de ser aplicado a mais do que um texto, o que, de resto, testemunha Hermans, já foi feito. Apesar disso, nas suas palavras “the model has also been severely criticized [...] and rightly so” (idem: 62).

Um dos autores que contestou a proposta de Leuven-Zwart foi Lambert. Com efeito, no seu artigo a aguardar publicação “Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996”, Lambert refere-se ao modelo de Leuven-Zwart, por um lado distinguindo-o do seu nos seguintes termos: “it is mainly the priority of the microscopic over macroscopic approach that distinguishes the van Leuven method from the Lambert-Van Gorp one” (p.8), por outro, criticando-lhe a excessiva lista de parâmetros a analisar a nível micro-estrutural e o facto de descurar a situação histórica das opções textuais dentro de uma dada tradição literária, concluindo: “Kitty van Leuven-Zwart’s work is certainly research oriented, but it does not really go beyond the textual level” (p.9).

Quanto ao modelo de Lambert & van Gorp, Hermans salienta o facto deste apontar para a relevância de uma série de outros elementos para além dos meramente textuais; trata-se, portanto, de um modelo ‘contextual’, pois vê a tradução como um produto histórico que reflecte o contexto em que surge (Hermans, 1999).

Mas também este é alvo de críticas. Hermans refere-se, nesse sentido, àquilo a que ele chama as “checklists” (idem: 64). Com efeito, se o investigador seguir a par e passo a proposta de Lambert & van Gorp, observando todos os aspectos aí enumerados obterá um número excessivo de dados para posterior reflexão. O próprio Lambert, na conclusão do artigo inédito a que já aludimos, alerta para o problema do elevado número de questões levantadas por grande parte dos modelos de investigação propostos: “As soon as we begin to ask too many questions, as is the case in so many research models, we are in trouble again: we see so many trees that the forest disappears” (p.13). Na opinião de Hermans (1999), Lambert & van Gorp incorreram no mesmo perigo.

Entre o modelo de Lambert & van Gorp e o de van Leuven-Zwart, Hermans recusa-se a escolher, preferindo afirmar que “they are most likely to be adapted to the researcher’s particular needs anyway” (idem: 68). É o que faremos.

Assim, a proposta metodológica que nos servirá de base orientadora será a de Lambert & van Gorp apresentada no texto “On Describing Translations” (1985) – um “indispensável ensaio” nas palavras de Bassnett (2001:295). Trata-se de um instrumento que, segundo o próprio Lambert, terá sido provavelmente o primeiro Programa explícito para os estudos descritivos de tradução e, apesar das lacunas apontadas pelo seu autor no artigo inédito já referido, continua a constituir uma ótima base de trabalho. A nossa opção prende-se com o facto do modelo propor uma abordagem sistémica que levanta um vasto conjunto de questões, permitindo estudar a tradução enquanto fenómeno de comunicação que ocorre num determinado contexto e o reflecte.

Efectivamente, não obstante outras propostas entretanto surgidas (vide Hermans, 1999), a exposta no ensaio de 1985, parece-nos, continua a permitir uma abordagem abrangente, visto ter em atenção um vasto conjunto de aspectos do fenómeno da

tradução (Lambert, 1985). A sua vantagem, mais do que apontar para questões até então não estudadas, é a de colocá-las juntas e analisá-las conjuntamente, o que o seu autor justifica pela natureza sistémica do fenómeno da tradução (idem). Assim, o modelo tem em atenção não só os sistemas literários de chegada e de partida, a relação destes com outros sistemas culturais, mas também o próprio sistema tradutológico que tem, igualmente, as suas regras.

Ora Lambert & van Gorp apresentam o seu modelo como uma proposta metodológica que permite estudar a tradução no contexto de uma teoria geral e flexível (da tradução) (Lambert, 1985). Parte, para isso, da teoria do polissistema e dos parâmetros básicos do fenómeno tradutológico propostos por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury. O esquema basilar que sustenta o modelo de Lambert & van Gorp apresenta, assim, as múltiplas relações entre as várias partes intervenientes, a saber, os textos, os autores – onde se incluem os tradutores (A2) –, os leitores e os sistemas (literários) em contacto⁷⁶. No caso do nosso estudo, os textos e respectivos autores são *Tartuffe* de Molière e as traduções da referida comédia feitas por Wallenstein (e Llovet, cuja tradução foi usada por Wallenstein como texto intermediário para fazer a sua tradução), Manuel João Gomes e Regina Guimarães, os leitores (ou receptores) de cada um dos textos e os sistemas (literários) francês e português (e também o espanhol).

Lambert & van Gorp propõem o estudo de todas as (e cada uma das) relações estabelecidas entre os vários intervenientes na tradução enquanto processo de comunicação, no seu enquadramento histórico, levantando uma série de questões e proporcionando um leque de aspectos a ter como linha de orientação, que vão desde o processo de tradução, ao produto (a tradução), sua recepção e ainda problemas sociológicos como a distribuição e crítica (idem). É este carácter abrangente que mais valorizamos no seu modelo, lado a lado com o facto de não se tratar de um modelo rígido. De resto, os próprios autores referem-se à impossibilidade de estudar todas as

⁷⁶ Os vários elementos que se relacionam no processo de tradução são, no esquema que Lambert apresenta no seu modelo, os seguintes: A1, T1, R1(“reader”), S1; A1’, T1’, R1’, S1’; A2, T2, R2, S2; A2’, T2’, R2’ e S2’.

relações inerentes à actividade tradutológica⁷⁷ e à necessidade de estabelecer prioridades⁷⁸. Sendo toda a tradução o resultado de relações específicas entre os vários elementos intervenientes no processo de tradução, cabe ao investigador estabelecer quais são as relações mais importantes (Lambert, 1985). Tentaremos, assim, por um lado, identificar as estratégias dos tradutores e, por outro, estabelecer as nossas prioridades em função dos aspectos que nas traduções se revelam de maior relevância para o estudo que pretendemos desenvolver, adaptando o modelo ao nosso estudo. Aliás, Lambert, no já citado artigo inédito, sublinha que parte do interesse do seu modelo reside na adaptabilidade, pelo que o ajustaremos em função das características específicas do nosso corpus: são, por um lado, textos de teatro e traduzidos para o teatro; por outro, trata-se de um conjunto de traduções de um clássico feitas por vários tradutores para companhias de teatro em momentos históricos diferentes (mesmo que próximos), tendo em vista objectivos específicos e reflectindo concepções tradutológicas e teatrais particulares; por fim, a própria especificidade do processo de tradução contribui para a particularização do nosso corpus. Com efeito, os tradutores dos textos que estudaremos partilham a responsabilidade das opções tradutológicas com outros, nomeadamente, o encenador que, ora dá orientações em função do espectáculo que quer apresentar, ora colabora no próprio processo de tradução (é o caso da tradução de Manuel João Gomes). Esta colaboração do encenador tem inevitáveis consequências ao nível da tradução e apresenta-se de grande importância para a compreensão, não só das opções tomadas, mas também do próprio fenómeno de tradução no domínio teatral. Acrescente-se que, ainda no caso da tradução de Manuel João Gomes (em que tal é visível), para além da intervenção do encenador, a que nos referimos, ao longo dos ensaios o texto sofreu alterações, sugeridas pelos intervenientes (sejam eles o encenador ou os actores), em função da preparação do espectáculo.

Assim, com vista a identificar a estratégia de cada um dos tradutores e a norma dominante de cada tradução e compreender a sua escolha, iremos analisar

⁷⁷ "It would be naïve, however, to think that an exhaustive analysis of every textual problem is feasible" (Lambert, 1985:49).

comparativamente (com o texto de partida e as restantes traduções do nosso corpus) cada um dos textos de chegada, destacando todos os aspectos que comprovam essa estratégia. Relembre-se que o estudo incide numa série: todas as traduções de uma determinada peça feitas para o palco, durante o final do século XX, aspecto que sublinha a relevância do estudo.

Por outro lado, nada será descurado, desde a leitura dos paratextos que as acompanham ou a elas estão associados e reflexão sobre a informação aí contida, à descrição das traduções, que merecerá particular atenção da nossa parte.

Começaremos por fazer a descrição individual de cada texto, tomando como linha orientadora o esquema de Lambert, porém, não faremos referência a todos os aspectos por ele enumerados, iremos observar apenas aqueles que de uma forma ou de outra se destacam e se nos afiguram de interesse para o que nos propomos estudar; mesmo aqueles aspectos de que nos ocuparemos não surgirão de forma separada⁷⁹ e sequencial⁸⁰, evitando apresentar tão-só um conjunto de “checklists”; pelo contrário, tentaremos pôr em evidência a tradução no seu todo, permitindo uma visão global, de forma que *a floresta não desapareça por entre tantas árvores*.

Assim, observaremos o objecto físico que apresenta cada tradução e todas as informações paratextuais, desde as presentes na capa e página de rosto (indicação do autor, do tradutor, identificação do texto como tradução, adaptação ou versão), aos metatextos (prefácios, notas e todos os textos incluídos noutros documentos, entre os quais os Programas dos espectáculos). Identificaremos a estratégia geral, nomeadamente em termos da opção por uma tradução total ou parcial, a opção por uma tradução (não) literal e o tratamento dado às estruturas formais literárias (aspectos como o verso/prosa, a métrica, a rima e as próprias divisões do texto em actos e cenas). A reflexão que estas observações nos suscitam serão confrontadas com

⁷⁸ Lambert afirma que “the scholar, as well as the translator, has to establish priorities” (Lambert, 1985: 45).

⁷⁹ “[...] there is no reason why we should avoid to study separately particular links [...] or particular aspects of the links [...]. It will be obvious, though, that in a synthetic approach the dominant norms deserve to be dealt with most systematically” (Lambert, 1985:47).

⁸⁰ Para o estudo das traduções, Lambert & van Gorp propõem várias fases da descrição, correspondendo cada uma delas a diferentes tipos de abordagem, desde os dados preliminares,

a descrição da tradução do ponto de vista linguístico, nomeadamente quanto à selecção de palavras, à tradução dos nomes próprios e níveis de língua e confrontaremos as opções tradutológicas, de maneira a chegar à(s) norma(s) dominante(s).

O modelo de Lambert & van Gorp propõe que se observem as relações intertextuais, isto é, que se faça a comparação com outras traduções e outros textos. Nesse sentido, ao longo da descrição das traduções, sempre que se considere pertinente, as diferentes opções tradutológicas das várias traduções vão sendo cotejadas, de forma a evidenciar as diferenças de normas adoptadas. Nalguns momentos, iremos, igualmente, relacionar pontuais opções tradutológicas de outras traduções da peça para língua portuguesa, visando clarificar e justificar certas opções, nomeadamente quanto à tradução dos nomes próprios e à tradução do verso.

A descrição dos vários textos far-se-á acompanhar de uma reflexão sobre as normas dominantes, com vista a compreendermos que Molière se fez representar e qual o papel da tradução no teatro no período em análise.

Não deixaremos, igualmente, de ter em atenção o confronto entre concepção e prática tradutológicas. Nesse sentido, tentaremos identificar as normas e modelos, conceitos associados à teoria do polissistema e que desempenham um papel fundamental no estudo das traduções (Toury, 1980). As normas determinam todas e cada uma das opções tradutológicas e em função das normas dominantes as traduções podem oscilar entre dois polos – as traduções que se apresetam “as an original” ou “as the original” (Toury, 1980).

Por outro lado, partiremos do pressuposto de que qualquer tradução prevê a existência de relações intersistémicas e que o contacto entre o sistema de chegada e o de partida (e o intermediário) é o resultado das prioridades dos tradutores (e restantes intervenientes no processo de tradução), o que deverá ser visto em função das normas dominantes dos sistemas em contacto (Toury, 1980; Lambert, 1985) e de todo o contexto em que a tradução é produzida.

passando pela abordagem do texto do ponto de vista macro-textual e micro-textual, bem como quanto ao contexto sistémico. Mesmo que passemos por estas fases não o faremos de forma rígida e estanque.

Lambert & van Gorp alertam para o facto de, por um lado, “both source (literary) system and target (literary) system are open systems which interact with other systems” (Lambert, 1985: 44), afirmação que sublinha o carácter dinâmico dos sistemas e, consequentemente, da tradução. Pela sua complexidade, merecer-nos-á especial atenção o caso da tradução de Wallenstein, por ter sido feita a partir de um texto intermediário, estabelecendo uma relação entre três sistemas: o de partida, o intermediário e o de chegada.

Por outro lado, os autores referem que não devemos restringir o sistema de chegada ao sistema literário, pois que a tradução de textos literários pode desempenhar um papel fora do domínio (meramente) literário (idem). No nosso estudo, tal afirmação adquire particular importância, pela relação que os textos em análise estabelecem com o domínio literário, mas também com o domínio teatral. De resto, em função de terem sido feitos a pensar numa encenação específica, faz com que, forçosamente, a sua abordagem não se faça exclusivamente sob o ponto de vista literário, terá de ser visto também dentro do sistema teatral. A observação das traduções, nesse sentido, irá permitir identificar as normas dominantes de cada tradução e verificar que nalgumas privilegia-se a literariedade, noutras a teatralidade.

Sublinhe-se que a estratégia adoptada pelo tradutor, como veremos, está intimamente relacionada com a problemática do tratamento teatral contemporâneo dos textos clássicos. É um problema que se coloca aos tradutores, mas também aos criadores de teatro, quer apresentem textos clássicos em tradução, quer textos clássicos escritos originalmente em língua portuguesa. Esta questão transparece no discurso de alguns dos elementos intervenientes (mesmo que indirectamente) no processo de tradução dos textos que estudaremos e irá reflectir-se ao nível da estratégia tradutológica adoptada.

Partindo do princípio que norteia o modelo de Lambert & van Gorp – a busca das normas ou modelos que determinam as estratégias tradutológicas –, pretendemos, acima de tudo, averiguar que modelos estiveram na base das traduções do *Tartufo* que foram objecto de encenação no Portugal do final do século XX, bem como as razões que explicam a escolha desses modelos ou normas dominantes.

Tentaremos levar a cabo uma investigação o mais abrangente possível, pelo que, apesar de atribuímos uma especial atenção às traduções propriamente ditas, faremos uso de um conjunto diversificado de informações e documentos, tais como todos os paratextos de que se fazem acompanhar as traduções, os Programas, fotografias dos espectáculos e informações recolhidas junto das companhias de teatro, no sentido de complementar e confrontar aquelas que recolhemos nas traduções.

É Lambert quem afirma que apesar do reducionismo apontado a algumas pesquisas feitas com base exclusivamente na comparação do Texto 1 (o texto fonte) com o Texto 2 (a tradução), “the different translational strategies evident in the text itself provide the most explicit information about the relations between the source and target systems, and about the translator’s position in and between them” (Lambert, 1985 44). Assim, para esta parte do estudo, o nosso principal instrumento de trabalho vai ser as traduções, por comparação com o texto de partida⁸¹ (e o intermediário, no caso da tradução de Wallenstein) e entre si, mesmo considerando que outros documentos possam ajudar a clarificar uma série de questões levantadas pela investigação, aos quais, de resto, recorreremos sempre que pertinente.

Antes de avançarmos para o estudo descritivo convém descrever o objecto físico com que trabalharemos nesta parte da dissertação. Com efeito, numerosas traduções de teatro feitas no âmbito de um projecto de representação são, em termos físicos, substancialmente diferentes das traduções de teatro feitas para serem editadas, embora estas duas posturas não sejam inconciliáveis.

No caso das traduções que fazem parte do nosso corpus, temos três situações diferentes: duas foram objecto de edição, uma das quais de divulgação restrita (*O Tartufo* da CTB); a terceira (*O Tartufo* do TEC) não foi objecto de publicação. A sua divulgação, sob forma gráfica, foi feita apenas junto dos elementos da companhia de teatro. Ora, este tipo de documento (comum no contexto teatral) é, em regra, dactilografado (ou, nos casos mais recentes, passado a computador), alguns deles encontrando-se em mau estado de conservação. Neles, para além do texto propriamente dito, poucas ou nenhuma informações adicionais são incluídas. No

⁸¹ Utilizaremos a edição da GF – Flammarion de 1965 (vide bibliografia).

caso do *Tartufo* do TEC não há nenhuma indicação, nem mesmo o título da peça, o seu autor e tradutor ou a companhia de teatro que a apresenta.

O facto deste documento não fornecer informações paratextuais faz com que sintamos a necessidade de recorrer a outros, nomeadamente, o Programa, no sentido de complementar as informações que a própria tradução nos fornece e melhor compreender a estratégia do tradutor.

Uma outra característica do documento é o facto de haver rasuras, correcções, acrescentos e cortes que se sobrepõem à versão dactilografada (vide anexo 10). Estas alterações são reveladoras do trabalho de preparação do espectáculo e as mutações que sofreu o texto, fruto desse trabalho e denunciam a presença de duas variantes de um mesmo texto. Sublinhe-se que grande parte das alterações são feitas ao longo dos ensaios. Será de todo o interesse cotejar este *segundo* texto com o anterior no sentido de melhor compreender as mutações e razões que as justificam e o próprio fenómeno de tradução.

4.1. O *Tartufo* em Portugal no passado

“Nenhum paiz culto o desconhece e deixa de o possuir”
Mendes Leal (Molière, 1870)

A recepção de *Tartuffe* no tempo do seu autor, como vimos (§3.2.), foi conturbada, nomeadamente pela luta que teve de travar com os «falsos devotos». Apesar de ainda em vida de Molière a representação da peça ter sido autorizada, a verdade é que os ataques não deixaram de se fazer sentir, o que se prolongou pelos séculos seguintes⁸². Não obstante, a peça veio a ser traduzida e representada por sucessivas vezes e nos mais variados países.

Em Portugal, embora Molière tenha aparecido nos palcos tardiamente, *Tartufo* é, depois de *George Dandin*, a primeira comédia a ser fruto de tradução e representação e a primeira (efectivamente) a ser publicada. Desde então, aqui e ali, encontramos referência a representações e/ou traduções da peça que, entre nós, é, no conjunto dos textos de Molière, uma das mais traduzidas e representadas (vide anexos 2 e 7).

Ora, a recepção de *Tartufo* em Portugal começa em 1768, data em que aparece a sua primeira tradução da responsabilidade do capitão Manoel de Sousa. Depois desta aparição, a peça volta a ser traduzida no século seguinte, destacando-se o papel de Castilho⁸³. No século passado vários tradutores interessaram-se também por *Tartufo*, sendo efectivamente múltiplas as traduções editadas, entre cujos tradutores encontramos os nomes de Guilherme Figueiredo, Costa Ferreira, Mário Braga, Henrique Braga, Carlos Wallenstein, R. Correia, Rui Pereira e Regina Guimarães.

Mas, como é sabido, nem sempre as traduções de peças de teatro são editadas – é o caso da tradução de Manuel João Gomes. Por outro lado, nem a todas as traduções editadas corresponde uma nova encenação. De igual modo, uma nova encenação pode

⁸² Ainda no final do século passado, em relação ao *Tartufo* de Llovet encenado por Adolfo Marsillach, em Espanha, adivinham-se nas palavras do encenador ataques semelhantes aos que eram feitos no tempo de Molière: “[...] se o único segredo do êxito obtido está em alguns senhores pensarem que nos metemos com alguém, triste é o fracasso do nosso trabalho” (in Molière/Llovet, 1973:32).

⁸³ Castilho refere-se à existência de traduções de *Tartufo* anteriores à sua (Molière, 1870). A consulta do site da porbase aponta também para sucessivas edições, porém a escassez de informação não permite saber quem é ou são os responsáveis por tais textos (vide anexo 8). Pairam, portanto, algumas incertezas sobre as traduções da peça feitas durante o século XIX.

não utilizar uma tradução feita para esse fim. Prova-o o facto de repetidamente se ter utilizado as traduções de Castilho (inclusive ao longo do século XX), bem como o *Tartufo* de Wallenstein que depois do Villaret foi reutilizado pelo TAS e pelo TEF. Neste cenário, facilmente se depreende a complexidade da recepção de um texto de teatro como o *Tartufo*.

Não sendo possível, num estudo desta natureza, fazer a história exaustiva da recepção de *Tartufo* entre nós, deter-nos-emos apenas nos momentos que mais se destacam. Assim, sucintamente, faremos referência a duas traduções que podem ser consideradas dois marcos na recepção da peça: a do capitão Manoel de Sousa e a de Castilho.

4.1.1. a tradução de Manoel de Sousa ou o aproveitamento da peça no âmbito da luta anti-jesuítica

A tradução feita pelo capitão Manoel de Sousa, representada no Teatro do Bairro Alto e publicada com licença da Real Mesa Censória (Rebello, 1983), é referida em praticamente todos os textos que abordam o dossier “Molière em Portugal”, o que se justifica pelo facto da peça deter um papel de destaque na história da recepção de *Tartufo* (e de Molière). Tal acontece por diversas razões.

Por um lado, a peça marca o início da introdução mais ou menos sistemática do dramaturgo francês entre nós. A única comédia anterior a esta foi *George Dandin*, porém, não só surgiu como um caso isolado da recepção de Molière, como teve objectivos diferentes: mais do que apresentar o autor francês, *George Dandin* foi introduzido, ao que parece, para responder ao capricho de Lord Tirawley, embaixador da Inglaterra em Lisboa, que queria ver uma peça de teatro em português (Miranda, 1983).

Por outro lado, a própria tradução tem características peculiares que justificam que a realcemos. Com efeito, *Tartufo* foi traduzido e representado com objectivos sociais e políticos bem definidos. O marquês de Pombal terá encomendado a Manoel de Sousa a tradução com orientações específicas em resultado das quais o falso devoto de Molière se transformou em «jesuíta hipócrita», funcionando a tradução como um

instrumento do marquês usado no âmbito da sua luta anti-jesuítica (Rebello, 1991; Miranda, 1983). Este aproveitamento da peça torna a tradução de especial interesse para a investigação no âmbito dos Estudos de Tradução pois levanta uma série de questões importantes para a história da tradução e para o conhecimento do fenómeno tradutológico em si.

Mas este tipo de aproveitamento não é inédito e nem específico do contexto português. Antes da tradução de Manoel de Sousa, foi feita uma tradução holandesa da mesma peça em que Tartufo representa não o hipócrita católico, mas o hipócrita protestante. Van den Broeck, que nos dá conhecimento deste facto, acrescenta que “[t]he domestication even goes so far, that the character of the hypocrite which the translator had in view refers to a then living real figure, namely the ex-Jesuit Jean de Labadie [...]” (Van den Broeck, 1986:105). Há, portanto, um aproveitamento da peça para fins, cada vez, diferentes. Veremos que esta tendência se vai encontrar posteriormente, e uma vez mais, no texto de Wallenstein (§4.2.), apontando para o pendor cíclico da recepção do *Tartufo* em Portugal.

4.1.2. a tradução de Castilho ou as «liberdades» do tradutor

Um outro marco na recepção de *Tartufo* é a tradução de António Feliciano de Castilho⁸⁴. De resto, já anteriormente nos referimos a este tradutor pela sua importância na história de Molière em Portugal (§3.1.). Interessa-nos retomar Castilho para melhor compreendermos o percurso de *Tartufo* entre nós.

Diz Bensimon, na Introdução ao n.º 4 da revista *Palimpsestes* (1990), que, após uma primeira tradução de uma dada obra ou autor, o retradutor não procura atenuar a distância entre as duas culturas; antes tenta dar a conhecer ao seu destinatário a obra com as suas especificidades culturais, prestando, igualmente, especial atenção “à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité” (Bensimon, 1990:x).

Esta postura opõe-se à do autor de uma primeira tradução. Este procede, em regra, a uma naturalização da obra, reduzindo a alteridade para que mais facilmente se possa

⁸⁴ Sempre que citarmos a tradução de Castilho estaremos a usar a edição de 1870 (vide Bibliografia).

integrar na cultura de chegada, privilegiando, portanto, o destinatário e o contexto de recepção. A primeira tradução, em regra, nas palavras de Bensimon, aparenta-se a uma adaptação.

Ora a observação do *Tartufo* de Castilho põe em questão o que Bensimon afirma. Com efeito, se o texto de Manoel de Sousa tem as características que o autor aponta às primeiras traduções, a verdade é que o *Tartufo* de Castilho não apresenta as das retraduições, para o que, aliás, somos alertados desde a folha de rosto, onde se pode ler: “comedia vertida livremente e acomodada ao portuguez”. Esta indicação sugere que a tradução será feita sem preocupações de adequabilidade⁸⁵.

O “Parecer” de Mendes Leal de que se faz acompanhar o *Tartufo* de Castilho é a este respeito também significativo, nomeadamente quando se refere ao dito tradutor como o “naturalizador e magnificador de Molière” (in Molière, 1870:233).

O contacto com o texto vem confirmar essa posição do tradutor (explorada e defendida por Mendes Leal) que aponta para uma tradução que, de todo, não busca a tradução literal. Senão vejamos: a acção foi transferida para o contexto de recepção, a intriga passa-se em Portugal, num passado recente e familiar do destinatário⁸⁶. Os nomes próprios foram naturalizados. Quanto às personagens é importante referir a criação de algumas inexistentes no texto de Molière, a saber, Matheus, (“saloio maduro, quinteiro de Anselmo, e compadre de D. Isaura”), Roza (“saloiinha filha de Matheus, afilhada de D. Isaura”) e ainda duas personagens que não intervêm, Filippa “criada de D. Isaura” (correspondendo a D. Isaura a Elmire de Molière), e Dois soldados.

A criação de novas personagens, Castilho justifica-a em função do elenco disponível – pelo menos no que diz respeito à personagem Matheus⁸⁷ –, subordinando a tradução a imperativos inerentes à encenação. De resto, na origem da tradução de *Tartufo* está, segundo testemunha Castilho, um pedido do actor José Carlos dos

⁸⁵ Utilizamos os conceitos de adequabilidade e aceitabilidade no sentido do seu uso em Toury (1980).

⁸⁶ “A acção é em Lisboa, no reinado de D. José, sob o ministerio do marquez de Pombal”(Molière, 1870: xxiii).

⁸⁷ “Distribuidos, por accordo entre nós e o sr. Palha, os papeis da comedia, como ella primitivamente se achava, viu-se com magua, que nos ficava de fóra o nosso Taborda, o artista eminente, que tanto contribuiu para a boa fortuna do nosso *Medico á força*. Não era ingratidão engeital-o agora? (Castilho in Molière, 1870:xiii-xiv).

Santos que o queria representar no teatro do Príncipe Real (Molière, 1870:viii), tornando o processo de tradução parte integrante do projecto de encenação.

Ainda no que concerne as personagens e digno de destaque é a transformação do Exempt de Molière no Ministro e Secretário de Estado Marquez de Pombal. Esta opção vincula o texto de Castilho à cultura de chegada, ao introduzir esta importante personagem da História nacional: “um ministro onnipotente, a quem para monarca só minguava o título” (Castilho in Molière, 1870:xi).

Aliás é notória a preocupação de Castilho em introduzir elementos culturais que situem a peça no contexto português, daí o marquês de Pombal, mas também o rei D. José e a referência à acção de Anselmo no Brasil ao serviço do monarca.

Acompanhando a invenção de novas personagens, Castilho criou também cenas sem correspondência no texto de partida, a saber, as dos finais dos actos IV e V⁸⁸, bem como o baile e as trovas dos camponeses⁸⁹ com que põe fim à peça, para além de outras alterações menos significativas.

Mas também ao nível linguístico se encontram opções tradutológicas que vão, igualmente, no sentido das anteriores e que foram anunciadas pelo tradutor na folha de rosto: “comedia vertida livremente”. Nesse sentido, Castilho transforma o seu *Tartufo*, introduzindo frequentes exclamações e interjeições, muitos provérbios e metáforas e um nível de língua marcadamente familiar/popular.

Este trabalho da língua, juntamente com as várias alterações infligidas à peça a que já aludimos, fazem da tradução de Castilho uma reescrita de *Tartuffe*, o que levou Cristina de Almeida Ribeiro a afirmar que Castilho encontrou em Molière “um estímulo à imitação criadora”, concluindo que o tradutor oitocentista produziu “objectos dramaturgicos de inegável mérito que [lhe parecem] deverem ser apreciados

⁸⁸ Se cotejarmos o texto de Castilho e o de Molière encontramos em todos os actos, excepto o III, um maior número de cenas no texto de chegada do que no texto de partida, porém, salvo as últimas cenas dos dois últimos actos, as restantes não resultaram de acrescentos – no sentido do termo usado em Toury, 1980 – mas da divisão das cenas que constavam do texto de partida de acordo com o tradicional critério de entrada ou saída de personagens, nem sempre rigorosamente respeitado por Molière (Ribeiro, 2001).

⁸⁹ Segundo Castilho a criação do baile e das trovas dos camponeses prende-se com a vontade de agradar ao público: “A moda [...] alguma condescendencia nos ha de merecer. Hoje em dia o nosso público folga de ver as comedias desfchadas em cantigas e danças, e, quanto mais portuguezas e quanto mais populares, melhor” (Castilho in Molière, 1870:xvi).

pelo seu valor intrínseco enquanto textos para teatro e não como as traduções que não são – e que, a rigor, nunca pretenderam ser” (Ribeiro, 2001:107).

Pode dizer-se que Castilho parte do texto de Molière mas, mais do que apresentar uma tradução o mais próxima possível do texto de partida, propõe ao destinatário uma reescrita dessa peça, alterando-a ao seu gosto e – segundo as suas palavras – ao gosto do novo público.

Em relação a *Tartufo*, Mendes Leal, no já citado “Parecer”, dizia que “Nenhum paiz culto o desconhece e deixa de o possuir” (Molière, 1870:212). É nesse termo “possuir” que encontramos, de certa forma, a síntese da poética tradutológica de Castilho: traduzir, possuindo, tornando (igual ao que é) seu.

4.2. O *Tartufo* de Carlos Wallenstein

O *Tartufo* traduzido por Carlos Wallenstein subiu ao palco no teatro Villaret, em 1972, apresentado pela Companhia de Raul Solnado, com encenação do espanhol Adolfo Marsillach.

O texto foi objecto de edição no ano seguinte⁹⁰ pela editora Let (“livros para a expansão do teatro”) e ao longo da década foi reutilizado por outros grupos de teatro, a saber o Teatro Animação de Setúbal (TAS), em 1976, com encenação de Carlos César, e o grupo de teatro amador Teatro Espaço de Fronteira (TEF), em 1977.

4.2.1. um caso de tradução indirecta

A tradução de Carlos Wallenstein apresenta um aspecto particular no conjunto do nosso corpus. Efectivamente, o seu *Tartufo* é uma tradução indirecta. Wallenstein fez, segundo testemunha, uma “versão portuguesa” da “adaptação” espanhola de Enrique Llovet (Molière, 1973:33).

Na capa da edição que contém *O Tartufo* de Wallenstein surgem os nomes de Molière e Llovet lado a lado – Molière/Llovet –, colocando este último (aparentemente) na posição de co-autor. O papel de Wallenstein, não sendo indicado na capa, apresenta-se secundário⁹¹: o seu nome surge somente na folha de rosto. No Programa do espectáculo a referência ao texto é feita nos seguintes termos: “adaptação (não demasiado livre) deliciosa e castiça de Enrique Llovet” e o nome do tradutor surge apenas a meio do Programa, incluído na ficha técnica.

Por outro lado, a edição inclui uma série de textos agrupados sob o nome “Notas”. Um desses textos, “«O Tartufo» em Portugal em 1972”, apesar do título, não se refere à tradução de Wallenstein mas à adaptação de Llovet. Há, portanto, uma clara intenção de sublinhar que Wallenstein fez uma tradução do *Tartufo* de Llovet.

Ora a tradução indirecta, em Portugal, em regra, não é usada para traduzir textos originariamente escritos em francês, o que se prende não só com a proximidade

⁹⁰ Este dado recolhido na porbase – visto que a obra não inclui esta referência – não é fornecido como uma certeza: a informação surge entre parêntesis rectos, indicando ser esta a data provável.

geográfica e cultural, mas também com a história dos intercâmbios intelectuais estabelecidos entre os dois países. Por outro lado, não esqueçamos que desde o século XVIII se traduz em Portugal autores de teatro francês, entre os quais Molière, que, aliás, influenciaram a evolução do teatro clássico português (Zurbach, 1997). Acresce que, frequentemente, traduções francesas servem de intermediárias para a tradução de textos escritos em línguas pouco conhecidas e com uma tradição menos acentuada entre nós.

Face ao supra-exposto, como se compreende que Wallenstein tenha recorrido a uma tradução espanhola como texto intermediário para fazer a sua tradução do francês?

Em primeiro lugar, é importante salientar que o encenador convidado pela companhia de Raul Solnado é Adolfo Marsillach, o mesmo que pouco tempo antes tinha encenado *Tartufo* em Espanha⁹², usando a tradução de Llovet.

Por outro lado, o texto de Llovet é uma tradução com características muito particulares. Com efeito, a descrição do texto espanhol (feita na edição do *Tartufo* de Wallenstein) aponta para uma tradução que parte do *Tartuffe* de Molière, mantendo a sua estrutura⁹³ e não criando novas situações ou personagens (Molière, 1973), porém as opções ao nível linguístico afastam o texto do de Molière. São do tradutor as seguintes palavras: “Fiz uma tradução em prosa e, antes de começar a reescrever, tomei a decisão de atribuir a Tartufo o vocabulário, tão restrito como pedante, da jovem tecnocracia internacional. [...] Inclusivamente manipulei um quadro que andava, de uma forma ou doutra, por algumas publicações internacionais e que propunha uma chocarreira versão da «ars combinatoria» dos flamantes oradores” (Molière, 1973:26). Desse quadro, o tradutor escolheu, aleatoriamente, três palavras –

⁹¹ Aliás Luís Francisco Rebello refere-se ao espectáculo do Villaret da seguinte forma: “[*Le Tartuffe*] mis à jour [...] par l’auteur espagnol Enrique Llovet et dirigé par un autre espagnol, Adolfo Marsillach, en 1972” (Rebello, 1983:172), eliminando qualquer referência ao papel de Wallenstein.

⁹² O texto de Llovet encenado por Marsillach foi levado à cena em 1969 no Teatro de la Comedia de Madrid (Molière, 1973) e foi editado no mesmo ano pela editora Escelicer (Madrid). Um ano mais tarde volta a ser editado, desta vez pela editora Aymá (Barcelona), o texto que utilizamos para o presente estudo. Refira-se, ainda, que dez anos depois desta tradução, Llovet volta a fazer uma nova versão (como ele a designa), publicada pela editora MK (vide bibliografia).

“idoneidade”, “recíproca” e “equilibrada” – que Tartufo iria usar e à volta das quais o seu discurso seria transformado.

Assim, o tradutor baseia parte das opções de vocabulário num “jogo” – do corpus de palavras seleccionadas foram criadas combinações macarrónicas, que usadas, conjunta e variavelmente, ao longo da tradução, sublinham “o carácter «charlatão» da personagem” (idem: 27).

Llovet descreve o processo de tradução adoptado por si da seguinte forma: “escrevi sobre o texto de Molière” (idem). Dessa “escrita sobre” resultou uma tradução que, mantendo a estrutura geral, a intriga e as personagens do texto de partida, introduz uma variante discursiva que se identifica com uma certa camada da população do contexto histórico de recepção – a “jovem tecnocracia” –, reflectindo-a e criando, no fundo, uma paródia da sua linguagem. É com base nessa variante discursiva que Llovet relê o clássico molieresco.

Dadas as características do texto de Llovet (de que nos dão conta os paratextos da edição do texto de Wallenstein e que confirmaremos aquando da descrição) e uma vez que o encenador do espectáculo em Espanha e em Portugal é o mesmo, compreende-se que se tenha utilizado um *Tartufo* o mais próximo possível daquele com o qual Marsillach trabalhara no seu país, podendo, assim, levar a cabo o mesmo tipo de encenação. Tudo indica, portanto, que se pretendeu importar um espectáculo que em Espanha terá resultado num considerável sucesso (Marsillach in Molière, 1973). É nesse sentido que se compreende a opção por fazer uma tradução indirecta.

O cotejo dos textos de Wallenstein, de Llovet e de Molière irá permitir verificar o que no texto de recepção «pertence» a Llovet, a Wallenstein e a Molière, bem como conhecer o *Tartufo* que foi apresentado no teatro Villaret. O interesse da comparação dos três textos resulta não só do facto do texto português ser uma tradução indirecta, mas também da classificação que é feita de uma e outra tradução: a “adaptação” de Llovet e a “versão” de Wallenstein.

⁹³ “Não toquei na estrutura da obra. Unicamente aligeirei as intervenções finais e ampliei a primeira cena entre Elmira e Tartufo e a explicação do impostor a Orgon, com que acaba a primeira parte” (Llovet in Molière, 1973:27).

4.2.2. Tartufo, o executivo tecnocrata

Tartuffe é uma comédia que se desenrola toda ela à volta de uma personagem que, não pertencendo à família no seio da qual tem lugar a acção, nela se infiltra, toma o poder e condiciona a convivência entre os vários elementos e a própria vida de cada um deles. Apesar de surgir apenas no acto III, desde o início até ao final da peça, Tartuffe está sempre presente no discurso das personagens e paira como uma ameaça permanente ao bem estar familiar. A sua caracterização é, portanto, fundamental e Molière soube reconhecer essa importância. A exposição é a esse respeito relevante pois não só permite dar a conhecer ao público Tartuffe, como a opinião que as outras personagens têm dele.

Assim, por um lado, temos Orgon e Mme Pernelle que, cegamente, nele só vêem qualidades, por outro, temos todas as restantes personagens que apresentam ao receptor o verdadeiro Tartuffe, isto é, um falso devoto, um hipócrita. Estas (e outras) características que repetidamente são veiculadas pelas personagens do *Tartuffe* de Molière encontrámo-las também nos textos de Llovet e de Wallenstein.

Com efeito, ao longo de toda a cena I, 1 e I, 2 e contrariando a opinião da Sra. Pernelle, as demais personagens vão sucessivamente caracterizando-o⁹⁴:

Damis considera-o “um hipócrita, falso e fingido, um beato pretencioso” e “petulante” (“*un hipócrita, un santurrón, un falso, un beato pretencioso*”; “un cagot de critique”), incomoda-lhe “a sua cara, o seu andar, o seu vocabulário, a sua maneira de pensar” (I, 1) (“*Me molesta su cara, su forma de andar, su vocabulario, su manera de pensar*”; “*tous ses façons de faire à tous coups je m’importe*”).

Dorina insiste na sua hipocrisia e acrescenta que “além de gostar do céu e do dinheiro, Tartufo também gosta da senhora [da] casa” (I, 1) (“*además de gustarle el cielo, el poder y el dinero, también le gusta muchísimo la dueña de esta casa!*”; “*Je crois que de Madame il est, ma foi, jaloux*”); é ainda um “grande garfo” (I, 2) (“*un glotón*”; “[il] mang[e] autant que six”).

⁹⁴ Sempre que se citar o texto de chegada e as partes correspondentes do texto intermediário e do texto de partida, colocar-se-á, em primeiro lugar, o texto de chegada, seguindo-se, entre parêntesis ou, tratando-se de citações mais longas, nas linhas seguintes, o texto intermediário em itálico e, por fim o texto de partida. A ausência da parte correspondente do texto de partida, sempre que tal se verificar, é sinónimo da sua inexistência.

Uma primeira observação que nos merecem as várias partes dos textos que citamos é, por um lado, a evidente proximidade (nalguns casos podemos falar mesmo de calque⁹⁵) que o texto de Wallenstein estabelece com o texto de Llovet e, por outro lado, o facto deste último não proceder a uma tradução literal do texto de partida. Apesar disso, as características da personagem que sobressaem da leitura das duas primeiras cenas, de uma maneira geral, são, como podemos verificar, as que encontramos nas mesmas cenas do texto de partida⁹⁶. Acrescentam-se, porém, outras.

Assim, logo no início, antes mesmo do começo do texto propriamente dito, temos no texto de chegada uma canção (que se destina a ser cantada e dançada pelos actores), inexistente no texto de partida, mas presente no texto intermediário, cujo título é “Os executivos”. A letra dessa canção fala de Tartufo, apesar de não o nomear (no texto de Llovet Tartufo é referido explicitamente), um executivo tecnocrata que domina a sociedade – “O mundo [...] é dum senhor [...] que tem a faca e o queijo na mão” (“*El mundo [...] es de un señor*”) – e que apenas se interessa por dinheiro – “vive cultivando o oiro” (“*cultiva un maletín*”) – e bens materiais ou luxos – “acende com Dupont e anda de Mercedes”; “convida os seus amigos para os iates” (“*aprendan a jugar al golf*”).

Mas também as personagens vão introduzindo, aqui e ali, termos que enquadram Tartufo no retrato feito na canção introdutória. Veja-se a esse respeito as expressões seguintes usadas pela Sra. Pernelle: “esse nobre delegado da produtividade celestial” (I, 1) (“*ese noble delegado de la productividad celestial*”) e “uma alminha puríssima! Um sábio! Um prático, um tecnocrata, um executivo!” (I, 1) (“*¡Es un alma purísima! ¡Un sabio! ¡Y un ejecutivo!*”; “l’homme de bien”).

Nas falas de Dorina, Tartufo “é ao mesmo tempo seu [de Orgon] director espiritual e seu conselheiro económico” (I, 2) (“*Es, a la vez, su director espiritual y su consejero económico...*”; “C’est de tous ses secrets l’unique confident, / Et de ses actions le directeur prudent”) e “[Orgon] repete as suas sentenças religiosas e económicas” (I, 2) (“*repete sus citas económicas y sus citas religiosas*”; “Il [...] le cite

⁹⁵ No sentido do termo usado em Lindqvist (1995:103), isto é, quando “[...] the strategies adopted are strongly source-oriented (calque)”.

à tous propos”). É Dorina quem afirma, ainda, que “o nosso executivo espiritual é um grande garfo” (I, 2) (“*nuestro espiritual ejecutivo es un glotón de abrigo!*”; já citado).

Orgon também ajuda na caracterização de Tartufo quando tenta descrevê-lo: “É um homem que... Bem... Uma criatura... Fenomenal! Analítico! Crítico! Executivo! Tranquilo...” (I, 5) (“*É un hombre que... Bueno... Una clase de ser... ¡Fenomenal! Analítico... Crítico... Ejecutivo... Tranquilo... Eficiente...*”; “*C’est un homme... qui, ... ha! Un homme... un homme enfin*”), ou quando diz “[Tartufo] fez um plano perfeito para o desenvolvimento da minha casa e desde então este mundo pareceu-me diferente...” (I, 5) (“*Hizo un plan perfecto para el desarrollo de mi hogar y desde entonces éste parece outro mundo...*”; “*Enfin le Ciel chez moi me le fit retirer, / Et depuis ce temps-là tout semble y prospérer*”).

A auto-caracterização de Tartufo corrobora e completa a imagem que o leitor tem da personagem graças às informações fornecidas ao longo dos dois primeiros actos, antes da sua aparição.

Nas palavras já citadas de Damis deparamos com indícios daquilo que mais se destacará no Tartufo de Wallenstein e de Llovet: “o seu vocabulário” (“*su vocabulario*”), referência que na comparação com o texto de partida não encontra correspondência. De facto, o vocabulário tem um papel particularmente importante para a caracterização da personagem, como veremos.

Assim, se, por um lado, encontramos nas suas palavras a linguagem dos devotos, também presente em Molière:

“Senhora, que a infinita bondade divina vos conceda toda a saúde do corpo e da alma que lhe deseja este vosso humilde servidor...! Que Deus bendiga os seus pensamentos e os seus actos, como eu a cada instante, lhe suplico com toda a minha devoção!...” (III, 3)

“*¡Senõra, que la infinita bondad divina conceda a usted toda la salud del alma y del cuerpo que le desea este servidor!... ¡Que Dios bendiga sus pensamientos y sus actos como yo, a cada instante, pido con toda mi devoción...!*”

“Que le Ciel à jamais par sa toute bonté
Et de l’âme et du corps vous donne la santé,
Et bénisse vos jours autant que le désire

⁹⁶ Quando falamos de texto de partida é ao texto de Molière que nos referimos e não ao de Llovet. Este será por nós referido como o texto intermediário.

Le plus humble de ceux que son amour inspire”

Por outro lado, utiliza uma linguagem que complementa a sua caracterização, apresentando-se como um executivo. Vejamos as seguintes passagens:

“O coração salta-me [...] Ah, mas a cabeça... a cabeça... A importante cabeça deste pobre executivo duvida um pouco e desconfia muito” (IV, 5)

“Tengo el corazón dando saltos... Pero la cabeza... La importante cabeza de este pobre ejecutivo, duda un poco y desconfía...”

“Et mon coeur de vos vœux fait sa béatitude

Mais ce coeur vous demande ici la liberté

D’oser douter un peu de sa félicité”

“Por temor de que esse dinheiro, que eu saberei administrar e aumentar com a competência de um executivo do nosso tempo, seja esbanjado de qualquer maneira, em vez de servir a causa divina e o bem comum. Já vislumbro quanto benefício se pode fazer com esse dinheiro” (IV, 1)

“Por temor a que ese dinero, que yo sabré administrar y aumentar con la competencia de un ejecutivo de nuestro tiempo, se despilfarre de cualquier manera en vez de servir a la causa divina y al provecho de la comunidad... ¡Si ya estoy viendo todo el bien que se puede hacer con ese dinero!”

“Ce n’est, à dire vrai, que parce que je crains

Que tout ce bien ne tombe en de méchantes mains,

Qu’il ne trouve des gens qui, l’ayant en partage,

En fassent dans le monde un criminel usage,

Et ne s’en servent pas, ainsi que j’ai dessein,

Pour la gloire du Ciel et le bien du prochain”.

Veja-se, ainda, o uso de vocábulos como “reativar”, “funcional”, “executivo”, “programar”, “coordenar”, “infra-estruturas”, “conjuntural”, “projecção”, “sistemática”, “contingência”, “planificar”, “vida social”, “desenvolvimento” e, claro, “idoneidade recíproca equilibrada”. No texto de Llovet este tipo de vocabulário também aparece com considerável frequência⁹⁷.

Todo este vocabulário vai de encontro com a opção por parte do tradutor em tornar o discurso de Tartufo uma paródia da linguagem de um executivo, evidenciando o seu carácter «charlatão», à imagem do que se propôs Llovet, e acentuando o ridículo da

⁹⁷ Palavras como “coyuntural”, “proyección”, “lógica”, “planificar”, “contigencia”, “ejecutivo”, “proyecto”, “funcional”, “vida social”, “sistemática”, “programmada”, “idoneidad”, “recíproca” e “equilibrada”, entre muitas outras.

personagem, sobretudo pelo uso aparentemente despropositado de tal vocabulário por surgir, frequentemente, sem um contexto que o justifique.

Digno de interesse para a construção do Tartufo de Wallenstein é, ainda, a sua preocupação com a imagem junto da opinião pública. Vejamos as seguintes passagens:

“Tenho que defender a minha reputação” (III, 3)

“Tengo que defender mi reputación”

“les gens comme nous brûlent d’un feu discret”

“Nunca te esqueças que é sempre bom que nos discutam e nos combatam. Pelos motivos seguintes: parágrafo 1.º, dá lugar a esforço e sacrifício; parágrafo 2.º, faz diminuir o favor público, que é sempre um mal e põe a opinião pública de sobreaviso contra a nossa acção” (III, 7)

“¡Qué bien que se nos discuta y combata! Porque eso: a), engendra esfuerzo y sacrificio; b), hace disminuir el favor público, que es siempre un mal y pone a la opinión en cautela contra nuestra obra;”

Aliado a essa preocupação com a opinião pública que detectamos no texto intermediário e no texto de chegada, constata-se uma tendência para introduzir uma linguagem com conotações políticas, de que falaremos no ponto 4.2.3.

Relacionado com a transformação de Tartufo em executivo, a tradução leva a cabo toda uma modernização da personagem, que passa não só pelo vocabulário usado, a que já nos referimos anteriormente, mas também pelo recurso a palavras que situam o texto no contexto de chegada. Vejamos, na canção introdutória, o uso de palavras como “Mercedes”, “aeroporto”, “avião” e “computador”⁹⁸.

A comparação com o texto de partida, pela ausência deste vocabulário e destas novas características da personagem, torna evidente essa “escrita sobre” o texto de Molière de que falava Llovet, transformando o Tartuffe molieresco numa nova personagem, com características diferentes.

Mas Tartufo não deixou de ser o falso devoto para se tornar no executivo tecnocrata. Ele é um e outro simultaneamente. De resto, nas suas intervenções, a personagem faz uma fusão de dois campos semânticos: o vocabulário do (falso)

⁹⁸ Não se estabelece uma correspondência total com o texto de Llovet, porém o sentido mantém-se. As palavras presentes no texto espanhol são: “aeroporto”, “avión”, “golf”, “teléfono” e “televisión”.

devoto e o vocabulário do executivo, de que as seguintes passagens são exemplo: “tenho conta aberta no céu” (IV, 5) (“*¡Yo tengo cuenta*”) ou “A projecção lógica das minhas orações” (III, 3) (“*La proyección lógica de mis rezos*”; “*Mes prières*”).

E as restantes personagens referem-se a Tartufo fazendo também essa fusão:

A Sra. Pernelle diz ser objectivo de Tartufo “planificar [...] a salvação das nossas almas” (I, 1) (“*planificar [...] la salvación de vuestras almas*”; “*C’est au chemin du Ciel qu’il prétend vous conduire*”).

Orgon diz a Tartufo:

“além de seres um santo, tens uma capacidade executiva de primeira ordem, vou pôr em teu nome todos os meus haveres” (III, 7)

“Como, además de ser un santo, tienes una capacidad ejecutiva de primer orden, voy a poner todas mis cosas a tu nombre...”

“Ce n’est pas tout encor: pour les mieux braver tous,
Je ne veux point avoir d’autre héritier que vous”.

Ora a aliança dos dois tipos de vocabulário tornam o discurso de Tartufo de grande comicidade, acentuando o seu carácter ridículo.

E outros recursos linguísticos sublinham o carácter cómico, veja-se, por exemplo, o uso de um discurso pretensiosamente rebuscado na seguinte passagem:

“Eu não posso contemplá-la tranquilamente sem recordar o autor da natureza e sem me apaixonar pela sua obra-prima!... Porque...«recordar» é o mesmo que «acordar» e a «recordação» é qualquer coisa como a «consciência», o «acordo» entre os espíritos, o «acorde» entre os sons e a «concórdia» entre os homens. Todas estas palavras têm o mesmo fundo e a mesma origem, pois todas elas derivam da palavra «coração» na sua forma latina, «cor, cordis»... Resumindo a senhora é muito boa!...” (III, 3)

“Yo no puedo contemplarla tranquilamente sin admirar al autor de la naturaleza y sin enamorarme de su obra maestra... Porque, «recordar» es lo mismo que «acordarse», y el «recuerdo» tiene que ser algo como el «acuerdo» entre los espíritus y el «acorde» entre los sonidos y la «concordia» entre los hombres, ya que todas estas palabras tienen un mismo fondo e idéntico origen, pues todas vienen de corazón, en su forma latina: «cor», «cordis»... Sé que todo esto le parecerá confuso, pero... lo que quiero decir es que está usted estupenda...”

“Et je n’ai pu voir, parfaite créature,
Sans admirer en vous l’auteur de la nature,
Et d’une ardente amour sentir mon coeur atteint,

Au plus beau des portraits où lui-même il s'est peint"

Este tipo de discurso acentua o ridículo da personagem e permite criar um momento de grande comicidade.

Mas, se por um lado Tartufo recorre a um discurso inflamado, por outro utiliza palavras e expressões que o situam num nível de língua familiar. Veja-se o uso de palavras como «brasa» (III, 3) e de expressões como “esse corpo, que até faz levantar um morto” (III, 3) (“*un cuerpo que levanta a un muerto*”; “vos charmants attraits”) ou “dar com a língua nos dentes” (III, 3) (“*dándole tres cuartos de pregonero*”; “leur langue indiscrete”). Estas diferenças ao nível do discurso da personagem sublinha a dualidade do seu carácter (também presente no texto de partida). Essa dualidade é acentuada pelo guarda-roupa (quer em Espanha, quer em Portugal): as personagens masculinas aparecem em palco vestidas com dois vestuários, um sobre o outro – por baixo fato e gravata (vestuário do século XX), sobre este um outro vestuário repleto de rendas e folhos que remete para o tempo de Molière.

A repetição excessiva contribui igualmente para sublinhar o carácter ridículo da personagem, permitindo momentos de grande comicidade (através do cómico de linguagem). Veja-se que numa única réplica a palavra “irmão” aparece 5 vezes (em Llovet aparece 3 vezes a palavra “hermano”; em Molière apenas uma vez a expressão “mon frère”) (III, 6), repetição que continua nas réplicas seguintes dos textos de Llovet e de Wallenstein.

Um outro aspecto interessante (e igualmente cómico) é a mudança do discurso de Tartufo. Refira-se que na cena III, 3 Tartufo enceta o diálogo com Elmira usando a forma de tratamento “vós” passando a utilizar a 3.^a pessoa do singular nas réplicas seguintes (no texto de Llovet, nesta cena, usa-se sempre a 3.^a pessoa do singular). Ao longo da cena IV, 5 a mudança é mais profunda: Tartufo inicialmente é cauteloso; à medida que a acção se desenrola torna-se mais prosaico, recorrendo a uma linguagem menos cuidada e passando inclusive a usar a 2.^a pessoa do singular para se dirigir a Elmira, ao contrário do início da cena em que utiliza a 3.^a pessoa, tal como no texto de Llovet. Sublinhe-se que no texto de partida a forma de tratamento entre Tartuffe e Elmire é sempre “vous”. Esta mudança no discurso de Tartufo acontece apenas no texto de chegada e no texto intermediário. Vejamos a réplica em que tal ocorre:

“Olha, minha filha, eu não esperava isto nem de longe! De repente, tu dizes que me amas... Claro, que me apetece acreditar! Mas como podes mudar outra vez de opinião, o melhor é aproveitar já. [...] Anda, não sejas tonta. Julgas que sou um anjinho...?”

“Mira, guapa, yo no me esperaba ahora ni remotamente nada de esto y, de pronto, tú me dices que te gusto... ¡Pues claro que me lo quiero creer!... Pero por si acaso vuelvas a cambiar de opinión, lo más lógico es aprovecharse... ¡Anda, no seas tonta... y no me tomes a mí por un incauto!”

“Moins on mérite un bien, moins on l’ose espérer.

Nos vœux sur des discours ont peine à s’assurer.

On soupçonne aisément un sort tout plein de gloire,

Et l’on veut en jouir avant que de le croire.

Pour moi, qui crois si peu mériter vos bontés,

Je doute du bonheur de mes ténérités;

Et je ne croirai rien que vous n’ayez, Madame,

Par des réalités su convaincre ma flamme.”

Estas passagens apresentam personagens diferentes. O Tartuffe molieresco não abandona o seu estilo cuidado, antes o usa para argumentar no sentido de convencer Elmire a ceder. O Tartufo de Llovet e de Wallenstein muda de discurso demonstrando mais claramente a duplicidade do seu carácter: Elmira com facilidade provoca em Tartufo um tal descontrolo que este deixa cair a máscara da hipocrisia.

Em suma, o Tartuffe de Molière, com a tradução de Llovet (traduzida posteriormente para português por Wallenstein) sofreu uma metamorfose: o falso devoto é agora um executivo tecnocrata. A metamorfose, porém, não é total: Tartufo de Wallenstein (e de Llovet) mantém as características gerais que encontramos no Tartuffe molieresco – a hipocrisia e a falsa devoção – porém foram-lhe atribuídos traços que permitem, por um lado, uma renovação e modernização da personagem – Tartufo torna-se, no contexto de recepção, uma personagem contemporânea –, e por outro acentuar o carácter cómico e ridículo, nomeadamente através da sua linguagem, que foi manipulada no sentido da construção da (nova) personagem.

Há, portanto, uma vez mais, um aproveitamento da obra de Molière para novos fins e a transformação da personagem permite fazer referência a um (novo) grupo da sociedade de recepção: mais do que os falsos devotos, o alvo da crítica é agora “os executivos tecnocratas”. Não podemos, a este respeito, deixar de pensar na tradução

do século XVIII em que *Tartufo* sofreu também uma metamorfose, transformando-se num jesuita, facto que parece apontar para um pendor cíclico da recepção de *Tartufo* em Portugal⁹⁹. Porém, como é possível verificar pelo confronto dos três textos esse aproveitamento foi feito sobretudo na tradução de Llovet. Este, em função do espectáculo que Marsillach pretendia levar a cabo e da sua própria concepção referente à abordagem dos clássicos¹⁰⁰, fez uma adaptação da peça que Wallenstein, posteriormente, traduziu para português.

No ponto que se segue (4.2.3.) iremos observar os vários textos (de Molière, de Llovet e de Wallenstein) sob outros pontos de vista (isto é, não nos limitaremos à transformação da personagem *Tartufo*), o que permitirá melhor verificar o papel de Wallenstein na recepção do *Tartufo* que foi levado à cena em 72, no Villaret.

4.2.3. a releitura de um clássico

Na edição que contém a tradução de Wallenstein é incluído um texto de Marsillach, o encenador, no qual este reflecte sobre “como se deve tratar um clássico”. Nas suas palavras, o tratamento de um clássico resulta de “uma relação determinada por diversos factores como são o respeito, a confiança, o medo ou a liberdade” (Molière, 1973:27-28). Em função desses factores o texto ou encenação que chegará ao público terá características diferentes.

Ora a sua encenação bem como a tradução de Llovet, segundo o seu testemunho, foram determinadas por uma relação de liberdade. Com efeito, da sua reflexão depreende-se a defesa da libertação face a um certo academismo no tratamento dos clássicos, defendido por aqueles a quem chama a “academia normativa” que “sai à estacada quando se muda uma vírgula” (idem: 29) a um texto clássico. É contra estes (e a sua postura) que o encenador se insurge por estar “tão fart[o] de concepções

⁹⁹ Recorde-se, por outro lado, que Castilho introduziu canções na sua tradução do *Tartufo*, o que encontramos também na tradução de Wallenstein, remetendo, uma vez mais, para a recepção cíclica da peça.

¹⁰⁰ Num dos textos incluídos no Programa do espectáculo do Villaret pode ler-se que para Llovet “não parece prova de respeito pelos clássicos a aceitação literal do que escreveram” e que os clássicos devem ser sempre “vivos e actuais”.

indigestas, tão empanturad[o] de pseudo-pedagogia” (idem: 28). Este “respeito” dos clássicos desagrada a Marsillach.

Nesse sentido, diz: “os meus clássicos do drama, desejo-os sobre o palco, pelejando, defendendo-se, convencendo, sem uma pausa de enfadamento, sem vagar para o assombro dos eruditos” (idem: 29). Assim, mais do que dar a conhecer o *Tartuffe* de Molière tal como terá sido apresentado no tempo do seu autor, Marsillach considera que tradutores e encenadores têm a liberdade de usar o clássico e trabalhá-lo de forma a que não se prenda “o que por sua própria definição tende a mover-se” (idem: 30) e se apresente um texto sempre (e cada vez) diferente.

Esta posição de Marsillach face ao tratamento dos clássicos reflecte-se ao nível da estratégia de tradução escolhida por Llovet e posteriormente (e consequentemente) por Wallenstein.

Antes de mais, numa primeira observação do texto de partida, do texto intermediário e do texto de chegada, detectamos, por parte dos tradutores, uma estratégia geral que aponta para uma tradução total: mantêm-se os cinco actos e o mesmo número de cenas do texto de partida.

Refira-se que há, no texto de chegada, uma divisão do texto em duas partes, à imagem do que acontece com a tradução intermediária, correspondendo ao final do acto III a delimitação da primeira parte. Esta divisão terá, provavelmente, a ver com a previsão de um intervalo a meio da representação. Aliás, não deveremos deixar de ter sempre presente que a tradução de Llovet e mais tarde a de Wallenstein foram feitas no âmbito de projectos de encenação que, como veremos, condicionam a estratégia tradutológica.

Quanto ao número de réplicas, a comparação dos três textos permite constatar não haver uma total correspondência entre eles.

Uma primeira observação que nos merece o cotejo dos textos é a (aparente) tendência, no texto de chegada, para acrescentos¹⁰¹, porém também tiveram lugar vários cortes.

¹⁰¹ No sentido do termo (“additions”) usado em Toury (1980:54).

Se atentarmos na cena II, 2, por exemplo, em que se verifica um (considerável) menor número de réplicas no texto de chegada (o número de réplicas do texto de partida, do texto intermediário e do texto de chegada são, respectivamente, 59, 57 e 47), constatamos que as duas primeiras réplicas não traduzidas nos textos de Llovet e de Wallenstein foram-no por, no fundo, se limitarem a reforçar a ideia veiculada nas duas réplicas anteriores. Vejamos:

“DORINA – Não faças caso do teu pai, está a pregar-te uma peta.

ORGON – Falo muito a sério!”

“DORINA. - *Mariana, no hagas caso a tu padre, te está gastando una broma..*

ORGON. - *¡Estoy hablando en serio!*”

“DORINE Allez, ne croyez point à Monsieur votre père:

Il raille

ORGON Je vous dis...

DORINE Non, vous avez beau faire,

On ne vous croira point

ORGON A la fin mon courroux...”

A mesma estratégia é adoptada em relação às réplicas do final da cena, no texto de Wallenstein, em que Orgon continua a argumentar em favor do casamento de Tartuffe com Mariane e Dorine insiste em interrompê-lo.

É importante referir que no texto de partida este processo repetitivo (retomado da farsa) permite criar um efeito cómico e apesar de não ter sido incluído nestas passagens nas traduções em análise, noutros momentos do texto de chegada este mesmo processo foi adoptado pelo tradutor, o que aponta para uma hesitação ao nível das normas tradutológicas.

As duas outras réplicas que não foram traduzidas no texto de Wallenstein (apesar de se encontrarem no texto intermediário) são duas passagens muito longas (trata-se de uma fala de Orgon e resposta de Dorine que ocupam 34 versos do texto de partida), pelo que terá sido essa a razão da sua não tradução, para além de não prejudicar a compreensão da intriga. A comparação dos textos permite testemunhar ser essa uma norma tradutológica de Wallenstein: evitar réplicas muito longas, apostando no dinamismo do diálogo.

Mas o mais frequente no texto de Wallenstein é o aumento do número de réplicas, que nem sempre estabelecem uma total correspondência com o texto de Llovet. Uma das cenas privilegiadas por esse aumento foi a II, 4, opção que visou acentuar a comicidade da cena do «dépit amoureux»:

“VALÉRIO – Bem, desculpa. Agora é que vou embora para sempre... Adeus Mariana.

MARIANA – Adeus... Valério.

VALÉRIO – Vou embora.

MARIANA – Adeus...

VALÉRIO – Vou embora...

MARIANA – Adeus...

VALÉRIO – Vou embora...”

“VALERIO.- Bien. Perdona. Ahora sí que me voy para siempre... Adiós, Mariana...”

MARIANA.- Adiós...”

“VALÈRE Hé bien! je poursuis donc mes pas.

Adieu, Madame.

MARIANE Adieu, Monsieur.”

Este tipo de estrutura repetitiva irá surgir de novo nesta cena, surtindo o mesmo efeito cómico, e aparecerá também mais tarde, nomeadamente na cena III, 7 em que Tartufo finge não querer aceitar a doação feita por Orgon (também desta vez sem correspondência no texto intermediário). Este processo cómico de origem farsesca, aliado a outros que detectamos ao longo da descrição dos textos é coerente com a classificação que é feita da peça no Programa – um farsa¹⁰². O facto de não terem sido adoptados estes processos por parte de Llovet, por seu turno, terá que ver com a indicação genérica que introduz o seu texto – “Comedia en cinco actos” (Molière, 1970a), denunciando um diferente tratamento dado ao texto por parte de Wallenstein.

Por vezes, ainda, o maior número de réplicas prende-se com a interrupção de uma fala, introduzindo a meio outra(s) que permite(m) criar um diálogo mais vivo:

“CLEANTE – [...] E digo mais: é melhor gastarem-no, do que o senhor aplicá-lo em qualquer especulação...

TARTUFO – Como? Especulação!... Eu? Ah...

¹⁰² No Programa pode ler-se o seguinte: “A peça que foi escolhida foi uma farsa, “O Tartufo”, de Molière”.

CLEANTE – É espantoso que tenha aceite o oferecimento de Orgon, sem morrer de vergonha... Porque... enfim... qual é o mandamento que obriga uma pessoa a tirar uma coisa ao seu legítimo dono?

TARTUFO – Mas que cena!

CLEANTE – Além disso, se pensa que Deus levantou uma muralha entre o senhor e esse pobre rapaz, porque se não vai embora desta casa, em vez de obrigar Damis a sair?” (IV, 1)

“CLEANTE.- [...] Digo yo que mejor será que se lo gasten ellos que lo meta usted en cualquier especulación... Me asombra que oyese el ofrecimiento de Orgón sin morir de vergüenza... Porque, en fin... ¿cuál es el mandamiento que ordena quitarle una cosa a su dueño legítimo? En cualquier caso, si usted cree que Dios ha levantado una muralla entre ese pobre muchacho y usted, ¿por qué no se marcha de esta casa, en vez de obligar a salir a Damis?”

“CLÉANTE [...]

Et songez qu’il vaut mieux encor qu’il en mésuse

Que si de l’en frustrer il faut qu’on vous accuse.

J’admire seulement que sans confusion

Vous en ayez souffert la proposition;

Car enfin le vrai zèle a-t-il quelque maxime

Qui montre à dépouiller l’héritier légitime?

Et s’il faut que le Ciel dans votre coeur ait mis

Un invincible obstacle à vivre avec Damis,

Ne vaudrait-il pas mieux qu’en personne discrète

Vous fissiez de céans une honnête retraite

Que de souffrir ainsi, contre toute raison,

Qu’on en chasse pour vous le fils de la maison?”

A observação das passagens que acabamos de citar demonstra que, efectivamente, Wallenstein opta por introduzir quebras numa réplica inexistentes no texto de partida¹⁰³. Esta tendência é mais frequente quando se trata de réplicas mais longas (e, como vimos, apenas no texto de chegada), que o tradutor pretende evitar, acentuando o dinamismo do diálogo e demonstrando subordinar as suas opções a imperativos cénicos.

¹⁰³ Curiosamente, na nova versão de Llovet, feita em 1979, esse processo adoptado por Wallenstein estará presente (Molière, 1979a).

Noutros casos, ainda, o aumento do número de réplicas no texto de Wallenstein prende-se com a criação de falas que contribuem para a introdução das novas características de Tartufo (ou para as sublinhar).

Apesar do maior número de réplicas no texto de chegada (no texto intermediário estabelece-se uma (quase) total correspondência com o texto de Molière), a comparação deste com o texto de partida não nos permite falar de uma verdadeira ampliação da peça, pois se, por um lado, constatamos este tipo de acrescentos, por outro, frequentemente, quando no texto de partida deparamos com uma réplica mais longa ela é encurtada ou mesmo eliminada, no texto de chegada, como vimos. O que se verifica, na verdade, é a valorização de certas passagens, ora para vincar as novas características de Tartufo, ora apostando na comicidade de certos trechos, ora, ainda, pela busca de um ritmo mais vivo, opção intimamente ligada ao fim a que se destina a tradução – a representação –, visando tornar o espectáculo mais dinâmico, e coerente com a classificação que é feita do texto no Programa (farsa).

Por outro lado, a comparação das passagens que citamos anteriormente permite verificar que não se procedeu a uma tradução literal do texto de partida, estratégia, de resto, coerente com a concepção teatral do encenador.

Uma outra observação prende-se com a passagem do verso a prosa. Esta opção, por um lado, é compreensível, uma vez mais, à luz da posição de Marsillach que se insurge contra o “respeito” escrupuloso dos textos clássicos, por outro, pelo facto da tradução que serviu de intermediária a Wallenstein ser também ela em prosa. O contacto com outras traduções de comédias clássicas, inclusive do próprio *Tartufo*, permite constatar, ainda, uma tendência no contexto de recepção para traduzir o verso em prosa. Vejamos o exemplo da (quase contemporânea) tradução de Mário Braga (1966), onde tal se verifica.

Aliado ao uso da prosa, encontramos uma preocupação por parte de Wallenstein, tal como em Llovet, ao nível da fluidez do discurso, que se evidencia, nomeadamente, pelo facto de, ao contrário do texto de partida (as imposições de rima e métrica assim o exigem) não se fazer sentir a troca da ordem natural dos elementos na frase. Vejamos alguns exemplos:

“Diz-lhe qualquer coisa, tio... Desconfio que o Tartufo irá opor-se a este casamento” (I, 3)

“Dile algo, tío. Sospecho que Tartufo se va a oponer a ese casamento”

“De l’hymen de ma soeur touchez-lui quelque chose.

J’ai soupçon que Tartuffe à son effet s’oppose”

“Uma mulher não deve incomodar o marido repetindo os disparates que ouve” (III, 5)

“No se debe intranquilizar a un marido repitiendo todas las tonterías que una oye...”

“je tiens que jamais de tous ces vains propos

On ne doit d’un mari traverser le repos”.

Uma outra opção tradutológica tem que ver com o vocabulário. Este aspecto merece particular atenção pela importância que adquire na tradução, para a qual já alertamos no ponto 4.2.2.

Sobre esta questão várias observações devem ser feitas. Por um lado, verificamos que o tradutor recorre a um vocabulário de uso corrente e por vezes mesmo de um registo familiar, também característico do texto de partida, sobretudo nas falas de Dorine e Mme Pernelle:

texto de chegada	texto intermediário	texto de partida
porca	puerca	gaupe
pregar-te uma peta	te está gastando una broma	il raille
mangar	burlar del mundo entero	moquer
mirones	mirones	ceux qui y vont pour être aperçus
Há-de pôr-lhe um par de cornos	Le pondrá unos cuernos como una catedral...	elle n’en fera qu’un sot
Tem umas trombas	¡Menuda jeta tien el tío!	C’est un beau museau

Aliado a esse vocabulário de registo familiar a observação das traduções permite constatar uma tendência para recorrer a expressões idiomáticas, sobretudo no texto de chegada, como nos exemplos que apresentamos:

“Metes o nariz em tudo” (I, 1)

“Es una impertinencia verte metida en todo”

“Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis”

“por Tartufo ponho eu as mãos no fogo” (I, 1)

a Tartufo os lo garantizo yo!...”

“pour homme de bien je garantis le maître”

Esta opção linguística de Wallenstein atribui ao seu texto um nível de língua familiar e acentua a sua oralidade, também presente em Llovet (e, de forma menos acentuada, em Molière), estratégia que sublinha a vivacidade do texto, característica valorizada por Marsillach.

Refira-se, ainda, a opção no texto de chegada e no texto intermediário pela forma de tratamento “tu” entre a maior parte das personagens, inclusive entre pais e filhos. Exceptuam-se a Sra. Pernelle que fala para Cleante usando a 3.^a pessoa do singular e a quem todas as personagens se dirigem também através dessa forma de tratamento; e Tartufo que usa, igualmente, a 3.^a pessoa do singular para falar com todas as personagens, utilizando “tu” quando se dirige a Orgon. Nos diálogos com Elmira, são múltiplas as formas de tratamento a que recorre Tartufo, como vimos. A passagem por parte de Tartufo pelas várias formas de tratamento sublinha a duplicidade do seu carácter.

Quanto ao uso generalizado da forma “tu” pela maior parte das personagens, em nossa opinião, Wallenstein (à imagem de Llovet), com esta opção, quer ver reflectida em palco a nova forma de tratamento usada entre os vários elementos das novas famílias (urbanas), para além de colaborar no sentido de criar um vocabulário modernizado. Podemos, portanto, detectar aqui uma norma tradutológica que aponta para a actualização da linguagem. Por outro lado, a forma “vous” do texto de partida tem uma forte conotação literária. A opção pela 3.^a pessoa e sobretudo por “tu” tem a ver com a estratégia global de tradução que pretere a literariedade em benefício da teatralidade: Llovet (e posteriormente Wallenstein) trata o texto de Molière como um texto de/para teatro. Por fim, o facto de algumas personagens usarem a forma “tu” e outras a 3.^a pessoa aponta para outra norma: a atribuição a cada personagem do discurso que melhor permita caracterizá-la, à imagem da dramaturgia molieresca (relembre-se a estética do natural).

Em sintonia com a opção pela forma de tratamento “tu”, verifica-se uma modernização do vocabulário, que se evidencia, nomeadamente, pela selecção de palavras que situam o texto no contexto de chegada. Vejamos o uso de vocábulos, já referidos, como “Mercedes”, “computador”, “avião”, ou ainda “automóveis”,

“grandes «espadas»” e expressões como “Vivemos na Europa” e “sociedade de consumo”, para além das palavras usadas por Tartufo – o executivo tecnocrata –, a que nos referimos no ponto anterior. Mesmo que as opções de vocabulário de Wallenstein não sejam sempre coincidentes com as de Llovet, detecta-se uma estratégia similar¹⁰⁴.

Estas opções tornam a tradução de Wallenstein um texto que busca a aceitabilidade daí se eliminarem as palavras que seriam anacrónicas para o público de chegada, substituindo-as por termos equivalente no contexto de recepção – é o caso de “carrosses” que passou a “automóveis” (“*coches*”) – e a introdução de outras que tornam o texto próximo do receptor, afastando o presente da acção do tempo de Molière e procurando a actualização da tradução.

A tradução dos nomes próprios também se enquadra na estratégia global que aposta na aceitabilidade. Com efeito os nomes das personagens foram naturalizados, traduzidos ora através do seu equivalente em língua portuguesa, ora de um nome graficamente próximo, ora ainda transformado de forma a soar a português. Apenas a Sra. Pernelle mantém o seu nome na forma francesa, sem alterar a sua grafia. Vejamos a correspondência estabelecida entre o texto de chegada, o texto intermediário e o texto de partida, respectivamente¹⁰⁵:

Tartufo	Tartufo	Tartuffe
Orgon	Orgón	Orgon
Cleante	Cleante	Cléante
Valério	Valerio	Valère

¹⁰⁴ No texto de Llovet encontramos palavras (já referidas) como “aeropuerto”, “golf”, “avión”, “televisión”, bem como a expressão “Vivimos en Europa”.

¹⁰⁵ Curiosamente, a ordem pela qual surgem as personagens no texto de chegada (colocamos a ordem das personagens do ponto de vista da edição do texto de Wallenstein) difere do texto de partida, mas é a mesma do texto intermediário, onde o critério é pouco claro. Não se trata de uma hierarquia ao nível dos papéis mais importantes na peça (caso contrário não se colocaria Leal antes de Elmira), nem da ordem de entrada das personagens em cena (Tartufo aparece somente no acto III), e tão pouco pela ordem do texto de partida. O único critério evidente parece ter sido colocar primeiro as personagens (e respectivos actores) masculinas e só depois as personagens femininas. Na ficha técnica incluída no Programa do Villaret a ordem não é a mesma e o critério foi explicitado: “Elenco por ordem de diálogo”.

Leal ¹⁰⁶	Leal	M. Loyal
Damis	Damis	Damis
Elmira	Elmira	Elmire
Dorina	Dorina	Dorine
Mariana	Mariana	Mariane
Sra. Pernelle	Sra Pernelle	Mme Pernelle
Filipa	Felipa	Flipote

A tradução dos nomes próprios evidencia, uma vez mais, que o texto de Wallenstein foi feito a partir da tradução de Llovet: veja-se o trajecto do nome Flipote: Felipa → Filipa.

Opta-se também por não traduzir elementos culturais que se identifiquem com o contexto de partida, de forma a criar um texto aceitável no contexto de recepção. Vejamos as seguintes passagens:

“Nasci na mesma aldeia do Sr. Tartufo...” (V, 4)

“Nací en el mismo pueblo que el señor Tartufo”

“natif de Normandie”

“Daria o que tenho no bolso, que é tudo o quanto me resta” (V, 4)

“Doy el dinero que tengo en el bolsillo, y que es todo lo que me queda en este mundo”

[...] je donnerais sur l’heure

Les cent plus beaux luois de ce qui me demeure”

Veja-se, ainda, as referências ao rei, no texto de partida:

“Durante a guerra civil¹⁰⁷”(I, 2)

“Durante la guerra civil”

“Et pour servir son prince il montra du courage”

“O Juiz te explicará” (V, 7)

“El juez te lo explicará”

“Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude

Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs”

¹⁰⁶ No caso de Leal, traduziu-se por um nome que surte um efeito semelhante, no texto de chegada e no texto intermediário, àquele que seria detectado pelo público francês na presença do teatro de Molière.

¹⁰⁷ Esta referência à guerra civil evidencia a presença do texto intermediário: trata-se, no texto de Llovet, de uma clara alusão à guerra civil espanhola que assolou o país entre 1936 e 1939.

O representante do monarca do texto molieresco foi transformado num representante da Justiça. E para vincar a importância que a Justiça e a Lei adquirem para o desenlace da peça, o tradutor introduziu (tal como Llovet o tinha feito) uma série de vocabulário relacionado com essas noções¹⁰⁸. Vejamos o seguinte levantamento¹⁰⁹:

- | | | |
|------------------------|------------|---------------|
| - ordem de prisão | - Lei | - Denunciar |
| - polícia | - Juiz | - preso |
| - escrituras | - Justiça | - notificação |
| - crime de lesa-pessoa | - Tribunal | |

Por outro lado, verifica-se também o recurso a vocabulário do campo semântico da economia¹¹⁰:

- | | | |
|----------------------|-----------------|---------------|
| - ricações | - comprar | - consumo |
| - administrar | - dinheiro | - económico |
| - dirigir | - benefício | - encargos |
| - negociar | - produtividade | - aplicar |
| - créditos bancários | - conta aberta | - especulação |

Esta opção compreende-se à luz da imagem que se quer dar de Tartufo e da sociedade na qual e para a qual se constrói a tradução: Tartufo é agora um executivo e a sociedade de recepção é, nas palavras de Cleante, o «raisonneur», uma “sociedade de consumo” (V, 2).

¹⁰⁸ No texto intermediário destacam-se palavras ou expressões como “orden de detención”, “policía”, “escrituras”, “«lesión enorme»”, “Ley”, “juez”, “justicia”, “juzgado”, “denuncia”, “detendo” e “notificación”, entre outras, cuja correspondência encontramos no texto de chegada.

¹⁰⁹ O levantamento de palavras não é exaustivo. Para além disso, deve referir-se que estas e outras vão sendo repetidas ao longo do texto, bem como outras palavras da mesma família.

¹¹⁰ Deste campo semântico o texto de Llovet também utiliza muitas palavras ou expressões. Vejamos alguns exemplos: “administrar”, “productividad”, “créditos bancarios”, “dinero”, “fortuna”, “económico”, “libre de cargas”, “ejecutivo” e “especulación”.

Constata-se, ainda, uma preocupação em introduzir uma linguagem com conotações políticas¹¹¹, daí encontrarmos palavras como:

- | | | |
|-------------------|--------------|---------------|
| - opressão | - oposição | - reformar |
| - favor público | - prospectos | - contestar |
| - opinião pública | - manifestos | - resistência |
| - subversão | - ditador | - libertar |
| - política | - autoridade | |

Para compreendermos a estratégia do tradutor, quando opta por introduzir todo este conjunto de palavras, teremos que ter em atenção que também as encontramos em Llovet. Por outro lado, o próprio contexto histórico-social de recepção influenciou essa opção tradutológica. Com efeito, a insistência que detectamos em recorrer a vocabulário do campo semântico da política é um reflexo do contexto em que a tradução foi produzida. Trata-se de um período da História nacional politicamente conturbado, em que estas palavras são usadas insistentemente, mesmo que na clandestinidade. A tradução não deixa de fazer referência aqui e ali a esse clima, não só pelo uso das palavras contidas na listagem, mas também pela introdução na acção de uma intriga política: os papéis comprometedores que Orgon guardara eram “listas de nomes da oposição... Prospectos, manifestos...” (V, 1) (“*Son unas listas de personas de la oposición... Octavillas..., manifestos...*”; “ce sont des papiers [...] où sa vie [d’un ami d’Orgon] et ses biens se trouvent attachés”). E se é verdade que a introdução de um discurso com um pendor político foi feita em primeira-mão por Llovet, também o é que parte do interesse da apresentação da peça em Portugal tem que ver com a relação de proximidade entre as características do texto Llovet/Wallenstein e o contexto de chedada. De resto, Marsillach, na conferência de imprensa dada no teatro Villaret a propósito do espectáculo em Portugal sublinha este aspecto: “[...] o relativo paralelismo do ambiente sociológico das duas nações vizinhas fazem prever que também em Lisboa, o público saiba entender esta versão

¹¹¹ Veja-se o uso de palavras e expressões como “opresión”, “manifestos”, “político”, “oposición”, “elección”, “dictador”, “autoridad”, “reformar”, “resistencia”, “libertad” e “favor público”.

moderna de Molière” (in *O Século*, 21/01/72). Há, portanto, influência do contexto de recepção na estratégia tradutológica, que começa pela própria escolha do texto de Llovet como intermediário para a tradução feita por Wallenstein.

Aliás, à luz desta característica da tradução, compreende-se melhor a reutilização deste texto pelas companhias de teatro TAS e TEF, no pós-25 de Abril, momento da história do nosso teatro em que se procura apresentar as peças até então interditas. Nesse sentido, é frequente a busca da apresentação de teatro político. A linguagem com conotações políticas do *Tartufo* de Wallenstein torna-o um texto de uma grande actualidade, daí a opção por esta tradução por parte das referidas companhias.

Um outro aspecto que se destaca no texto de Wallenstein é o reforço da teatralidade. Este faz-se sentir não só, como vimos, pelo acentuar do ritmo dos diálogos (quando se intercalam falas várias para evitar a presença de réplicas muito longas), mas também pelo recurso frequente a exclamações. Vejamos o seguinte exemplo:

“Eu morro! Morro de desgosto! Morro! Um miserável! Um canalha!” (IV, 6)

“¡Me muero! ¡Me muero del disgusto! ¡Me muero! ¡Es un miserable! ¡Un canalha!”

“Voilà, je vous l’avoue, un abominable homme!

Je n’en puis revenir, et tout ceci m’assomme.”

Por outro lado, é a procura de efeitos teatrais que justifica o recurso a uma linguagem relacionada com o espectáculo teatral. Vejamos as seguintes palavras de Elmira:

“Quando quiseres... quando estiveres plena e totalmente convencido, tu, o único espectador... ficas encarregado de pôr termo à representação” (IV, 4)

“Cuando tú quieras..., cuando estés plena y totalmente convencido, tú, el único espectador, tú seras el encargado de acabar con la representación...”

“C’est à vous d’arrêter son ardeur insensée,

Quand vous croirez l’affaire assez avant poussée!”

Mas também se verifica essa tendência para colocar na boca das personagens palavras ou frases do domínio do espectáculo teatral, quando Tartufo dá indicações ao electricista sobre a intensidade da luz ou lhe agradece:

“Desce a intensidade da luz. Para o electricista Muito obrigado, meu Deus...” (III, 3)

“Menos luz!” (IV, 5)

Estas indicações não aparecem no texto de Llovet, porém Marsillach refere-se à existência de indicações dadas por Dorina ao electricista (Molière, 1973). Tal facto poderá indicar que se acrescentaram tais indicações, sob orientações de Marsillach, numa fase posterior à elaboração da tradução (provavelmente durante os ensaios), daí a sua ausência no texto de Llovet.

Por outro lado, ainda, é importante salientar que Wallenstein não deixou de manter no texto de chegada referência a gestos presentes no texto de Molière, vestígios da farsa na sua comédia. Estamos a pensar nas didascálias que referem bofetadas:

“Dá uma bofetada a Filipa” (I, 1)

“*Da una bofetada a FELIPA*”

“Donnant un soufflet à Flipote”

“Depois de falar dá uma bofetada a Dorina” (II, 2)

“*Después de fallar una bofetada a Dorina*”

“Il lui veut donner un soufflet et la manque”

A busca destes efeitos teatrais a que nos referimos denuncia o modelo da farsa e está intimamente relacionada com o fim a que se destina o texto: o palco. Marsillach, sobre a sua encenação espanhola dizia que o seu *Tartufo* “foge do realismo, como do demónio” (Molière, 1973: 30). A estratégia de Llovet e posteriormente de Wallenstein reflecte essa opção de encenação. Com efeito, não há uma busca de realismo, o que se torna evidente pela distanciação criada pelas quebras de ilusão resultantes das indicações de Tartufo (ou Dorina) ao electricista ou o recurso a um vocabulário que remete para o espectáculo teatral em si, processos que nos fazem pensar na interferência do modelo do teatro de boulevard, “en estompant les frontières entre l’imaginaire et le réel, en rendant suspecte l’illusion” (Corvin, 1991:119).

A tradução de Wallenstein (e de Llovet) resulta, portanto, num texto de teatro que denuncia a presença da encenação¹¹². A descrição do texto de chegada permite afirmar que as manipulações operadas pela tradução derivam, em parte, do facto de ter sido feita no âmbito de um projecto de encenação; mas como verificámos, essas manipulações resultam também (e sobretudo) da concepção teatral do encenador, bem

¹¹² O facto de na edição se encontrar a lista de personagens e respectivos actores é um vestígio da ligação entre a tradução e uma encenação em particular: a de Marsillach para a Companhia de Raul Solnado.

como da influência exercida pelo contexto histórico-social de produção e recepção da tradução. Não obstante, é importante sublinhá-lo, grande parte das manipulações, na verdade, ocorreram na tradução de Llovet.

A última didascália citada apresenta-se, nesse sentido, de especial interesse pois demonstra até que ponto Wallenstein segue o texto de Llovet: ao traduzir do espanhol “fallar” (falhar) por falar¹¹³, o tradutor torna evidente que não fez a tradução do texto molieresco mas do texto de Llovet, nem terá recorrido a Molière, pois neste caso teria verificado que o “fallar” do texto espanhol traduz a palavra “manque” do texto francês.

Para além desta didascália, as várias passagens que fomos citando ao longo da descrição dos textos evidenciam essa ligação anunciada nos paratextos da edição do *Tartufo* de Wallenstein. Com efeito, Llovet procedeu a uma tradução do *Tartuffe* de Molière, moldando-o em função do projecto de encenação de Marsillach: modernizou a personagem e toda a linguagem do texto e adaptou-o ao contexto de chegada.

Com o espectáculo do Villaret, mais do que trazer ao teatro português Molière, parece evidente que se pretendeu dar a conhecer o *Tartufo* de Llovet, daí que apesar de ao longo da descrição termos adoptado o termo “texto intermediário”, o verdadeiro texto de partida da tradução de Wallenstein foi o *Tartufo* de Llovet.

Não obstante as mutações na passagem do texto de Llovet para língua portuguesa serem em pequeno número e pouco significativas, verificamos uma tendência para introduzir quebras nas falas (sobretudo nas mais longas), demonstrando uma maior preocupação com a vivacidade dos diálogos, bem como para proceder a acrescentos que permitem criar efeitos cómicos, próximos da farsa. Estas alterações evidenciam a “mão” de Wallenstein na recepção de *Tartufo*.

Mas é também Molière que chega aos palcos portugueses: a sua comédia com a sua estrutura, a sua intriga e as suas personagens (mesmo que – sobretudo *Tartufo* – modernizadas).

Apesar disso, como é evidente, o que se apresenta não pretende ser a tradução literária do clássico molieresco. Trata-se antes de uma tradução para teatro feita sob

orientações específicas que tinham em mente uma encenação particular – a de Marsillach –, daí a actualização do vocabulário, as opções lexicais (que remetem para questões como a política ou a economia) e a metamorfose de Tartufo, pelo que podemos afirmar que, efectivamente, Llovet fez uma releitura do clássico molieresco e Wallenstein apresentou a sua “versão” portuguesa da “adaptação” espanhola do texto de Molière.

¹¹³ Em resultado desta tradução da palavra “fallar” o tradutor vê-se obrigado a corrigir a incorrecção sintáctica com que ficaria o seu texto, introduzindo a forma verbal “dá”.

4.3. O *Tartufo* de Manuel João Gomes ou o modelo da comédia clássica

O *Tartufo* levado à cena pelo Teatro Experimental de Cascais (TEC), em 1987, foi traduzido por Manuel João Gomes, crítico de teatro e tradutor de uma vasta produção. Segundo testemunha João Vasco, director da companhia de teatro, tratou-se de um trabalho conjunto: tradutor e encenador sentaram-se à mesma mesa para procederem à tradução¹¹⁴.

A peça foi encenada por Rogério de Carvalho e a tradução, bem como a encenação, viria a ser retomada, cinco anos mais tarde, no Porto, por um grupo de actores de duas companhias: TEAR e Comediantes¹¹⁵.

O texto, ao contrário dos restantes do nosso corpus, não foi objecto de edição¹¹⁶. Surge num documento dactilografado ao qual se acrescentaram manuscritamente a numeração das páginas, bem como algumas correcções, que parecem apontar para duas variantes do texto: uma primeira (V1) da lavra do tradutor, coadjuvado pelo encenador; a segunda, resultado do trabalho do texto ao longo dos ensaios (V2). A diferença entre uma e outra não é muito significativa. À V1 apenas foram feitos pequenos ajustes, ora corrigindo gralhas e lacunas existentes, ora procurando uma maior vivacidade do texto, através do acrescento de interjeições, advérbios e adjectivos, e uma maior coloquialidade de que a inclusão de deícticos e vocativos são a prova. Estas alterações infligidas à V1 apontam para uma norma tradutológica que procura criar um texto de/para teatro, moldado em função da encenação, daí as alterações que foram feitas ao longo (e em resultado) dos ensaios. Apesar disso, como veremos, esta não será a norma dominante: de uma maneira geral, o texto de chegada apresenta-se *as the original* (Toury, 1980), demonstrando a existência de hesitações quanto às normas tradutológicas.

O documento que contém a tradução não tem capa e a primeira página dá início ao texto sem previamente se indicar o nome da peça, o seu autor ou o tradutor. Tal

¹¹⁴ Estas e outras informações foram obtidas junto de João Vasco, através de contacto pessoal.

¹¹⁵ in Programa de *O Avaro* do Teatro do Noroeste.

¹¹⁶ A investigação que fizemos junto de várias companhias de teatro que encenam Molière no final do século XX permite afirmar ser essa uma tendência muito acentuada: grande parte das traduções feitas no âmbito de um projecto de encenação não são objecto de publicação, apesar de se ter vindo a verificar uma mudança gradual no sentido da publicação dos textos, mesmo que visando, nalguns casos, uma divulgação restrita.

compreende-se por se tratar de um documento produzido pela companhia de teatro destinado a ser um instrumento de trabalho a utilizar pelos vários elementos construtores do espectáculo, daí não se verificar uma verdadeira preocupação ao nível da apresentação e a ausência dos referidos dados.

Essas informações são-nos fornecidas pelo Programa – documento, esse sim, para divulgação junto do público – em cuja capa temos a indicação da peça, do autor, da companhia de teatro e entidades subsidiadoras.

Na página de rosto, para além das informações presentes na capa, acrescenta-se a ficha técnica, na qual surge o nome do tradutor, de resto o primeiro elemento – o seu nome aparece antes do encenador e de todos os restantes intervenientes na preparação do espectáculo, tal como convencionalmente acontece com o nome do autor.

Se por um lado, o facto do nome do tradutor ser destacado se entende por se tratar de um prestigiado nome no contexto teatral português, por outro, a identificação do tradutor tem implicações várias: para além do reconhecimento da importância do tradutor¹¹⁷ e da sua actividade, evidencia que o texto a que os espectadores têm acesso não é apenas da autoria de Molière. Há uma segunda mão que o trabalha, numa segunda língua. Aliás, a opção por colocar, na ficha técnica, o nome do tradutor antes de todos os restantes elementos aponta para a imagem do tradutor como um segundo autor.

Ainda sobre o Programa, refira-se que deste constam documentos de dois tipos: icónicos e textuais. Os primeiros remetem, na sua maioria, para Molière e o seu tempo, havendo também uma página com imagens do espectáculo (ou ensaios) do TEC. Estabelece-se, portanto, uma ligação entre dois tempos, destacando-se o tempo de Molière. De entre os documentos textuais, alguns introduzem o autor, contextualizando-o na sociedade sua contemporânea e situando-o na comédia e no teatro do século XVII; outros apresentam a peça, através de dois conjuntos de textos: por um lado, o prefácio e os requerimentos que a acompanham em grande parte das edições francesas, na tradução de 1768, do capitão Manoel de Sousa; por outro, textos

¹¹⁷ É fundamental, a este respeito, ter presente que é, ainda, comum a ausência do nome do tradutor nos Programas de muitas peças de teatro levadas à cena em Portugal. Aliás, vestígio dessa tendência é o facto do nome de Manuel João Gomes surgir apenas na folha de rosto (e não na capa).

da responsabilidade de elementos do TEC, a saber, o tradutor e o responsável pelo apoio dramaturgico – Tito Lívio –, este colocando a tónica na questão do “ser e do parecer”¹¹⁸ e no conflito de gerações presente na peça; aquele estabelecendo um vaivém entre o tempo de Molière e o nosso: o seu Tartufo e os actuais tartufos. Outros documentos, ainda, apresentam a companhia de teatro, através do seu currículo: o repertório, as digressões, os festivais, os prémios e os seus elementos. O destaque dado ao autor francês, à comédia clássica e à canonicidade da peça indiciam o modelo que será adoptado pelo tradutor: o modelo literário francês.

Sobre a encenação não há qualquer referência. Apenas as fotografias, de que falámos, nos dão pistas que apontam para uma encenação do texto, cuja acção tem lugar na época da sua escrita: o guarda-roupa é construído de forma a enquadrar as personagens no tempo de Molière.

Não há, igualmente, nenhuma reflexão da lavra do tradutor sobre a questão da tradução deste texto, não sendo, assim, possível atestar das relações entre concepção e prática tradutológicas.

Em suma, o Programa, de forma sucinta, faz uma apresentação da peça, do autor e da companhia, estabelecendo uma ponte entre três momentos importantes da recepção da peça: o tempo em que foi criada e apresentada ao público francês; a sua primeira aparição em Portugal, no século XVIII; e a apresentação levada a cabo pelo TEC. Esta perspectiva histórica sublinha a carga canónica que a peça transporta consigo.

Nesse sentido, os elementos paratextuais ajudam a compreender a estratégia tradutológica adoptada por Manuel João Gomes que se depreenderá da descrição da tradução e que, por contraponto com o *Tartufo* de Wallenstein (e de Llovet), apontará para um “regresso” à comédia clássica.

A observação do texto propriamente dito permite chegar a algumas constatações. Assim, em relação à estratégia geral, opta-se por proceder a uma tradução completa: apenas uma réplica de dois versos (vv. 1711-1712) do texto de partida não foi

¹¹⁸ A capa do Programa remete também para esta questão: as ilustrações apresentam dois planos; num, surge um edifício antigo no qual deambulam várias personagens, noutra, três personagens aparecem de tal forma que contrariam as leis da gravidade (as figuras aí presentes surgem como que a planar). Tal parece apontar para um espectáculo que aposta na duplicidade – a questão da ilusão, do ser e do parecer, da hipocrisia são, assim, sugeridas desde a capa.



traduzida no texto de chegada (V, 3). Procedeu-se, igualmente, a uma divisão do texto de forma a obter, na tradução, o mesmo número de actos e cenas que encontramos no texto de partida. Por outro lado, verifica-se, também, uma total correspondência entre réplicas, não só quantitativamente mas também quanto à tradução do sentido. Há, ainda, uma preocupação em fazer corresponder a cada verso do texto de Molière um verso no texto de chegada.

Relembre-se que Wallenstein optou por encurtar as réplicas longas do texto molieresco. Esta opção não a encontramos no texto de Manuel João Gomes, o que tem que ver, por um lado, com uma estratégia de tradução que, segundo palavras do director da companhia, pretende que o texto de Molière “fique intacto”¹¹⁹, por outro, com aquela que seria, à data, a política teatral da companhia e que aponta para a opção por um teatro de actor¹²⁰, daí as grandes tiradas presentes na tradução do TEC.

Quanto à tradução das didascálias constata-se, igualmente, essa mesma opção: à excepção de raríssimos casos, sempre que há uma didascália no texto de partida também a encontramos no texto de chegada (excepto 8 em aproximadamente 60) e o mesmo ocorre no sentido inverso (à excepção de 5 que foram acrescentadas ao texto de chegada, duas das quais na V2). E a preocupação de adequabilidade não se faz sentir apenas no que concerne o número de didascálias, mas também quanto à tradução do sentido.

Há, portanto, uma evidente estratégia tradutológica que aponta para a busca de adequabilidade da tradução, de resto, coerente com os dados paratextuais (que encontramos no Programa) que destacam o autor-primeiro e a sua comédia.

Refira-se que as indicações que precedem o texto dialogado, nomeadamente a referente ao local da acção e a lista das personagens, não foram incluídas no texto de chegada no documento que contém a tradução. Esta opção, contrária às anteriores, prende-se com as características do objecto físico que contém a tradução e o seu destino, a que já nos referimos.

¹¹⁹ João Vasco, em resposta a uma série de questões sobre o *Tartufo* do TEC, afirmou que se apostou na simplicidade de forma e que se pretendeu que o texto ficasse intacto.

¹²⁰ Na página oficial online do TEC pode ler-se o seguinte: “O divertido texto de Molière [*Tartufo*] confirma a apetência do TEC para o teatro de actor” (in portugalnet.pt/cultura/teatro/tec).

A lista das personagens surge, porém, no Programa, onde se incluem, igualmente, os papéis que cada uma representa e o nome dos actores que os desempenham. A ordem pela qual surgem as personagens é a mesma do texto de partida, o que vincula a opção por parte do tradutor em aproximar a sua tradução o mais possível do texto de Molière.

A observação da tradução dos nomes próprios permite-nos verificar que as opções são muito semelhantes às de Wallenstein, as únicas diferenças encontrámo-las no caso de Madame Pernelle, em que o título – Madame – se mantém no texto do TEC, o mesmo acontecendo com o Sr. Leal. Ao Cleante de Wallenstein corresponde Cleanto, com sonoridades mais conformes à língua portuguesa, o contrário acontecendo com Filipa que no texto do TEC é traduzida por Flipota.

Podemos afirmar que a tradução dos nomes próprios hesita entre a aceitabilidade (pelo recurso a um nome correspondente em língua portuguesa ou pelo aportuguesamento do nome do texto de partida) e a adequabilidade de que a manutenção de Madame Pernelle é o melhor exemplo, tendo sido adoptado pelo tradutor sem uma naturalização nem do nome, nem do título, o que poderá criar uma reacção de estranheza por parte do público de recepção. Verifica-se, portanto, uma oscilação entre normas tradutológicas, o que, de resto, se encontra noutros momentos da tradução.

É importante referir também a tradução dos papéis desempenhados por cada uma das personagens, pois esta, de certa forma, denuncia aquela que será a estratégia do tradutor. Com efeito, a tradução de “amant” por “amante” e de “sergent” por “meirinho” faz prever que a estratégia tradutológica orientar-se-á por um princípio de adequabilidade: meirinho remete para uma realidade anacrónica no contexto de recepção, pelo que o seu uso situa a acção no tempo da sua escrita-primeira e o recurso ao termo “amante”, pela evolução semântica que a palavra sofreu, é um indício da opção por parte do tradutor em não actualizar a linguagem.

Voltando ao documento que contém a tradução, uma outra observação que o texto nos suscita, prende-se com a tradução do verso molieresco. Ora as estruturas formais na comédia clássica desempenham um papel de destaque e Molière demonstrou ter

atribuído particular atenção a este nível: escreveu em verso alexandrino em praticamente todas as suas grandes-comédias (Forestier, 1990).

Contrariamente à tradução de Wallenstein, Manuel João Gomes opta por traduzir em verso, contudo sem grandes preocupações de métrica (os versos têm, aleatoriamente, 10, 11, 12 ou 15 sílabas) e rima, apesar de, em variados momentos, encontrarmos vestígios de rima, na assonância que se descobre dentro do verso, e de métrica, sobretudo nessas passagens (em que há preocupações com a assonância), onde os versos são, em regras, dodecassílabos. Vejamos, a título de exemplo, as duas passagens que se seguem:

“Se vós o detestais e olhais com tão maus olhos,
É porque não gostais de ouvir certas verdades.
O seu bom coração não tolera o pecado,
Nada o move senão o serviço de Deus” (I, 1)
“Estou em vossa casa e não tenho o direito
De à vontade falar como vós tendes feito.
Mas não posso deixar de tomar a palavra
Só para vos dizer quanto louvo o meu filho
Por ter aberto a porta e dado hospedagem
À muito virtuosa e pia personagem” (I, 1)

Esta opção (a tradução em verso sem recurso (sistemático) a rima e com métrica heterogénea) afigura-se intermédia entre o texto de partida em verso alexandrino e a opção por traduzir em prosa. Não obstante, a opção por traduzir em verso é coerente com a estratégia tradutológica: a aproximação da comédia clássica. Por outro lado, sempre que se verificam preocupações com a métrica no texto de chegada, os versos são dodecassílabos (à imagem do texto de partida) e não decassílabos, o verso característico da literatura clássica portuguesa, denunciando o modelo literário francês por detrás das normas tradutológicas.

Aliado à tradução em verso, o texto do TEC apresenta, aqui e ali, a troca da ordem natural dos elementos na frase, que também encontramos em Molière (as exigências de rima e métrica a isso obrigaram). Vejamos os 2 primeiros versos da última passagem citada ou, ainda, os seguintes exemplos:

“Se acaso vos lembrais, fizestes a promessa

De a vossa filha dar por esposa a Valério” (I, 5)

“Vous savez que Valère
Pour être votre gendre a parole de vous?”

“De todos os seus bens foi espoliado,
Pois interesse não tem nas coisas materiais” (II, 2)

“Puisque enfin de son bien il s’est laissé priver
Par son trop peu de soin des choses temporelles”

“Do vosso olhar divino a inefável doçura
Quebrou do peito meu a forte pertinácia” (III, 3)

“De vos regards divins l’ineffable douceur
Força la résistance où s’obstinait mon coeur”

A troca da ordem natural dos elementos nas frases, por analogia com o texto de Molière, atribui à tradução um carácter citacional da comédia clássica, remetendo para a sua literariedade.

Uma outra observação tem que ver com as opções ao nível linguístico. Em primeiro lugar, verifica-se que não há, no texto do TEC, uma preocupação em traduzir literalmente: não se tenta fazer corresponder a cada palavra, expressão ou estrutura gramatical uma equivalente no texto de chegada, procurando-se, porém, fazer passar sempre o sentido das réplicas do texto de partida:

“Aldrabão! Charlatão!” (III, 2)

“Que d’affectation et de forfanterie!”

“Ah, sim, ele falou-me nisso. Eu é que, pra ser franco
Não corro muito atrás dessas futilidades,
Senhora. A felicidade a que eu há muito aspiro
Está noutro lugar e tem mais atractivos” (III, 3)

“Il m’en a dit deux mots; mais Madame, à vrai dire,
Ce n’est pas le bonheur après quoi je soupire;
Et je vois autre part les merveilleux attrait
De la félicité qui fait tous mes souhaits”

Quanto ao uso das palavras “Aldrabão” e “Charlatão” introduzidas no texto de chegada, estas acentuam e evidenciam a caracterização de Tartufo, ao denunciar a sua impostura de uma forma mais directa do que no texto de partida.

No que diz respeito as opções de vocabulário, da observação da totalidade do texto, constata-se, por um lado, que não houve uma actualização da linguagem.

Efectivamente, muito do vocabulário seleccionado aponta para palavras ou expressões que entraram em desuso no contexto de recepção – “tendes jus”, “vades”, “inda”, “aldemenos”, “mai-lo” ou “mai-la”, “estoutro” ou “aqueoutro”, “sesudo”, “por mor de”, “donzel” – atribuindo ao texto um pendor arcaizante.

Por outro lado, recorre-se a palavras que remetem para uma realidade e um tempo passados: “coches”, “lacaio”, “alcova”, “os galantes da corte”, “meirinho” e “servos”.

Ao contrário do texto de Wallenstein, não se procedeu a uma modernização e actualização do vocabulário (a “coches”, no texto de Wallenstein, corresponde a palavra “automóveis”, por exemplo) e o uso deste tipo de vocabulário dá a percepção de estarmos perante um documento antigo.

Por outro lado, ainda, detectamos o recurso a um conjunto de palavras que atribui ao texto um registo cuidado. Vejamos o uso de termos como “olvidar” ou a opção sistemática pela palavra “himeneu” em vez de se seleccionarem outras de uso corrente como “matrimónio” ou “casamento”.

Estas opções ao nível da selecção do vocabulário, aliadas à troca da ordem dos elementos na frase, criam um texto dotado de uma linguagem arcaica e aproximam-no da linguagem da literatura clássica.

Aliás, a inclusão no Programa de excertos da edição do século XVIII d’ *O Tartufo* em português aponta para o peso da tradição de Molière e da sua comédia, entre nós, bem como para a ligação que a tradução do TEC estabelece com essa tradição.

Por outro lado, é evidente, igualmente, o carácter citacional da literatura portuguesa, não só pelas opções supra-referidas, mas também pela intertextualidade introduzida através da inclusão das seguintes expressões no texto de chegada, ambas na cena V, 3: “menino e moço” e “vi claramente visto”, a primeira fazendo uma clara alusão à obra de Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*; a segunda à epopeia de Camões (a expressão aparece no canto V d’ *Os Lusíadas*). Esta intertextualidade remete, uma vez mais, para o modelo literário.

Aliado à opção pela não actualização do vocabulário, o tradutor não evitou a introdução de elementos culturais do contexto de partida no texto de chegada que

situassem a acção na França do tempo de Molière. Vejamos algumas das várias referências ao rei:

- “Num homem que mostrou servir o rei com brio” (I, 2)
“Et pour servir son prince il montra du courage”
“O traidor, há uma hora, acusou-vos ao príncipe” (V, 6)
“Le fourbe [...]”
“Depuis une heure au Prince a su vous accuser”
“Sua Real Alteza ordena que vos prendam!” (V, 7)
“Et de la part du Prince on vous fait prisonnier”

Ou outras referências:

- “O meu nome é Leal, nasci na Normandia” (V, 4)
“Je m’appelle Loyal, natif de Normandie”
“Pró que der e vier, trouxe-vos cem luíses” (V, 7)
“Avec mille louis qu’ici je vous apporte”

Há, portanto, uma evidente estratégia que evita actualizar o texto: a acção passa-se em França no tempo de Luís XIV e a linguagem cria a impressão de texto datado.

Não obstante esta opção – a introdução no texto de chegada de elementos culturais que situam a acção no contexto de partida –, sempre que elementos culturais presentes no texto molieresco se apresentam de difícil absorção por parte do público de recepção, estes não são traduzidos literalmente; são-no através de expressões proverbiais correspondentes às do texto de partida, mantendo o sentido das réplicas:

- “Esta casa é uma casa sem rei nem roque”
“Et c’est tout justement la cour du roi Pétaud” (I, 1)
“Que história de cordel” (I, 1)
“Voilà les contes bleus¹²¹”

Esta opção permite evitar uma reacção de estranheza por parte do público.

Retomando a questão vocabular, é importante referir que a este nível se evidencia uma oscilação de opções. Nem sempre as opções vocabulares apontam para uma linguagem arcaica ou para um registo cuidado. Com efeito, paralelamente, seleccionam-se palavras e expressões que conferem ao texto um nível de língua familiar, opção frequente sobretudo nas falas de Madame Pernelle e Dorina:

¹²¹ Trata-se de uma alusão a uma colecção de contos de fadas e romances de cavalaria publicadas sob uma cobertura azul (Molière, 1992).

“Esta casa é uma casa sem rei nem roque. Pronto!” (I, 1) (já citado)

“não fazeis mal a uma mosca” (I, 1)

“Et vous n’y touchez pas”

“Falo com os meus botões” (II, 2)

“Je me parle à moi-même”

Esta opção, se por um lado cria um texto pouco homogéneo, por outro aproxima-o do texto de Molière pela atribuição de níveis de língua e vocabulário diferentes em função das personagens (ver a questão da estética do natural da dramaturgia molieresca).

Procura-se, também, dotar o texto de um tom coloquial. Vejamos o uso frequente de contracções – “pra” “prá” “prás” “pró” – ou os seguintes exemplos:

“Ele? É um homem de bem” (I, 1)

“C’est un homme de bien”

“Ora, aqui entre nós, sabeis o que vos digo?”

O que ele tem é ciúmes da dona desta casa” (I, 1)

“Veut-on que là-dessus je m’explique entre nous?”

Je crois que de Madame il est, ma foi, jaloux”

“Ai, se ela vos ouvisse!” (I, 2)

“Ah! certes, c’est dommage

Qu’elle ne vous ouît tenir un tel langage”

“Eu é que, pra ser franco

Não corro muito atrás dessas futilidades” (III, 3) (já citado)

A impressão de coloquialidade criada no texto de chegada tem a ver com o facto de se tratar de um “texto para ser dito”, o que aponta, uma vez mais, para a oscilação ao nível das normas tradutológicas.

Podemos afirmar que, em relação ao nível de língua, o texto que nos é dado a observar apresenta-se heterogéneo pela junção que faz de várias características: por um lado, pelo recurso a um vocabulário que entrou em desuso e estruturas gramaticais que também não fazem parte do uso corrente da língua no contexto de chegada, atribuindo ao texto um nível de língua elevado e explorando a sua literariedade. Uma dessas opções é a forma de tratamento “vós” usada pelas várias personagens, à excepção de Mariana e Valério que tratam Dorina por tu, tal como no texto de partida, opção coerente com a tradição da comédia, criando uma cumplicidade entre o casal de

amantes e a criada. O uso da forma de tratamento “vós” justifica-se, uma vez mais, pela literariedade que se quer manter no texto de chegada, pelo seu carácter citacional da literatura clássica. Por outro lado, são introduzidas palavras como “linguaruda”, “paspalhona”, “focinho”, “paleio”, “tretas”, bem como uma série de expressões idiomáticas, a que já aludimos, que permitem conferir um registo familiar ao texto. Esta opção é particularmente evidente nas falas de Mme Pernelle e Dorina, tal como no texto de Molière, e contribui para a caracterização das personagens, atribuindo-lhes traços comuns aos do texto de partida, o que comprova a estratégia de levar ao público um texto que apresente, tanto quanto possível, a obra molieresca, as suas personagens (e respectivas características) que contam a mesma história, vivem as mesmas peripécias, que culminam com um desenlace idêntico. Há, portanto, normas tradutológicas contraditórias.

Apesar das oscilações que detectamos, a observação e descrição que fizemos da tradução permite-nos afirmar que a norma dominante que orientou a sua feitura pauta-se por dois princípios fundamentais: traduzir a peça na sua totalidade¹²² – os 5 actos e todas as cenas, as mesmas réplicas, as personagens e suas características, o espaço e tempo da acção, o desenrolar da intriga e o próprio desenlace que se fez com a introdução do representante do rei; e criar um texto que privilegie as características que permitam agrupá-lo com outras comédias da época clássica.

A classificação que é feita do texto de chegada (no Programa) apresenta-se, assim, coerente com a norma dominante. Com efeito, o facto do termo “tradução” ter sido o seleccionado, não se optando por designações como versão ou adaptação (à imagem dos textos de Wallenstein e de Llovet, respectivamente), ajuda a compreender que o texto de chegada se oriente por um princípio de adequabilidade. O próprio guarda-roupa – que situa as personagens (e a acção) no contexto de partida – aponta, igualmente, nesse sentido, bem como o destaque que é dado ao autor-primeiro (Molière) em detrimento do tradutor.

Trata-se, efectivamente, de uma tradução que se distancia da anterior – a de Wallenstein –, em vários aspectos. Pode-se afirmar que esta faz um trajecto de

¹²² vide nota 119.

aproximação da comédia clássica molieresca. Não obstante as contradições que detectamos quanto às normas tradutológicas e apesar de não se respeitarem todas as exigências da comédia clássica francesa, nomeadamente o verso alexandrino, as opções tomadas no tratamento do texto enquadram-no no género da comédia e denunciam o modelo literário francês. A opção pela tradução em verso, as opções ao nível da linguagem, quer pela troca da ordem natural dos elementos na frase, quer pelo uso de estruturas linguísticas e vocabulário entrados em desuso, evidenciam o carácter citacional da comédia clássica que se pretende obter.

Esta é a única tradução do nosso corpus que não foi objecto de publicação, o que não deixa de ser curioso pois é aquela que (como veremos) revela maiores preocupações com a literariedade do texto.

4.4. O *Tartufo* de Regina Guimarães, confirmação de um movimento cíclico

A tradução do *Tartufo* da Companhia de Teatro de Braga (CTB) foi feita por Regina Guimarães, tradutora ligada ao teatro, não só pela colaboração assídua com a companhia como tradutora, mas também como autora e co-autora de peças de teatro.

A tradução foi feita no âmbito do projecto de encenação da peça pela CTB – companhia que existe desde 1980, de cujo repertório constam mais de meia centena de espectáculos, dos clássicos aos contemporâneos, e que desempenha um papel importante no contexto teatral português.

O texto foi publicado pela companhia num livro destinado a uma divulgação restrita (junto dos espectadores). A apresentação da peça foi feita no âmbito de um projecto da companhia que incluía vários espectáculos de teatro, dança e música. A programação, segundo os seus responsáveis tinha “em vista «combater a desertificação cultural do país»” (in *Diário do Minho*, 03/01/98). Pretendia-se levar o teatro a um vasto público, num ano em que todas as atenções estavam voltadas para a Expo 98 (e consequentemente para Lisboa). No comunicado feito à imprensa pela companhia esta ideia é claramente salientada: “«O objectivo da nossa programação para 1998 é, com os reduzidos financiamentos conseguidos, mostrar que para além da EXPO há mais país, mais cidades, mais produção artística, outros públicos e menos dinheiro»” (in *Diário do Minho*, 03/01/98).

Sobre a peça, os responsáveis pelo espectáculo sublinham o seu pendor canónico – “«O *Tartufo*», conhecido texto do não menos conhecido Molière” (in *Correio da Manhã*, 06/01/98) – e indicam as linhas orientadoras da apresentação da peça: pretendeu-se (segundo palavras do encenador, Saguenail) fazer uma nova apresentação que aposte no “alcance e [...] actualidade indefinidamente renovada da peça” (in *Correio do Minho*, 08/01/98). É, ainda, referido que o texto foi revisto “sem contrições historicistas pela dupla Regina Guimarães/Saguenail” (in *Notícias Magazine*, 01/03/98). Depreende-se que se pretende fazer uma leitura (renovada) da peça que aponte para a sua actualidade.

O facto da tradução ter sido objecto de edição (mesmo que de divulgação restrita) tem implicações várias: por um lado, o documento apresenta uma imagem gráfica

cuidada e o que chega até nós é o produto final – as eventuais hesitações não são visíveis; por outro lado, reflecte o reconhecimento da importância que a actividade tradutológica tem vindo a adquirir; por fim, demonstra, por parte da companhia, a preocupação em fazer o arquivo da sua actividade, isto é, proceder à memória da instituição.

Ora, a CTB produziu duas brochuras no âmbito do espectáculo em análise: o Programa e o Caderno de Cena (o livro que contém a tradução). A diferença entre as capas de uma e de outra é apenas essa referência: numa podemos ler “Programa”, na outra “Caderno de Cena 22¹²³”.

Na capa do Caderno de Cena temos apenas a indicação do título da peça, *Tartufo*, e da companhia que a apresenta. Na página de rosto¹²⁴ os únicos dados aí incluídos são o título – desta vez *O Tartufo ou o Impostor* – e o autor.

Verifica-se que o título surge sob várias formas. A atribulada recepção da peça no tempo do seu autor fez com que surgisse ao público com títulos diferentes – inicialmente *Le Tartuffe*, posteriormente, *Panulphe ou l’Imposteur* e finalmente retomando o seu nome original (Molière, 1970b) – daí que muitas edições apresentem a peça sob o título *Le Tartuffe ou l’Imposteur*, não obstante em certos locais dos livros este surja apenas como *Le Tartuffe*. É o caso da edição com que trabalhamos da GF – Flammarion de 1965 em cuja contracapa aparece apenas o primeiro elemento do título. Opção similar foi tomada pela CTB: a capa apresenta a peça sob o título *Tartufo*, na folha de rosto, porém, o título é *O Tartufo ou o Impostor*, opção justificável à luz da história da recepção da peça.

O facto da capa nos dizer somente qual é a peça e que companhia a apresenta (e a página de rosto pouco mais elucidar, apenas identifica o autor) prova por parte dos responsáveis da companhia de teatro a opção em evidenciar a canonicidade da peça de teatro, o que irá reflectir-se na estratégia tradutológica.

¹²³ Contrariamente ao que poderia parecer, 22 não significa o número da produção, pois que à data do *Tartufo* a companhia conta já no seu repertório com mais de meia centena de produções; o número indica, provavelmente, a publicação, demonstrando que desde há algum tempo a companhia se preocupa em publicar os textos que usa para os seus espectáculos.

¹²⁴ Refira-se que entre a capa e a página de rosto foram incluídas 3 páginas: 1 com os patrocínios, outra com um retrato de Molière e uma terceira com a “Ficha técnica e artística”.

A referência ao tradutor surge na ficha técnica, sendo, aí, o primeiro elemento enunciado, tal como acontece com o texto do TEC, apontando, por um lado para o facto de se tratar de um nome conceituado no contexto teatral nacional, por outro (e uma vez mais), para a imagem do tradutor enquanto segundo autor.

Quanto ao Programa, este inclui um grande número de documentos icónicos e textuais (aproximadamente 60 páginas). Os primeiros remetem, ora para Molière e o teatro do seu tempo, ora para várias apresentações da peça, desde o tempo do seu autor até aos nossos dias, incluindo a da própria CTB, quer pela fotografia dos actores, quer pela inclusão de esboços de figurinos. Os segundos apresentam uma cronologia da vida e obra de Molière e uma série de textos que se referem à peça, a algumas das suas encenações e, ainda, ao dilema verdade/mentira e à questão da impostura. Portanto, um conjunto de textos que permite uma reflexão sobre a peça vista em Braga.

Tal como os documentos icónicos, também estes sobrevoam os vários séculos que nos separam do tempo de Molière, indicando tratar-se de uma peça que soube atravessar os tempos, sempre actual e sempre polémica ou, por outras palavras, lembrando ser um clássico da literatura universal. Esta ideia é sublinhada também através do comunicado divulgado pela companhia à imprensa (como vimos) e irá reflectir-se nas opções tradutológicas.

Sobre a encenação da CTB pouco nos é dito. Fica no Programa a promessa de uma apresentação inovadora e as palavras de Saguenail, o encenador, fazem-nos prever que a tradução terá procedido a uma modernização da linguagem: “Se escolhemos montar *O Tartufo*, é evidentemente porque a actualidade política e social nos faz acreditar que a peça não envelheceu (excepto porventura ao nível da língua), mas também porque as interpretações mais ou menos respeitadoras do cliché canónico sempre nos pareceram insuficientes” (in Programa, p.33). As suas palavras remetem para uma intenção de inovação no tratamento dos clássicos e lembram-nos as de Marsillach (a que nos referimos no ponto 4.2.3.) por também ele se insurgir contra interpretações presas a uma certa tradição da apresentação dos clássicos.

O Caderno de Cena contém uma “Nota da Tradutora” que precede o texto propriamente dito. Nessa nota há aspectos que queremos destacar. Por um lado, o facto de se referir que foram previamente estabelecidos os critérios que conduziram à tradução “em função do espectáculo que ia ser encenado por Saguenaill”, afirmação que, simultaneamente, explica e justifica as opções da tradutora. Por outro lado, destacamos o uso do termo “versão” para identificar o seu texto (“A presente versão do Tartufo”), o que indica que a tradução partirá do texto de Molière mas, nalguns aspectos, se afastará dele. Por fim, e associado ao que acabamos de afirmar, a tradutora explica os seus procedimentos: “Privilegiaram-se os aspectos que nos pareceram mais transtemporais do texto de Molière através dum vaivém entre o relativo preciosismo da linguagem do dramaturgo e as exigências de fluência decorrentes da vontade de transportar a acção para um espaço que poderia ser nosso contemporâneo”. O resultado desse trabalho, segundo a tradutora, foi um texto em prosa, na qual se descobrem vestígios da rima e métrica do texto molieresco nas sonoridades presentes no texto de chegada. Somos, então, a partir da leitura da “Nota da Tradutora”, informados acerca dos critérios que orientaram a feitura da tradução, que anunciam um texto que irá procurar transportar a comédia do tempo de Molière até ao presente de recepção, moldando, porém, a linguagem a esse presente. É, portanto, segundo palavras da tradutora, sob o ponto de vista linguístico que o texto será manipulado.

Prevê-se uma oscilação entre a aceitabilidade – pela fluência da linguagem e transposição da acção para um espaço (passível de ser) contemporâneo do público de recepção – e a adequabilidade pela proximidade com o texto de Molière.

A observação da tradução permitir-nos-á confrontar a concepção e prática tradutológicas de Regina Guimarães, o que, de resto, está previsto no modelo de descrição que adoptamos – o modelo de Lambert & van Gorp (1985).

Assim, em primeiro lugar, constatamos que se optou por traduzir o texto na totalidade e se manteve no texto de chegada as mesmas divisões em actos e cenas do texto de partida.

Quanto às didascálias, à imagem da tradução do TEC, também a da CTB denuncia uma preocupação em fazer corresponder a cada didascália do texto de partida uma (com o mesmo sentido) no texto de chegada. Aliás as diferenças entre a tradução de Regina Guimarães e o texto de partida ainda são menores do que as que apontamos ao texto de Manuel João Gomes: apenas se acrescentou uma didascália no texto de chegada e somente três do texto de partida não foram traduzidas. Verifica-se, portanto, a opção por uma norma tradutológica que aponta para a adequabilidade.

Mesmo a indicação cénica que precede o texto dialogado e que indica o local da acção foi incluída no texto de chegada, de resto, assim como a lista das personagens.

Esta opção, divergente em relação ao texto do TEC, mas semelhante ao de Wallenstein, terá de ser entendida em função de uma característica do objecto físico que apresenta o texto – estamos a referir-nos ao facto da tradução surgir em formato de livro. Por si só, este aspecto justifica as opções da tradutora: as peças de teatro editadas, por norma, fazem-se acompanhar da lista das personagens e (eventualmente) do local da acção. E apesar da inclusão da lista das personagens ser determinada pela edição, a ordem pela qual estas surgem é ditada pela prática teatral. Com efeito, as personagens não surgem pela ordem do texto de partida, nem pela entrada em cena, nem, ainda, pela importância das mesmas na acção. Apesar dos nomes das personagens precederem o nome dos actores que desempenham os respectivos papéis, são estes – os actores – que orientam a listagem e o critério é o mais imparcial e o menos tendencioso possível: a ordem alfabética. Vejamos a lista das personagens tal como surge no Caderno de Cena:

Madame Pernelle, Mãe de Orgon – Adelaide João

Monsieur Loyal, sargento – Carlos Feio

Dorina, criada de Mariana – Elizabete Piecho

Cleanto, Cunhado de Orgon – Fernando Candeias

Tartufo, falso Beato – Gil Filipe

Damis, Filho de Orgon – Jaime Monsanto

Valério, Namorado de Mariana – Jaime Soares

Orgon, Marido de Elmira – José Ananias

Elmira, Esposa de Orgon – Laurinda Ferreira

Mariana, Filha de Orgon e Namorada de Valério – Mónica Lara

Um meirinho – Rui Jacques

Flípola, criada de Madame Pernelle – Andrea Lage (figuração)

(Lourenço, criado de Tartufo)

Quanto aos nomes próprios, à imagem das restantes traduções estudadas, também aqui há diferentes opções: ora se conserva o nome próprio, tal como surge no texto de partida (Madame Pernelle e Monsieur Loyal); ora se traduz o nome próprio usando um correspondente em língua portuguesa (Mariane passa a Mariana); ora se procede a um aportuguesamento do nome mantendo evidentes proximidades sonoras com o texto de partida (Flipote passa a Flípola).

Não obstante a tradução dos nomes próprios ter sido feita através de várias opções, acaba por criar um conjunto coerente com um princípio – a proximidade com o texto de partida.

Por outro lado, os nomes das personagens do texto de partida tais como Orgon, Valère e Damis são típicos na tradição francesa em que Molière escreveu os seus dramas (Van den Broeck, 1986). As opções de Regina Guimarães não permitem essa coerência, tal como acontecia em Molière, no entanto os nomes adoptados no texto de chegada já não criam estranheza pelo uso sucessivo dos mesmos (com algumas variantes) nos textos de Molière em língua portuguesa, ora numa tradução, ora noutra. Vejamos as traduções em estudo e outras editadas no final do século XX, no que diz respeito a tradução dos nomes próprios (aqueles que poderiam criar alguma estranheza no contexto de recepção):

Texto de partida	Correia (s/d)	Braga (1966)	Wallenstein (1973)	Gomes (1987)	Pereira (1995)	Guimarães (1998)
Damis	Damis	Damis	Damis	Damis	Damis	Damis
Orgon	Orgon	Orgon	Orgon	Orgon	Orgon	Orgon
Valère	Valério	Valério	Valério	Valério	Valère	Valério
Cléante	Cleanto	Cleanto	Cleante	Cleanto	Cléante	Cleanto

Madame Pernelle	Senhora Pernelle	Sra. Pernelle	Sra. Pernelle	Madame Pernelle	Senhora Pernelle	Madame Pernelle
Flipote	Flipota	Flipote	Filipa	Flipota	Flipote	Flípola
M. Loyal	Leal	Leal	Leal	Sr. Leal	Sr. Loyal	Monsieur Loyal

Das várias opções de Regina Guimarães quanto à tradução dos nomes próprios, a mais curiosa é o caso de Madame Pernelle e Monsieur Loyal em que não só não houve uma tentativa de naturalizar o nome, como se fez questão de manter o título. Tal opção prende-se, por um lado, com o facto de não se ter a intenção de transplantar a acção para um contexto português. Veja-se que, tal como no texto de partida, “*A cena passa-se em Paris*”. Por outro lado, em grande parte das traduções da peça para língua portuguesa, o nome de Madame Pernelle (sobretudo) surge, com a forma francesa, como o comprova o quadro supra, pelo que a opção por parte da tradutora passa a ser coerente com a *tradição* da tradução do *Tartufo* em língua portuguesa.

A lista das personagens, para além dos nomes destas, contém também apostos que permitem identificá-las. Ora, quanto à sua tradução, há no texto da CTB, nomeadamente no que concerne a tradução do termo “amant” (que passou a “namorado”), uma maior naturalidade, quando comparada, por exemplo, com o texto de Manuel João Gomes, em que se traduziu por “amante” (Wallenstein usou o termo “noivo”), pela actualização que se fez: a palavra “amant” evoluiu e “amante” e “namorado”, actualmente, têm sentidos e usos diversificados, justificando-se o recurso à palavra “namorado”; quanto ao termo “beato”, este tem, em relação ao termo “devoto” (usado nos textos de Manuel João Gomes e Wallenstein) uma conotação pejorativa, permitindo mais fácil e imediatamente caracterizar a personagem.

Mas a opção em traduzir “un exempt” por “meirinho” apresenta-se contraditória, quando comparada com a opção pela palavra “namorado”, pois que o termo “meirinho” remete para uma realidade anacrónica no contexto de recepção. Esta opção aponta para uma oscilação entre o dilema aceitável/adequado que, de resto, iremos encontrar em vários momentos da tradução.

Após a observação da tradução e comparação com o texto de partida detectamos algumas constantes.

Uma primeira tem que ver com a forma: a tradução foi feita em prosa, sendo que em várias passagens se detectam preocupações com a sonoridade do texto, daí a assonância que aqui e além se descobre dentro da prosa. Vejamos, a título de exemplo, duas passagens:

“Não! Uma filha deve obediência. Se o pai lhe arranjar para esposo um macaco,... paciência. A sorte sorriu-lhe: de que se queixa? A menina irá de coche para a vilória onde ele nasceu, e o convívio com os primos e primas que Deus lhe deu será seu diário divertimento. Mas primeiro irá visitar as morgadas – que grande acontecimento, não hão-de faltar chá e torradas! E quando o Entrudo chegar, bailes e folias, comes e bebes até rebentar; robertos na praça principal e uma banda para a animar o arraial.” (II, 3)

“E, cumprindo esse dever, outro dever nos chama: celebrar o casamento de Valério e Mariana e assim honrar o zelo feroso dum amante sincero e generoso.” (V, 7)

Ao longo da tradução, a assonância faz uma ponte com o texto de Molière e com a comédia clássica; aliás, a tradutora, na nota incluída no Caderno de Cena (na autocrítica que faz à sua prosa), alerta para esse facto, justificando a ligação que o seu texto estabelece com o “preciosismo” da linguagem de Molière, do qual optou por não se afastar completamente, denunciando, a este nível, a busca de adequabilidade.

A opção por traduzir em prosa é coerente com a tendência actual. Efectivamente, de todas as traduções do *Tartufo* que foram feitas entre nós no final do século XX (vide bibliografia), apenas a do TEC o foi em verso (porém sem rima e com métrica heterogénea). Tal opção prende-se, portanto, com (actuais) convenções teatrais. Porém, nem sempre assim foi. Relembremos que Castilho não o fizera, pelo contrário, “transp[ôs] em verso o que M[olière] compusera em prosa” (Bernardes, s/d:867).

Esta opção por parte da tradutora da CTB tem consequências evidentes: o discurso de Molière foi elaborado no sentido de caber no verso alexandrino. A tradutora optou por não ter esses constrangimentos, pelo que os diálogos mais facilmente se aproximam da linguagem quotidiana.

Uma segunda observação aponta para a inexistência de uma preocupação em fazer uma tradução literal, não se procurando encontrar para cada palavra, expressão ou estrutura gramatical do texto de partida uma equivalente no texto de chegada.

Interessa, isso sim, traduzir o sentido e aposta-se na fluidez do discurso. Vejamos as seguintes passagens:

“É que esta casa põe-me arrepiada!... Ninguém faz nada por me agradar. Olhe que vou daqui desmoralizada... O que eu digo não conta. Já não há regras nem respeito: todos mandam. Isto não é uma casa de família, é um manicómio.” (I, 1)

“C’est que je ne puis voir tout ce ménage-ci,
Et que de me complaire on ne prend nul souci.
Oui, je sors de chez vous fort mal édifiée:
Dans toutes mes leçons j’y suis contrariée,
On n’y respecte rien, chacun y parle haut,
Et c’est tout justement la cour du roi Pétaud”

“É o maior fanfarrão que jamais vi!” (III, 2)

“Que d’affectation et de forfanterie!”

“Cubra esse seio que está a olhar para mim. São esses objectos nojentos que inspiram à alma maus pensamentos” (III, 2)

“Couvrez ce sein que je ne saurais voir:
par de pareils objets les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées”

Por outro lado, verifica-se que o vocabulário foi modernizado. Se cotejarmos as opções de Regina Guimarães com as de Manuel João Gomes (e o texto de partida) essa modernização torna-se mais evidente:

texto de partida	texto de Manuel João Gomes	texto de Regina Guimarães
carrosses	coches	carros
laquais	lacaio	criados
rubans	fitas	toilettes
cassette	caixa	pasta
cabinet	alcova	salinha
mariage/hymen	himeneu	casamento/enlace
jus de réglisse	alcaçuz	xarope
mille luois	cem luíses	dinheiro

Refira-se que as palavras que remetem para uma realidade anacrónica no contexto de recepção foram actualizadas, como o provam algumas das opções ao nível do vocabulário presentes no quadro supra.

A observação do quadro permite afirmar que a tradução da CTB apresenta-se com um pendor mais actual do que o texto de Manuel João Gomes, pela maior proximidade com o léxico corrente do contexto de chegada.

Uma outra característica do texto da CTB prende-se com o facto de se ter acentuado a terminologia de pendor religioso, não só estabelecendo uma equivalência quando ela existe no texto de partida, mas também criando-a onde não existia. Vejamos apenas alguns exemplos:

→ crimes	→ pecados
→ l'aimer	→ respeitar esse santo
→ merci de ma vie!	→ valha-me nossa senhora
→ homme de bien	→ santo homem
→ mène une vie exemplaire	→ só vive para o Céu
→ de tous ses avantages	→ das graças que Deus lhe deu

Esta opção permite vincar a caracterização que se quer fazer das personagens (sobretudo de Tartufo) e acentuar a comicidade da linguagem, ao parodiar a linguagem dos (falsos) devotos.

Paralelamente, recorre-se a um vocabulário que cria um discurso obsceno, como atesta o seguinte exemplo:

“O que é que o senhor está a apalpar?” (III, 3)

“Que fait là votre main?”

Este discurso vulgar foi acentuado pelo guarda-roupa: Tartufo aparece em palco vestido de cabedal preto, material confeccionado de forma a dar à personagem (segundo testemunho da figurinista, Sílvia Alves) um aspecto agressivo e a sublinhar o seu lado mais carnal e material.

Uma outra opção que se destaca na tradução tem a ver com o acentuar da coloquialidade do texto. Em função dessa coloquialidade são seleccionadas (e

acrescentadas) estruturas gramaticais e expressões características do discurso oral. Vejamos os seguintes exemplos:

“É que o homem controla tudo como um cão de guarda” (I, 1)

“Car il contrôle tout, ce critique zélé.”

“com que então vossemecê não é insensível à tentação” (III, 2)

“Vous êtes donc bien tendre à la tentation”

“Era para lhe dizer” (III, 2)

“vous dire”

Esta opção por atribuir um tom coloquial ao texto está relacionada com o facto da tradução ser vista como um texto para ser dito.

Por outro lado, a pessoa gramatical usada nos diálogos entre as várias personagens é, em regra, no texto de partida “vous”; no texto de chegada optou-se pela terceira pessoa do singular, usando termos como “vossemecê”, “você”, “a menina”, “a senhora”. Esta opção difere da tradução do TEC, em que se opta pela forma de tratamento “vós”, termo com conotações literárias. A literariedade que se procura no texto de Manuel João Gomes com esta opção não a encontramos no texto de Regina Guimarães (bem como na tradução de Wallenstein).

Por outro lado, a opção pela 3.^a pessoa do singular torna a tradução mais conforme à linguagem corrente do contexto de recepção, evidenciando a procura de aceitabilidade junto do público-alvo.

Quanto ao nível de língua, a selecção de palavras faz acentuar o registo familiar, criando um texto divertido para ser ouvido, pelo uso de termos como “vossemecê”, “serigaita”, “ventas”, “meia-leca” ou “corno” e de passagens como a que se segue:

“E vê-lo achinchado por asnos do seu calibre é coisa que eu não tolero. Até perco as estribeiras...” (I, 1)

“Et je ne puis souffrir sans me mettre en courroux

De le voir querellé par un fou comme vous”

O uso (sucessivo nalguns casos) de expressões idiomáticas, acentua esse registo familiar, bem como a coloquialidade do texto. Veja-se a seguinte fala de Madame Pernelle:

“E a menina, irmã desse idiota, não passa de uma santa de pau carunchoso. Parece que não faz mal a uma mosca. Mas lá diz o ditado que as aparências iludem. Pois fique sabendo que não me agrada o que a menina anda a morder pela calada” (I, 1).

“Mon Dieu, sa soeur, vous faites la discrète,
Et vous n’y touchez pas, tant vous semblez doucette;
Mais il n’est, comme on dit, pire eau que l’eau qui dort,
Et vous menez sous chape un train que je hais fort”

Ora estas frases do texto de chegada têm um carácter marcadamente oral e um registo familiar e concedem ao texto uma vincada comicidade de linguagem.

Uma outra constatação que nos suscita a observação da tradução prende-se com o tratamento dado aos elementos culturais. Quando a tradução literal destes colocaria dificuldades de compreensibilidade no contexto de chegada, opta-se por não traduzir a referência cultural, traduzindo-se por uma expressão que exprime o sentido do texto de partida:

“Isto não é uma casa de família, é um manicómio” (I, 1)

“Et c’est tout justement la cour du roi Pétaud”

“estas baboseiras” (I, 1)

“Voilà les contes bleus”

No entanto, não se pode falar de uma opção em não adoptar os elementos culturais associados ao contexto de partida. Aliás, tal como acontece no texto do TEC, não houve uma preocupação em actualizar a acção e adaptá-la ao contexto de chegada. De resto, esta opção é coerente com os paratextos, que apontam para uma norma tradutológica: a adequabilidade. Vejamos as seguintes referências:

“A cena passa-se em Paris”

“La scène est à Paris”

“O meu nome é Leal e sou natural da Normandia” (V, 4)

“Je m’appelle Loyal, natif de Normandie”

“temos a dita de viver no reinado dum príncipe justo e inimigo da fraude” (V, 7)

“Nous vivons sous un prince ennemi da la fraude”

Digno de destaque é a tradução das falas de Tartufo. Se observarmos a cena III, 2 do texto de partida e do texto de chegada – diálogo com Dorina – verificamos que o discurso de Tartufo é, no texto francês, mais cuidado do que no texto de Regina Guimarães. Neste utiliza-se uma linguagem mais agressiva (não esqueçamos que

Tartufo fala para a criada), vincando a caracterização da personagem ao acentuar a duplicidade do seu discurso. As seguintes passagens são disso exemplo:

“esses objectos nojentos” (III, 2)

“pareils objects”

“Tenha mais decoro nessa boca suja”

“Mettez dans vos discours un peu de modestie”

No diálogo com Elmira (III, 3) Tartufo é mais cauteloso. Note-se que a tradutora, nalgumas falas de Tartufo faz, inclusive, uso da assonância para tornar mais elaborado o discurso da personagem, para além do próprio vocabulário utilizado que vai nesse sentido e que difere do usado no diálogo com Dorina:

“Queira Deus para sempre na sua infinita bondade, dar-lhe saúde e felicidade. Sejam seu corpo e sua alma benditos! É o maior desejo do mais modesto dos seu súbditos”

“Que le Ciel à jamais par sa toute bonté

Et de l’âme et du corps vous donne la santé,

Et bénisse vos jours autant que le désire

Le plus humble de ceux que son amour inspire”

“As minhas orações não possuem o mérito suficiente para lhe terem valido essa mercê. Contudo, enquanto esteve doente, rezei horas e horas pelas suas rápidas melhoras”

“Mes prières n’ont pas le mérite qu’il faut

Pour avoir attiré cette grâce d’en haut;

Mais je n’ai fait au Ciel nulle dévote instance

Qui n’ait eu pour objet votre convalescence”

Estas diferenças de discurso da personagem acentuam a duplicidade do seu carácter, a sua hipocrisia, tema central da peça, que se quis manter no texto de chegada.

Uma outra característica que se destaca do discurso de Tartufo é o uso recorrente de expressões feitas retiradas da linguagem religiosa ou com conotações religiosas (“Queira Deus”, “sejam [...] benditos”) que confere à personagem um carácter caricatural, contribuindo para acentuar o ridículo, termo-chave da dramaturgia molieresca.

Em suma, a tradutora, mesmo que alerte para o facto de se tratar de uma “versão”, deu origem a um texto muito próximo do texto de partida.

A peça foi traduzida sem que possamos falar de uma adaptação a uma época determinada. Foi valorizado o seu pendor intemporal, o próprio guarda-roupa¹²⁵ não é passível de ser identificado com um contexto determinado (apesar de ter sido modernizado) e a acção também ela não se situa num contexto histórico-social demarcado.

As grandes diferenças têm que ver com a passagem do verso a prosa, o que acarreta evidentes consequências quanto ao discurso, e sobretudo com as adaptações ao nível da linguagem: optou-se por modernizá-la e atribuir ao texto um tom coloquial e um registo familiar, o que se compactua com os objectivos inerentes à proposta da CTB – chegar a uma vasto público e apresentar uma releitura do clássico molieresco que aposte na sua actualidade, daí a modernização (e procura de fluência) da linguagem.

O discurso da companhia sobre a apresentação da peça divulgado na imprensa, como vimos, aponta para dois aspectos: por um lado a canonicidade e por outro a actualidade da peça. A descrição da tradução permite afirmar que a tradução evidencia uma certa contradição quanto às normas tradutológicas: oscila-se entre a adequabilidade, pela proximidade com o texto de Molière – as personagens, a acção, o desenvolvimento dramático, o desenlace, as grandes divisões são idênticas nos textos de partida e de chegada – e a aceitabilidade. É a procura da aceitabilidade no contexto de recepção que justifica a modernização do vocabulário, a fluidez do discurso (intimamente associado à questão da representação), a não inclusão de elementos culturais estranhos ao público português e o acentuar da coloquialidade.

Tal como acontece no texto de Manuel João Gomes também nos documentos da CTB – Programa e Caderno de Cena – não há qualquer indicação genérica. Ora a não inclusão da indicação genérica dá maior liberdade a Regina Guimarães para tratar o texto, sem exigências ao nível das estruturas formais associadas ao género. Apesar disso, grande parte das características associadas à comédia clássica encontrámo-las

¹²⁵ A figurinista, Sílvia Alves, testemunhou (em contacto pessoal) que se optou por um guarda-roupa “de festa”. A observação de fotografias cedidas pela companhia de teatro permitiu verificar que as personagens masculinas surgem de smoking ou fato e as femininas com vestidos apropriados para usar numa festa. Segundo Sílvia Alves, pretendeu-se criar um guarda-roupa impossível de existir na vida quotidiana. Destaca-se Tartufo que foi vestido de cabedal, como já referimos.

no texto de chegada – os cinco actos, as personagens, o espaço, a acção e o desenlace. O que efectivamente não foi transportado para o texto de chegada foi o verso. Apesar desta ser a grande alteração e apesar de em local algum se ter incluído uma indicação genérica a “catalogar” o texto de Regina Guimarães, esta sente a necessidade de justificar o seu texto: “Exercício arriscado que se ‘traduziu’ por uma prosa híbrida em termos de registos e imperfeitamente liberta do alexandrino e das cadências criadas pelas rimas e metros” (in Programa). Esta autocritica para além de alertar para algumas das características do seu texto – a assonância e a multiplicidade de registos –, permite que a tradutora, por um lado, se refira às dificuldades de fazer uma tradução de um clássico, por outro, ao apontar a *imperfeição* como uma característica do texto de chegada, valorize o texto de partida, que se sobrepõe à (e ecoa na) sua tradução.

5. considerações finais em jeito de conclusão

O estudo desenvolvido ao longo da presente dissertação permite, em primeiro lugar, constatar (sobretudo em resultado da exposição que fizemos no ponto 0.) que, efectivamente, há uma presença importante do teatro de Molière em Portugal no período em estudo. Essa forte presença pode entender-se por um lado, pela tradição do teatro molieresco entre nós; por outro, pela *vontade* de apresentar diferentes propostas de abordagem dos clássicos, por outro, ainda, como forma de compensar o (quase) vazio da produção teatral nacional: de acordo com a teoria do polissistema de G. Toury as traduções vão ocupar lacunas na cultura de chegada (Seruya, 2001). Como o sistema literário e teatral português se pauta por uma notória escassez de produção dramática (Rebello, s/d.), Molière (juntamente com outros autores) vem ocupar essas lacunas. De resto, o recurso à importação de textos de teatro é uma prática comum da maior parte das companhias de teatro entre nós. E nesse sentido, a cultura francesa desempenha um papel fulcral, não só pela via da importação de textos de origem francesa, como através da importação de textos de outras proveniências cuja tradução é feita usando uma já existente em língua francesa, quer ainda através das correntes estéticas importadas de França (Zurbach, 2001).

Por outro lado, a tradução desempenha, na recepção de Molière, um papel fundamental, pois que, como podemos constatar pelo estudo descritivo que fizemos no ponto 4., a tradução (juntamente com a encenação) molda o Molière que chega até ao público.

Ao longo da História, a tradução não só tem sido estimada diferentemente como também se orienta por diferentes modelos. Se, como é sabido, no século XVIII, em Portugal, era norma traduzir Molière “posto ao gosto português”, procedendo-se a cortes, acrescentos e naturalizações, ou seja, criando-se um novo texto, de tipo aceitável, e essa tendência se encontra ainda em Castilho no século seguinte, no período que estudamos as opções revelam a co-presença dessa tradição (a tradução em que não se busca a adequabilidade) com novos modelos (a tradução que pretende apresentar-se *as the original*, isto é, a tradução que procura trazer até nós o clássico molieresco na sua especificidade).

Por outro lado, cada época sente a necessidade de retraduzir os clássicos. Esse fenómeno da “tradução renovada das obras clássicas pode entender-se como forma de revitalização da obra original, à luz dos ideais literários e estéticos da época em que é traduzida” (Bernardo, 2001:135), mas também em função de novos modelos de tradução, daí verificarmos que ao longo dos tempos um mesmo autor e uma mesma obra se apresenta de forma diversa nas diferentes traduções, como é facilmente exemplificado com Molière e o seu *Tartuffe*.

Acresce que no domínio do teatro a postura por parte dos criadores face à representação dos autores clássicos tem sofrido mutações e a tradução não deixa de as reflectir, apesar de nem sempre a concepção teatral surgir de forma explícita. Diz o encenador José Peixoto, no Programa d’ *A Escola das Mulheres* do Teatro da Malaposta que “os criadores de espectáculos quase não escrevem sobre os seus trabalhos” e que “toda a reflexão se faz na cena” (p. 3). A preocupação com a teorização e reflexão sobre a actividade teatral acompanha, portanto, essa prática, mesmo que não se manifeste através da escrita. Ao investigador cabe a tarefa de identificar tais modelos pela observação dos textos ou confirmá-los (ou não) quando eles são explicitados.

Ora, apesar da reduzida distância entre as três traduções que descrevemos, verificamos que essas apresentam-se bastante heterogéneas.

Aliás, a diversidade de opções tradutológicas que identificamos aquando da descrição do nosso corpus e a complexidade do processo de tradução em si não nos permitem chegar a constatações (verdadeiramente) conclusivas. No entanto há algumas considerações que a descrição dos textos nos merecem.

O facto das traduções terem sido feitas em épocas históricas próximas mas com características particulares, no âmbito de projectos de encenação específicos, para determinadas companhias de teatro, em função de diferentes públicos, com condições de produção dos espectáculos diversas e ainda tendo por base diferentes concepções teatrais e tradutológicas, e porque a tradução é condicionada pelo contexto de produção e recepção justifica a diversidade de estratégias adoptadas por parte dos tradutores. Mesmo no interior de cada tradução é-nos possível testemunhar opções

divergentes que revelam algumas oscilações, nomeadamente em relação ao dilema adequado/aceitável, de resto previstas em Lambert (1989).

Apesar da complexidade inerente a todas as variantes que determinam e orientam a feitura das várias traduções do *Tartufo* e não obstante a diversidade de estratégias tradutológicas, podemos também identificar algumas tendências.

Assim, ao nível da intriga, isto é, da acção constata-se que a estratégia adoptada pelos vários tradutores aponta para a adequabilidade. Porém a outros níveis, as opções são diversificadas: por um lado, os textos de Regina Guimarães e, sobretudo, de Wallenstein procederam a uma actualização e modernização da linguagem e apostaram no dinamismo da comunicação teatral. Tal actualização fez-se sentir quanto às opções de vocabulário, mas também de estruturas gramaticais, buscando-se, de uma maneira geral, a fluência do discurso; optou-se, igualmente, por um nível de língua corrente, por vezes, mesmo familiar; por outro lado, os textos foram traduzidos em prosa, opção que se apresenta coerente com as que apontamos anteriormente; Podemos afirmar que Regina Guimarães e sobretudo Wallenstein optaram por um afastamento face à literariedade do texto em benefício da teatralidade, no sentido em que se pretendeu criar um texto que reflectisse as orientações de encenação e que o espectáculo “resultasse”. Refira-se, ainda, que quanto à tradução dos elementos culturais, isto é, quanto ao modo como o tradutor faz a apropriação (ou não) do que é estrangeiro, verificamos opções diferentes. Wallenstein opta por não importar as marcas culturais do texto de partida, evitando provocar estranheza junto do receptor. Procede-se a uma naturalização do texto de partida, segundo a qual os seus aspectos culturais específicos não são integrados no texto de chegada (não sendo também substituídos por elementos da cultura de recepção). Esta estratégia revela uma preocupação com a proximidade com o seu público-alvo. Regina Guimarães revela algumas oscilações: apenas os elementos culturais que poderiam criar alguma estranheza no contexto de chegada são evitados, os restantes são introduzidos no texto de chegada.

Apesar da coincidência de opções tradutológicas que identificamos entre os textos de Wallenstein e de Regina Guimarães, noutros aspectos elas divergem e, na verdade

trata-se de duas propostas distintas. Assim, da tradução de Wallenstein, à imagem do texto de Llovet que lhe serviu de intermediário, sobressaem por um lado a metamorfose da personagem Tartufo (que se transformou num executivo tecnocrata) e por outro as opções de vocabulário que contribuem para essa metamorfose, daí a introdução de vocábulos dos campos semânticos da economia e da política, que, como vimos, adquire um peso e importância fundamentais.

O texto de Manuel João Gomes apresenta uma estratégia diferente. Por um lado recorre a palavras e estruturas gramaticais entradas em desuso e opta por um discurso em que se troca a ordem natural dos elementos na frase, procurando, com esta estratégia, criar um efeito teatral pelo carácter citacional. Por outro, opta por traduzir sob forma versificada, apesar de não haver uma preocupação sistemática com a métrica e a rima que estabeleça uma correspondência com o verso alexandrino da grande comédia clássica francesa. O recurso ao verso terá que ver com o peso da tradição do uso dessa estrutura formal na história do teatro. Estas características da tradução de Manuel João Gomes apontam para a opção pelo modelo literário clássico. Por outro lado, ainda, incorpora elementos da cultura de partida e situa a acção no tempo e no espaço do texto molieresco – a França seiscentista. Mais do que qualquer outra das traduções do nosso corpus, o texto de Manuel João Gomes pauta-se pela busca de adequabilidade e nesse sentido apresenta-se próximo da comédia de Molière e do discurso da comédia clássica em geral e demonstra ser orientado por critérios literários.

Face ao supra-exposto, podemos afirmar que o que se apresenta, mais do que o *Tartufo*, são três diferentes traduções da peça. E essas diferenças levam-nos a fazer as seguintes interpretações:

Por um lado, verificamos que ao período conturbado da década de 70 corresponde uma (re)leitura da peça com características muito particulares que reflectem o contexto político-social de recepção: a tradução de Wallenstein destaca-se, nomeadamente, por introduzir um discurso marcadamente politizado. E, apesar desse discurso se encontrar também no texto de Llovet, como referimos no ponto 4.2., a sua

manutenção no texto de chegada (e a própria escolha do texto de Llovet para intermediário) é condicionada pelo contexto sócio-político de recepção.

Por outro, constatamos que para além do contexto de chegada há muitas outras variantes que interferem na estratégia tradutológica.

Notamos, ainda, que parte das manipulações operadas pelas traduções resultam do facto de “servirem” uma encenação específica.

Uma última observação que podemos fazer tem que ver com o pendor cíclico da recepção de *Tartufo* entre nós: a peça, ora se apresenta *as an original*, ora se apresenta *as the original*; Se nos lembrarmos da primeira tradução da peça feita para língua portuguesa, no século XVIII, pelo capitão Manoel de Sousa em que este aproveitou o texto de Molière do qual se afastou para criar um texto *as an original* – o falso devoto do texto de partida passou a “jesuíta hipócrita” (Rebello, 1991) – ou da tradução de Castilho em que a acção foi transplantada para o Portugal do reinado de D. José e adaptada ao contexto português, podemos afirmar que a adaptação/versão de Llovet/Wallenstein adoptou uma estratégia similar – o seu *Tartufo* aparece como um executivo tecnocrata; as traduções do TEC e da CTB fazem o trajecto inverso. Depois de afastamentos vários em relação ao texto de partida, houve um regresso ao mesmo e, apesar das adaptações exigidas pela distância linguística e temporal, não podemos afirmar de forma alguma que estes dois textos se apresentem *as an original*, pelo contrário. Aliás, o texto de Manuel João Gomes faz um evidente trajecto de regresso ao texto clássico molieresco; com a tradução de Regina Guimarães, apesar da abordagem da comédia se pautar, de novo, pela liberdade defendida por Marsillach, a verdade é que essa fez-se sentir sobretudo a nível linguístico.

Aliás, do ponto de vista linguístico, o carácter cíclico da recepção de *Tartufo* é, também, evidente: Regina Guimarães afasta-se do texto que mais se aproxima no tempo – o de Manuel João Gomes – e aproxima-se da tradução de Wallenstein, pelo recurso à prosa e pela modernização da linguagem.

Mas mais do que chegar a verdadeiras conclusões, o interesse do presente estudo prende-se acima de tudo com as questões levantadas e as reflexões que faz.

Por outro lado, igualmente importante, é o facto de apontar para um vasto dossier ainda por investigar. De facto, cabia agora proceder à descrição das restantes traduções de Molière feitas no final do século XX e, a uma maior escala, ao estudo da recepção dos clássicos entre nós, de forma a podermos complementar a investigação levada a cabo.

O estudo que desenvolvemos apresenta-se, assim, por um lado, como mais um contributo para o conhecimento do fenómeno da tradução e especificamente da tradução teatral; por outro, as pistas que sugerimos para o seu aprofundamento e alargamento mostram o longo caminho a percorrer não só para o conhecimento da recepção de Molière em Portugal, mas também do fenómeno tradutológico em si. Nesse sentido, aponta para a importância e necessidade de dar continuidade ao trabalho desenvolvido nesta recente e/mais promissora disciplina – os Estudos de Tradução.

Abreviaturas¹²⁶:

CTA – Companhia de Teatro de Almada
CTB – Companhia de Teatro de Braga
CCE – Centro Cultural de Évora
CENDREV – Centro Dramático de Évora
CRS – Companhia de Raul Solnado
GATAA – Grupo Amador de Teatro da Academia Almadense
GCHP – Grupo Cénico do Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos
GTMT – Grupo de Teatro Miguel Torga
TAS – Teatro Animação de Setúbal
TEC – Teatro Experimental de Cascais
TEF – Teatro Espaço de Fronteira
TEP – Teatro Experimental do Porto
TEPI – Teatro Experimental de Pias
TEUC – Teatro de Estudantes de Coimbra
TG – Teatro de Garagem
TIO – Teatro Independente de Oeiras
TM – Teatro da Malaposta
TN – Teatro do Noroeste
TNDM – Teatro Nacional D. Maria II
TO – Teatro Oásis
TP – Teatro de Portalegre
TRSM – Teatro Regional da Serra de Montemuro
TRUNAC – Trupe da Universidade dos Açores
TS – Teatro do Século

¹²⁶ As abreviaturas aqui presentes são utilizadas ao longo do texto e nos quadros em anexo. A maior parte delas são aquelas pelas quais os grupos de teatro são conhecidas, outras foram por nós criadas por questões de ordem prática.

Bibliografia¹²⁷

- A.A.V.V., *Actas dos I Encontros de dramaturgia, Tradução dramática*, 1997, Companhia de Teatro de Braga, Braga
- A.A.V.V., *Actas dos II Encontros de dramaturgia (Cinema-Teatro-Televisão)*, 1997, Companhia de Teatro de Braga, Braga
- A.A.V.V., *L'Enseignement et l'expansion de la Littérature française au Portugal – Actes du colloque*, 1984, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris
- A.A.V.V., *Portugal nas artes, nas letras e nas ideias*, 1998, Centro Nacional de Cultura, Lisboa
- Ablamowicz, Aleksander, “Traduction ou interprétation?” in *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de Littérature Comparée*, 1993, Leuven University Press, Leuven
- Andreeva, Nadezda, “Les adaptations littéraires comme dialogue des cultures” in *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de Littérature Comparée*, 1993, Leuven University Press, Leuven
- Angenot, Marc et al., *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, 1989, Presses Universitaires, col. Puf Fondamental, Paris
- Aron, Thomas, *Littérature et littérarité: un essai de mise au point*, 1984, Université de Besançon, Paris
- Baker, Mona, “Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Futur Research” in *Target*, 7:2, 1995, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, pp. 223-243
- _____, *Routledge encyclopedia of translation studies*, 2001, Routledge, London
- Barata, José Oliveira, *História do teatro português*, 1991, Universidade Aberta, Lisboa

¹²⁷ Para além da bibliografia aqui mencionada o estudo não teria sido feito sem a consulta de uma série de documentos não publicados, nomeadamente traduções de peças de Molière, Programas, cadernos de cena, etc.

- Bassnett, Susan, *Comparative Literature - A Critical Introduction*, 1993, Blackwell Publishers, Oxford
- _____, “Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução” in Helena Buescu et al. (org.), *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, 2001, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp. 289-313
- _____, “Taking the Cultural Turn in Translation Studies” in *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 3/4, 1993-94, Cosmos, Lisboa, pp.171-179
- _____, *Translation Studies*, 1994, Routledge, London
- Bassnett-McGuire, Susan, “Ways through the labyrinth - Strategies and Methods for Translating Theatre Texts” in T. Hermans (org.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, 1985, Sr. Martin’s, New York
- Benhamou, Anne-Françoise, “Quel langage pour le théâtre? (À propos de quelques traductions d’*Othello*)” in *Palimpsestes*, n.º 4, 1990, Publications de la Sorbonne, Paris
- Bensimon, Paul, “Présentation” in *Palimpsestes*, n.º 4, 1990, Publications de la Sorbonne, Paris
- Berman, Antoine, “La Traduction et ses Discours” in *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de Littérature Comparée*, 1993, Leuven University Press, Leuven
- Bernardes, José Augusto Cardoso et al. (dir.), *Biblos Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, s/d., Edições Verbo, Lisboa
- Bernardo, Ana Maria, “A História Literária sob o signo da tradução: Focalização cultural sobre a literatura traduzida” in Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a História da Literatura Portuguesa*, 2001, Universidade Católica Editora, Lisboa, pp. 123-135
- Bernheimer, Charles, “O relatório Bernheimer, 1933. Literatura Comparada na transição do século” in Helena Buescu et al. (org.), *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, 2001, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp.17-26

- Borràs, Eva Espasa, “Humour in translation. Joe Orton’s *The ruffian on the Stair* and its Catalan and Valencian Versions” in Peter Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse*, 1995, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven
- Bourdieu, Pierre, *Razões práticas: sobre a teoria da acção*, 1992, Papirus Editora, São Paulo
- Braga, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa*, vol. IV, s/d, Publicações Europa-América, Mem Martins
- Brilhante, Maria João, “Apontamentos sobre iconografia teatral: os esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes”, s/d., in www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro800.htm
- _____, “O tempo no teatro” in *Vértice*, n.º 66, 1995
- Brito, Ferreira de, *Nas origens do Teatro Francês em Portugal*, 1989, Humberto - Artes Gráficas L.da, col. NEFUP (Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto), Porto
- _____, *Para uma leitura sociológica de George Dandin de Molière*, 1976, Editora Pax, Braga
- Brook, Peter, *L’espace vide: Écrits sur le théâtre*, 1977, Éditions du Seuil, Paris
- Brunel, Pierre et al., *Qu’est-ce que la Littérature Comparée?*, 1983, Armand Colin Éditeur, Paris
- Buescu, Helena Carvalhão et al. (org.), *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, 2001, Publicações Dom Quixote, Lisboa
- _____, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*, 2001a, Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa
- Campo, Françoise, “Assinar a tradução” in Guilhermina Jorge (coor.), *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*, 1997, Edições Colibri, col. Voz de Babel, Lisboa
- Carreira, Laureano, *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, col. Temas Portugueses, Lisboa

- Carvalho, Paulo Eduardo, “Entre a contracção e a expansão: esboço crítico de algumas convulsões do teatro no Porto e no Norte de Portugal”, s/d., in www.fl.ul.pt./centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro800.htm
- Claudon, Francis e Karen Haddad-Wotling, *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos de Abordagem Comparatista*, 1994, Editorial Inquérito, Mem Martins
- Collinet, Jean-Pierre, *Lectures de Molière*, 1974, Armand Colin, Paris
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 1991, Bordas, Paris
- Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, 2001, Editorial Verbo, Lisboa
- _____, *Introdução à História do Teatro Português*, 1983, Guimarães Editores, Lisboa
- Cruzeiro, Maria Manuela, “25 de Abril de 1974” in Boaventura de Sousa Santos (dir.), *25 de Abril. Uma aventura para a Democracia*, 2000, Centro de documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 9-21
- Dandrey, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, 1992, Klincksieck, col. Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, Paris
- Defaux, Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique*, 1992, Klincksieck, col. Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, Paris
- Delabastita, Dirk, “A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approches” in *Target*, 3:2, 1991, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, pp. 137-152
- Delille, Karl H. et al., *Problemas da tradução literária*, 1986, Livraria Almedina, Coimbra
- D'Hulst, Lieven et al., *Littérature et traduction en France 1800-1850. État des travaux*, 1979, Preprint Dept. of General Literary Studies, University of Louvain, Louvain
- Dionísio, Eduarda, “As Práticas Culturais” in António Reis (ed.), *20 Anos de Democracia*, 1994, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 443-489
- Duarte, João Ferreira, “Modos de Traduzir” in *Vértice*, n.º 71, 1996, pp. 102-104
- _____, “O mecénario” in *Vértice*, n.º 64, 1995

- Duchêne, Roger, *Molière*, 1998, Fayard, Poitiers
- Even-Zohar, Itamar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” in *Poetics Today*, 11:1, 1990, pp.45-51
- Ferreira, José Medeiros, “Revolução ou era?...” in Boaventura de Sousa Santos (dir.), *25 de Abril. Uma aventura para a Democracia*, 2000, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, Coimbra
- Flor, João Almeida, “Predomínio das literaturas de expressão inglesa” in *Prelo – Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda*, n.º 10, 1986
- Forestier, Georges, *Le théâtre dans le théâtre: sur la scène française de XVIIe siècle*, 1996, Librairie Droz, col. Titre courant, Genève
- _____, *Molière en toutes lettres*, 1990, Bordas, col. En toutes lettres, Paris
- Fortuna, Carlos et al., “Espaço público urbano e cultura em Portugal” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 52/53, 1998/1999, pp. 85-117
- Guillén, Claudio, *The Challenge of Comparative Literature*, 1993, Harvard University Press, Cambridge
- Gummerus, Eivor, “Proposal for a Model for the Analysis of Translational Metatexts” in Peter Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse*, 1995, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, pp. 201-225
- Gutwirth, Marcel, *Molière ou l’invention comique: la métamorphose des thèmes, la création des types*, 1966, Minard-Lettres Modernes, Paris
- Helbo, André, *Semiologia de la representación: teatro, televisión, comic*, 1978, Gustavo Gili, Barcelona
- Herbulot, Valéry, “Alegrias e Benefícios do tradutor” in Guilhermina Jorge (coor.), *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*, 1997, Edições Colibri, col. Voz de Babel, Lisboa
- Hermans, Theo, *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approches Explained*, 1999, St. Jerome Publishing, Manchester
- Heylen, Romy, *Translation, Poetics and the Stage. Six french Hamlets*, 1998, Routledge

- Holmes, James S., "The Name and Nature of Translation Studies" in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, 1988, Rodopi, Amsterdam
- Ibsch, Elrud, "La réception littéraire" in Marc Angenot et al., *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, 1989, Presses Universitaires, col. Puf Fondamental, Paris
- Jakobson, Roman, "Aspects Linguistiques de la traduction" in *Essais de Linguistique générale*, 1963, Ed. Minuit, s/l.
- Jorge, Carlos J. F., "Tradução literária" in *Vértice*, n.º 49, 1992
- Jorge, Guilhermina (coor.), *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*, 1997, Edições Colibri, col. Voz de Babel, Lisboa
- Kaiser, Gerhard R., *Introdução à Literatura Comparada*, 1989, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- Lambert, José, "À la recherche des cartes mondiales des littératures" in János Riesz e Alain Ricard (ed.), *Semper aliquid novi – Littérature Comparée et Littératures d'Afrique*, 1990, Narr, Tübingen, pp. 109-121
- _____, "Échanges littéraires et traduction ou: études théoriques vs. études descriptives" in Lillebill Grähs et al., *Theory and Practice of Translation*, 1978, Verlag Peter Lang, Bern
- _____, "Introduction I" in *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de Littérature Comparée*, 1993, Leuven University Press, Leuven
- _____, "La traduction" in Marc Angenot et al., *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, 1989, Presses Universitaires, col. Puf Fondamental, Paris
- _____, "L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires" in L. Angelet et al. (ed.), *Langue, Dialecte, Littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, 1983, Leuven University Press, Leuven, pp. 355-370

- _____, “Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996”, artigo a aguardar publicação
- _____, “Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du Polysystème” in *Actes du XVIe Congrès de la Société Française de Littérature Comparée*, Tome I, 1980, Montpellier
- _____, “Un modèle descriptif pour l’étude de la littérature. La Littérature comme polysystème” in *Contextos*, v/9, 1987, pp. 47-67
- Lambert, José & H. van Gorp, “On describing Translations” in *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, 1985, St. Martins, New York
- Laviosa, Sara, “How Comparable Can ‘Comparable Corpora’ Be?” in *Target*, 9:2, 1997, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, pp. 289-319
- Lefevre, André, “Introduction II” in *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de Littérature Comparée*, 1993, Leuven University Press, Leuven
- Levy, J., “Translation as a decision process” in Roman Jakobson, 1967, Mouton, The Hague, pp. 1171-1182
- Lindqvist, Yvonne, “Spoken Language in Literary Prose - a Translation Problem. A Case Study of *The Catcher in the Rye* by J. D. Salinger” in Peter Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse*, 1995, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven
- Listopad, Jorge, “Cinquenta anos de teatro” in *Portugal nas artes, nas letras e nas ideias*, 1998, Centro Nacional de Cultura, Lisboa, pp. 179-186
- Macedo, Ana Gabriela e João Ferreira Duarte, “Os estudos de tradução nos anos 90 – Entrevista com Susan Bassnett” in *Vértice*, n.º 54, 1993, pp. 85-89
- Machado, Álvaro Manuel e Daniel-Henri Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, 1988, Edições 70, col. signos, Lisboa
- Mallet, Francine, *Molière*, 1986, Grasset, Paris
- Marinho, Cristina Alexandra Monteiro de, *Teatro Francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um teatro nacional (dissertação de doutoramento em Literatura Comparada)*, 1998, Faculdade de Letras, Porto

- Martins, António Coimbra, “Rayonnement de Molière au Portugal (1666-1768)” in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France, Actes de Colloque*, 1983a, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris
- _____, “Molière no teatro real de Salvaterra” in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France, Actes de Colloque*, 1983b, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 201-206
- Mascarenhas, José e Carlos do Rosário, *Teatro de Portalegre, 1979-89. 10 anos de actividade*, 1998, Portalegre
- _____, *Vinte anos de actividade, 1979-1999*, 1999, Edições Colibri, Lisboa
- Mattoso, José (dir.), *História de Portugal*, vol. VI, 1994, Círculo de Leitores, Lisboa
- Melo, Maria Benedita Portugal e, “Contributos para uma análise dos consumos culturais eruditos” in *Cadernos de Ciências Sociais*, 1999, n.º 19-20, pp. 177-140
- Mesquita, Maria Helena Dá, “Reflectindo sobre crítica de teatro” in *Seara Nova*, n.º 59, 1998, Lisboa
- Miranda, José da Costa, “Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (Séculos XIX e XX)” in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France, Actes de Colloque*, 1983, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris
- Milton, John, *Tradução, teoria e prática*, 1999, Martins Fontes, São Paulo
- Molière, *El Tartufo*, trad. Enrique Llovet, 1970a, Aymá S.A. Editora, Barcelona
- _____, *El Tartufo*, trad. Enrique Llovet, 1979a, Ediciones MK, Madrid
- _____, *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (introductions et notes par Suzanne Rossat-Mignot), 1970b, Editions Sociales, col. Les Classiques du peuple, Paris
- _____, *Le Tartuffe*, 1992, Hachette, Paris
- _____, *Oeuvres complètes*, vol. 1, 1964, GF-Flammarion, Paris
- _____, *Oeuvres complètes*, vol. 2, 1965a, GF-Flammarion, Paris
- _____, *Oeuvres complètes*, vol. 3, 1965b, GF-Flammarion, Paris
- _____, *Oeuvres complètes*, vol. 4, 1979b, GF-Flammarion, Paris
- _____, *O Avarento*, trad. Maria Benedita Basto, 1999, Europa-América, Mem Martins

- _____, *O Avaro*, trad. Paulo Quintela, 1968, Atlântida, col. O Grande Teatro do Mundo, Coimbra
- _____, *O Tartufo*, trad. António Feliciano de Castilho, 1870, Tip. da Academia Real das Ciências, Lisboa
- _____, *O Tartufo*, trad. rev. R. Correia, s/d, Edição Amigos do livro, col. Grandes Clássicos da Literatura Mundial, Lisboa
- _____, *O Tartufo*, trad. Regina Guimarães, 1998, Companhia de Teatro de Braga, Braga
- _____, *O Tartufo. O doente imaginário*, trad. Rui Tavares Pereira, 1995, Edicuble, col. Grandes Génios da Literatura Universal, s/l
- _____, *O Tartufo. O Médico à força. O Avaro*, trad. Mário Braga, 1966, Livraria Civilização, Porto
- _____, *O Tartufo*, adap. Enrique Llovet, trad. Carlos Wallenstein, 1973, Let, s/l
- Mónica, Maria Filomena, *Cenas da vida portuguesa*, 1999, Quetzal Editores, Lisboa
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1998, Gallimard, col. Tel, Paris
- Nery, Rui Vieira, “Artes do Espectáculo” in António Reis (coord.), *Portugal anos 2000. Retrato de um País em mudança*, 2000, Círculo de Leitores, Mem Martins, pp. 252-265
- Neves, Orlando, *Trinta anos de teatro*, 1993, Sol XXI, Parede
- Pais, Carlos Castilho, *António Feliciano de Castilho, o tradutor e a teoria da tradução*, 2000, Quarteto, Coimbra
- _____, “Sobre a Tradução” in *Vértice*, n.º 73, 1996, pp. 93-98
- Pavis, Patrice, “Études théâtrales” in Marc Angenot et al., *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, 1989, Presses Universitaires, col. Puf Fondamental, Paris
- _____, *Dictionnaire du Théâtre*, 1980, Éditions Sociales, Paris
- _____, *Dictionnaire du Théâtre*, 1996, Dunod, Paris
- _____, *L’analyse des spectacles*, 1996, Nathan, Paris
- Pessoa, Carlos, “Comunicação em nove capítulos” in *Vértice*, n.º 62, 1994, pp. 15-17

- Pinilla, José Antonio Sabio e Maria Manuela Fernández Sánchez, *O discurso sobre a tradução em Portugal: o proveito, o ensino e a crítica (C. 1429-1818)*, 1998, Edições Colibri, col. Voz de Babel, Lisboa
- Pinto, António Costa (coord.), *Portugal contemporâneo*, 2000, Sequitur, Madrid
- Porto, Carlos, “Balço Literário de 1998. Teatro” in *Vértice*, n.º 91, 1999
- _____, *Dez Anos de Teatro (e Cinema) em Portugal*, 1985, Editorial Caminho, col. Nosso Mundo, Lisboa
- _____, “Do Teatro tradicional ao teatro independente” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. V, 1992a, Publicações Alfa, Lisboa, pp. 279-290
- _____, “Literatura dramática editada em 1991” in *Vértice*, n.º 49, 1992b
- _____, “O teatro: da explosão criativa à crise” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. VI, 1992c, Publicações Alfa, Lisboa, pp. 307-318
- _____, *O TEP e o teatro em Portugal: histórias e imagens*, 1997, Fundação Eng. António de Almeida, Porto
- _____, “Teatro em Portugal: repertório/repertórios” in *Vértice*, n.º 62, 1994
- _____, “Teatro em 1994” in *Vértice*, n.º 67, 1995
- Puzin, Claude, *Littérature. Textes et documents. XVIIe siècle*, 1987, Nathan, Paris
- Ramos, Fernando Mora (dir.), *Teatro. Escritos 1. Revista de ensaio e ficção. Para que serve o teatro?*, 1998, Edições Cotovia, Lisboa
- _____, *Teatro. Escritos 2. Revista de ensaio e ficção. Está tudo bem com o teatro em Portugal?*, 1999, Edições Cotovia, Lisboa
- Ramos, Jorge Leitão, “O repertório e o audiovisual” in *Vértice*, n.º 62, 1994
- Rebello, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, 2000, Publicações Europa-América, Mem Martins
- _____, *Combate por um teatro de combate*, 1977, Seara Nova, Lisboa
- _____, *História do Teatro*, 1991, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa
- _____, *História do Teatro Português*, 1967, Publicações Europa-América, col. Saber, Lisboa

- _____, “Présence du Théâtre français au Portugal (1700-1980)” in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France, Actes de Colloque*, 1983, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 163-173
- _____, “Teatro” in Sérgio da Silva Rei (dir.) *Portugal Moderno. Artes e letras*, 1992d, Pomo, Lisboa, pp. 137-151
- _____, *Teatro Português*, s/d., Scarpa, Lisboa
- _____, “25 anos de teatro” in *Seara Nova*, n.º 63, 1999, Lisboa
- Reis, António (coor.), *Portugal anos 2000. Retrato de um País em mudança*, 2000, Círculo de Leitores, Mem Martins, pp. 252-265
- _____ (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. VI, 1992, Publicações Alfa, Lisboa
- Revista de História das Ideias*, n.º 16, 1994, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras, Coimbra
- Revista de História das Ideias*, n.º 17, 1995, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras, Coimbra
- Revista de História das Ideias*, n.º 18, 1996, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras, Coimbra
- Ribeiro, Cristina Almeida, “Molière segundo Castilho: tradução, adaptação, recriação?” in Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a História da Literatura Portuguesa*, 2001, Universidade Católica Editora, Lisboa, pp. 97-108
- Rodrigues, A. A. Gonçalves, *A tradução em Portugal. 1495 a 1834*, vol. 1, 1992, Instituto Nacional - Casa da Moeda, Lisboa
- _____, *A tradução em Portugal. 1835 a 1850*, vol. 2, 1992, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa
- _____, *A tradução em Portugal. 1851 a 1870*, vol. 3, 1993, Instituto Superior de Línguas e Administração
- _____, *A tradução em Portugal. 1871 a 1900*, vol. 4, 1994, Instituto Superior de Línguas e Administração

- _____, *A tradução em Portugal. 1901 a 1930*, vol. 5, 1999, Instituto Superior de Línguas e Administração
- Rohou, Jean (dir.), *Histoire de la littérature française du XVIIe siècle*, 1989, Nathan, Paris
- Santos, Boaventura de Sousa (dir.), *A crítica da razão indolente. contra o desperdício da experiência*, vol. 1, 2000a, Edições Afrontamento, col. Biblioteca das Ciências do Homem, Porto
- _____, *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, 2001, Edições Afrontamento, Porto
- _____, *Portugal: Um Retrato Singular*, 1993, Edições Afrontamento, Porto
- _____, *Um Discurso sobre as Ciências*, 1990, Edições Afrontamento, col. Histórias e Ideias, Porto
- _____, *25 de Abril. Uma aventura para a Democracia*, 2000b, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, Coimbra
- Saraiva, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 1996, Porto Editora, Porto
- Seródio, Maria Helena, “A literatura dramática em 1993 e a sua articulação com o teatro” in *Vértice*, n.º 61, 1994a
- _____, “Balanço da literatura dramática” in *Vértice*, n.º 55, 1993
- _____, “Do Teatro à Vida: a criação dramática em 1996” in *Vértice*, n.º 79, 1997
- _____, “Growing up and gaining visibility”, s/d., in www.fl.ul.pt./centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro800.htm
- _____, “«Memória com ideia de futuro»: O ano de 1997 na escrita para (e sobre) o teatro” in *Vértice*, n.º 85, 1998a
- _____, “O repertório do teatro em Portugal” in *Vértice*, n.º 62, 1994b
- _____, “O teatro em Portugal hoje: breve caracterização” in *Vértice*, n.º 59, 1994c

- _____, “Quatro originais” in *Prelo – Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda*, n.º 10, 1986, pp. 76-86
- _____, “Theatre as a social system: Portugal” in H. Van Maanen e Wilmer, 1998b, S. E. (ed.), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, pp. 498-539 (artigo online in www.fl.ul.pt./centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro800.htm)
- Serrano, Esmeralda (coor.), *Anuário do Teatro em Portugal. 1999*, 1999, Instituto Português das Artes do Espectáculo, Lisboa
- Seruya, Teresa (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a História da Literatura Portuguesa*, 2001, Universidade Católica Editora, Lisboa
- Silva, V. M. Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 1983, Almedina, Coimbra
- Simões, Manuel G., “Tradução literária” in *Vértice*, n.º 55, 1993
- Snell-Hornby, Mary, “Translation Studies – Art, Science or Utopia?” in Kitly M. Van Leuven-Zwart & Ton Noaÿkens (eds.), *Translation Studies: The State of the Art*, 1991, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, pp. 13-23
- Tomarchio, Margaret, “Le Théâtre en Traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter)” in *Palimpsestes*, n.º 3, 1990, Publications de la Sorbonne, Paris
- Toury, Gideon, “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” in *In Search of a Theory of Translation*, 1980, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv
- _____, *Descriptive Translation Studies and beyond*, 1995, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam
- Truchet, Jacques (dir.), *Thématique de Molière*, 1985, Société d’Édition d’Enseignement Supérieur, Paris
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, 1982, Éditions Sociales, col. Essentiel, Paris
- Van den Broeck, Raymond, “Generic Shifts in Translated Literary Texts” in *La Traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de Littérature Comparée*, 1993, Leuven University Press, Leuven, pp. 49-58
- _____, “Translating for the Theatre” in *Linguistica Antverpiensia XX*, 1986

- Venuti, Lawrence, *The translator's invisibility. A history of translation*, 1995, Routledge, London and New York
- Viala, Alain (dir.), *Le Théâtre en France: des origines à nos jours*, 1997, Presses Universitaires de France, Paris
- Zurbach, Christine, "La constitution d'un corpus d'étude en traduction. Le cas de la traduction théâtrale comme fait culturel" in Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a História da Literatura Portuguesa*, 2001, Universidade Católica Editora, Lisboa, pp. 245-254
- _____, "Theatrical Translation and Literature in Portugal between 1975 and 1988: A Case Study" in Peter Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse*, 1995, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, pp. 55-66
- _____, *Traduction et pratique théâtrales au Portugal entre 1975 et 1988: une étude de cas. Dissertação apresentada à Universidade de Évora para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Comparada*, 1997, Universidade de Évora, Évora

Documentos cedidos pelas companhias de teatro:

- O Tartufo* de Manuel João Gomes
- O Programa d' *A Escola das Mulheres* do Teatro da Malaposta
- O Programa d' *O Avarento* do Teatro do Noroeste
- O Programa d' *O Tartufo* da CTB
- O Programa d' *O Tartufo* do TEC
- O Programa d' *O Tartufo* do Teatro Villaret

Periódicos:

- Correio da Manhã*, 06/01/98
- Correio do Minho*, 08/01/98
- Diário do Minho*, 03/01/98
- Notícias Magazine*, 01/03/98
- O Nabão. Quinzenário regionalista do concelho de Tomar*, n.º 245, Abril de 1971

O Século, 01/01/72

O Século, 21/01/72

Primeiro de Janeiro, 17/03/71

Outros:

www.bne.es

www.fl.ul.pt./centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro800.htm

www.fl.ul.pt./centros_invst/comparat/main800.htm

www.min-cultura.pt

www.porbase.bn.pt

www.portugalnet.pt/cultura/teatro/tec

Anexos

Anexo 1

Presença de Molière nos palcos nacionais¹

Data	Peça	Companhia ²	Tradutor
1972	O Tartufo	CRS	Carlos Wallenstein
1973	O Misanthropo	Cornucópica	Luís Miguel Cintra
1976	O Tartufo	TAS	Carlos Wallenstein
1976	As Artimanhas de Scapino	TEP	Guedes de Oliveira
1976	O Médico à Força	GCHP	Castilho
1977	O Avaro	G. «Proscenium»	Castilho
1977	O Tartufo	TEF	Carlos Wallenstein
1978	O Avaro	TEF	Henrique Braga
1979	Jorge Dandin ou o marido enganado	CCE	Fernando Mora Ramos
1979	Esganarello ou o traído Imaginário	TNDM	Manuela Reis e M. ^a Resende
1980	O Médico à Força	TEP	Guedes de Oliveira
1980	George Dandin	TP	(cedida pelo CCE)
1981	O doente imaginário	TEF	Henrique Braga
1982	George Dandin	GATAA	
1986	D. João ou o convidado de Pedra	TNDM	António Coimbra Martins
1986	A Escola das Mulheres	CCE	Christine Zurbach
1986	George Dandin	CTA	
1986	As Artimanhas de Scapin	TS	
1987	O Tartufo	TEC	Manuel João Gomes
1988	As Velhacarias de Scapin	CTA	
1989	As Sabichonas	TNDM	Ruy de Matos e Alberto Villar
1990	A Escola das Mulheres	TO	Domingos Semedo
1990	As Velhacarias de Scapin	TO	Domingos Semedo
1991	O Doente de Cisma	TIO	Guedes de Oliveira
1992	O Doente Imaginário	TRSM	Guedes de Oliveira
1992	O Tartufo ³	TEAR+Comediantes	Manuel João Gomes
1994	O Avaro ⁴	TN	Benedita Basto
1994	A Escola das Mulheres	TM	Augusto Sobral
1994	Dom João	TG	Carlos Pessoa
1995	O Avaro	TRUNAC	Paulo Quintela
1995	O Médico à Força	TEPI	Guedes de Oliveira
1998	O Tartufo ou o Impostor	CTB	Regina Guimarães

¹ Sem termos a pretensão de que não houve outras representações, acreditamos, pela exaustão com que procedemos à pesquisa que a listagem é muito próxima da realidade. A não referência a alguma representação, a existir, será muito provavelmente do domínio do teatro amador, sobre o qual o acesso à informação é ainda mais deficitário. Sublinhe-se que alguns grupos de teatro amador cessam as suas actividades quase sem deixar rastros.

² As siglas usadas são, nuns casos, aquelas pelas quais são conhecidas, noutros trata-se de uma sigla por nós criada no sentido de facilitar a referência a tais companhias. Para identificar tais siglas e respectivas companhias de teatro ver página 132.

³ Trata-se de uma re-encenação da peça feita pelo mesmo encenador (Rogério de Carvalho) do TEC, desta vez no Porto com um grupo de actores do TEAR e dos Comediantes.

⁴ O Teatro do Noroeste levou esta mesma encenação ao Teatro Nacional D. Maria II.

Anexo 2

As comédias molierescas mais representadas em Portugal no final do século XX

Peça	Companhia	Data
O Tartufo	CRS	1972
O Tartufo	TAS	1976
O Tartufo ou o Impostor	CTB	1998
O Tartufo	TEC	1987
O Tartufo	TEAR+Comediantes	1992
O Tartufo	TEF	1977
As Artimanhas de Scapin	TS	1986
As Artimanhas de Scapino	TEP	1976
As Velhacarias de Scapin	CTA	1988
As Velhacarias de Scapin	TO	1990
O Avarento	G. «Proscenium»	1977
O Avarento	TN	1994
O Avarento	TRUNAC	1995
O Avarento	TEF	1978
A Escola das Mulheres	TO	1990
A Escola das Mulheres	TM	1994
A Escola das Mulheres	CEE	1986
Jorge Dandin ou o marido enganado	CEE	1979
George Dandin	TP	1980
George Dandin	GATAA	1982
George Dandin	CTA	1986
O Médico à Força	GCHP	1976
O Médico à Força	TEP	1980
O Médico à Força	TEPI	1995
O Doente de Cisma	TIO	1991
O Doente Imaginário	TRSM	1992
O Doente Imaginário	TEF	1981
D. João ou o convidado de Pedra	TNDM	1986
Dom João	TG	1994
Esganarelo ou o traído imaginário	TNDM	1979
O Misanthropo	Cornucópia	1973
As Sabichonas	TNDM	1989

Anexo 3

As companhias de teatro que mais vezes encenaram Molière

Companhia	Peça	Data
TNDM	Esganarelo ou o traído imaginário	1979
	D. João ou o convidado de Pedra	1986
	As Sabichonas	1989
CCE	Jorge Dandin ou o marido enganado	1979
	Escola das Mulheres	1986
TEP	As Artimanhas de Scapino	1976
	O Médico à Força	1980
TEF	O Tartufo	1977
	O Avarento	1978
	O Doente Imaginário	1981
CTA	George Dandin	1986
	As Velhacarias de Scapin	1988
TO	As Velhacarias de Scapin	1990
	A Escola das Mulheres	1990
CTB	O Tartufo ou o Impostor	1998
G. «Proscenium»	O Avarento	1977
GCHP	O Médico à Força	1976
TAS	O Tartufo	1976
TEC	O Tartufo	1987
TEPI	O Médico à Força	1995
TG	Dom João	1994
TIO	O Doente de Cisma	1991
TM	Escola das Mulheres	1994
TN	O Avarento	1994
TP	George Dandin	1980
TRSM	O Doente Imaginário	1992
TRUNAC	O Avarento	1995
TS	As Artimanhas de Scapin	1986
CRS	O Tartufo	1972
Cornucópia	O Misanthropo	1973
TEAR + Comediantes	O Tartufo	1992
GATAA	George Dandin	1982

Anexo 4

A importância do teatro amador na recepção de Molière

Companhia	Teatro Profissional	Teatro amador
CCE	X	
Cornucópia	X	
CRS	X	
CTA	X	
CTB	X	
G. «Proscenium»	X	
GATAA		X
GCHP		X
TAS	X	
TEAR + Comediantes	X	
TEC	X	
TEF		X
TEP	X	
TEPI		X
TG	X	
TIO		X
TM	X	
TN	X	
TNDM	X	
TO		X
TP	X	
TRSM		Até 1995
TRUNAC		X
TS		Até 1991

Anexo 5

A recepção de Molière:

contributos do teatro amador e do teatro profissional

Companhia	Número de peças	
	Teatro profissional	Teatro amador
CCE	2	
CTA	2	
CTB	1	
Cornucópia	1	
G. «Proscenium»	1	
GATAA		1
GCHP		1
CRS	1	
TAS	1	
TEAR + Comediantes	1	
TEC	1	
TEF		3
TEP	2	
TEPI		1
TG	1	
TIO		1
TM	1	
TN	1	
TNDM	3	
TO		2
TP	1	
TRSM		1
TRUNAC		1
TS		1
Totais	20	12

Anexo 6

Edições de traduções portuguesas de comédias molierescas

- Por datas -

data	obra/título	Tradutor
1737	O Marido confundido	Gusmão, Alexandre
1768	Tartuffo, ou o hypocrita	Sousa, Manoel de
1768	A mulher prudente e o jogador confundido	?
1769	Esganarelo ou o Cazamento por força	?
1769	O cazamento por força	Serpa, António Duarte
1769	O peao fidalgo	Sousa, Manoel de
1771	Os amantes zelosos	?
1771	O amor pintor	Sousa, Manuel de
1771	As preciosas ridículas	Maurício...& C.
1773	O Saloio cidadão	?
1774	Esganarelo ou o Cazamento por força	?
1775	A sciencia das mulheres ou a pedantaria dos homens	Figueiredo, Manuel de
1768-75	Doente de Cisma	?
1768-75	O avarento	?
1768-75	Escola de Casados	?
1768-75	Escola de mulheres	?
1768-75	O Amor Médico	?
1768-75	Ciência das Damas	?
1782	Escola de Mulheres	
1778	As astúcias e Escapim	?
1778	As astúcias de Escapim	?
1782	Os amantes arrufados	?
1784	Jorge Dandim ou Jorge Papalvo	?
1784	As preciosas ridículas	?
1785	O convidado de pedra, ou D. Joao Tenorio, o dissoluto	?
1786	Esganarelo ou o Cazamento por força	?
1787	O avarento	?
1789	O médico por força	?
1792	O Esganerello ou o casamento por força	?
1794	Entremez do Esganarelo ou o casamento por força	?
1800	Astúcias de Escapim	?
1805	A Sciencia das Damas e a pedantaria dos homens	Figueiredo, Manuel de
1807	As astúcias de Escapim	?
1816	Entremez do Esganarelo ou o casamento por força	?
1835	O tartufo ou o hypocrita	?
1837	O convidado de pedra, ou D. Joao Tenorio, o dissoluto	Oliveira, António Lino de
1841	O marido confundido	Feris, Nicolau Felix
1850	O Tartufo	?
1852	O Esganarelo ou o casamento por força	Oliveira, J.R.
1853	O Esganarelo ou o casamento por força	?
1859	O misantropo	Júnior, Paulo Midozi
1868	As sabichonas (excertos)	Castilho, A. Feliciano de

1869	O médico à força	Castilho, A. Feliciano de
1869	As sabichonas	Castilho, A. Feliciano de
1869	O avarento	Castilho, A. Feliciano de
1869	O misantropo	Castilho, A. Feliciano de
1869	O doente de scisma	Castilho, A. Feliciano de
1869	Tartufo	
1870	Tartufo	?
1870	Tartufo	Castilho, A. Feliciano de
1871	O avarento	?
1871	O avarento	Castilho, A. Feliciano de
1871	Um rapto em Cintra	Silva, Gutierrez da
1872	As sabichonas	?
1874	O misantropo	Castilho, A. Feliciano de
1874	O misantropo	Castilho, A. Feliciano de
1876	Duas curas de Sganarello	Castilho, A. Feliciano de
1878	O doente de scisma	?
1880	O Esganarello ou o casamento por força	?
1885	Tartufo (excertos)	Castilho, A. Feliciano de
1887	Sganarello	?
1895	Dor de Cotovelo (tr.de Sganarelle ou le cocu imaginaire)	Mendonça, H. Lopes de
1899	Ciúme de Barbouillé	Ferreira, Julio Bertho
1902	Um consórcio auspicioso	?
1907	Escola de mulheres	Carvalho, Coelho de
1919	O médico à força	Castilho, A. Feliciano de
1921	O burguês-fidalgo	Oliveira, Guedes de
1923	O doente de cisma	Oliveira, Guedes de
1923	O doente de scisma	Oliveira, Guedes de
1924	Tartufo	Castilho, A. Feliciano de
1925	O avarento	Castilho, A. Feliciano de
1925	As sabichonas	Castilho, A. Feliciano de
1925	O avarento	Oliveira, Guedes de
1927	Anfitrião	Oliveira, Guedes de
1921-27	As Artimanhas de Scapino	Oliveira, Guedes de
1921-27	Médico à Força	Oliveira, Guedes de
1921-27	A Princesa de Elida	Oliveira, Guedes de
1921-27	Escola de mulheres	Oliveira, Guedes de
1944	O médico à força	Marques Júnior, Henrique
1944	O doente de cisma	Marques Júnior, Henrique
1949	O misantropo	Braga, Henrique
1949	A Escola de Maridos	Braga, Henrique
1949	O método à força	Castilho, A. Feliciano de
1949	O Avarento	Quintela, Paulo
1956	As velhacarias de Scapin	Araujo, Leopoldo de
1960	As velhacarias de Scapin	Araujo, Leopoldo de
1962	As velhacarias de Scapin	Araujo, Leopoldo de
1962	Tartufo	Figueiredo, Guilherme
1963	Tartufo	Ferreira, Costa

1966	O tartufo	Braga, Mário
1966	O avarento	Braga, Mário
1966	Médico à Força	Braga, Mário
1967	O misantropo	?
1968	O avarento	Quintela, Paulo
1971	O médico volante	Braga, Henrique
1971	As preciosas ridículas	Braga, Henrique
1971	As sabichonas	Braga, Henrique
1971	O tartufo ou o impostor	Braga, Henrique
1971	O estouvado ou os contratemos	Braga, Henrique
1971	Os arrufos	Braga, Henrique
1971	Os amantes magníficos	Braga, Henrique
1971	As artimanhas de Scapin	Lucas, Maria Helena
1971	O Avarento	Lucas, Maria Helena
1971	O avarento + O Senhor de Pourceaugnac	Viana, A. Manuel Couto
1949-71	O Casamento forçado	Braga, Henrique
1949-71	A Comdessa de Escarbagnas	Braga, Henrique
1949-71	Dom João ou O convidado de Pedra	Braga, Henrique
1949-71	Dom Garcia de Navarra	Braga, Henrique
1949-71	O Improviso de Versalhes	Braga, Henrique
1949-71	Melicesta	Braga, Henrique
1949-71	O senhor de Pourceaugnac	Braga, Henrique
1973	O Tartufo	Wallenstein, Carlos
1973	Tartufo	Braga, Mário
1973	O misantropo	Cintra, Luís Miguel
1974	Escola de mulheres	Sousa, M. ^a Valentina Trigo
1974	D. João	Sousa, M. ^a Valentina Trigo
1976	O Avaro	Correia, R. (trad. revista)
1976	O Burguês gentil-homem	Correia, R. (trad. revista)
1976	O Tartufo	Correia, R. (trad. revista)
1976	As mulheres sábias	Correia, R. (trad.ver.)
1988	Casado à Força	Sena, Jorge de
1995	O Tartufo	Pereira, Rui Tavares
1995	O Doente Imaginário	Pereira, Rui Tavares
1999	O avarento	Basto, M. ^a Benedita
1999	O misantropo	Cintra, Luís Miguel
1999	As Preciosas Ridículas	Guimarães, Regina
?	Entremez do Esganarelo ou o casamento por força	?
?	Esganarelo ou o doente por força	?
?	O Burguês Fidaldo	Araujo, Leopoldo de
?	As preciosas ridículas	Fernandes, Eduardo
?	O Burguez Fidaldo	Garrido, Eduardo
?	Médico à Força	Martinho, Eduardo Antunes

Quando temos a indicação de duas datas, tal significa que a data real estará nesse intervalo.

Anexo 7

Edições de traduções portuguesas de comédias molierescas

- Por peças -

obra/título	Tradutor	data
A Condessa de Escarbagnas	Braga, Henrique	1949-71
A mulher prudente e o jogador confundido	?	1768
A Princesa de Elida	Oliveira, Guedes de	1921-27
A Ciência das Damas	?	1768-75
A Sciencia das Damas e a pedantaria dos homens	Figueiredo, Manuel de	1805
A sciencia das mulheres ou a pedantaria dos homens	Figueiredo, Manuel de	1775
Anfitrião	Oliveira, Guedes de	1927
As artimanhas de Scapin	Lucas, Maria Helena	1971
As Artimanhas de Scapino	Oliveira, Guedes de	1921-27
As astúcias de Escapim	?	1778
As Astúcias de Escapim	?	1800
As astúcias de Escapim	?	1807
As astúcias e Escapim	?	1778
As mulheres sábias	Correia, R. (trad. revista)	1976
As preciosas ridículas	Braga, Henrique	1971
As preciosas ridículas	Fernandes, Eduardo	?
As preciosas ridículas	Maurício...& C.	1771
As preciosas ridículas	?	1784
As sabichonas	Braga, Henrique	1971
As sabichonas	Castilho, António Feliciano de	1869
As sabichonas	Castilho, António Feliciano de	1925
As sabichonas	?	1872
As sabichonas (excertos)	Castilho, António Feliciano de	1868
As velhacarias de Scapin	Araujo, Leopoldo de	1956
As velhacarias de Scapin	Araujo, Leopoldo de	1960
As velhacarias de Scapin	Araujo, Leopoldo de	1962
Casado à Força	Sena, Jorge de	1988
Ciúme de Barbouillé	Ferreira, Julio Bertho	1899
D. João	Sousa, M. ^a Valentina Trigo de	1974
O convidado de pedra, ou D. Joao Tenorio, o dissoluto	Oliveira, António Lino de	1837
D. Joao Tenorio, ou O convidado de pedra, o dissoluto	?	1785
Doente de Cisma	?	1768-75
Dom Garcia de Navarra	Braga, Henrique	1949-71
Dom João ou O convidado de Pedra	Braga, Henrique	1949-71
Duas curas de Sganarello	Castilho, António Feliciano de	1876
Entremez do Esganarelo ou o casamento por força	?	1794
Entremez do Esganarelo ou o casamento por força	?	1816
Entremez do Esganarelo ou o casamento por força	?	?
Escola de Casados	?	1768-75
Escola de Maridos (A)	Braga, Henrique	1949
Escola de mulheres	Carvalho, Coelho de	1907

Escola de mulheres	Oliveira, Guedes de	1921-27
Escola de mulheres	Sousa, M. ^a Valentina Trigo de	1974
Escola de mulheres	?	1768-75
Esganarelo ou o Cazamento por força	?	1769
Médico à Força	Braga, Mário	1966
Médico à Força	Martinho, Eduardo Antunes	?
Médico à Força	Oliveira, Guedes de	1921-27
Médico à força (O)	Castilho, António Feliciano de	1869
Médico à força (O)	Castilho, António Feliciano de	1919
Médico à força (O)	Marques Júnior, Henrique	1944
Médico por força (O)	?	1789
Melicesta	Braga, Henrique	1949-71
O Amor Médico	?	1768-75
O amor pintor	Manuel de Sousa	1771
O avareno	?	1871
O avarento	Basto, M. ^a Benedita	1999
O avarento	Braga, Mário	1966
O avarento	Castilho, António Feliciano de	1869
O avarento	Castilho, António Feliciano de	1871
O avarento	Castilho, António Feliciano de	1925
O Avarento	Lucas, Maria Helena	1971
O avarento	Oliveira, Guedes de	1925
O Avarento	Quintela, Paulo	1949
O avarento	Quintela, Paulo	1968
O avarento	?	1768-75
O avarento	?	1787
O avarento + O Senhor de Pourceaugnac	Viana, António Manuel Couto	1971
O Avaro	Correia, R. (trad. revista)	1976
O burguês-fidalgo	Oliveira, Guedes de	1921
O Burguês Fidalgo	Araujo, Leopoldo de	?
O Burguês gentil-homem	Correia, R. (trad. revista)	1976
O Burguez Fidalgo	Garrido, Eduardo	?
O Saloio cidadão	?	1773
O Casamento forçado	Braga, Henrique	1949-71
O cazamento por força	Serpa, António Duarte	1769
O doente de cisma	Oliveira, Guedes de	1923
O doente de cisma	Marques Júnior, Henrique	1944
O doente de scisma	Castilho, António Feliciano de	1869
O doente de scisma	Oliveira, Guedes de	1923
O doente de scisma	?	1878
O Doente Imaginário	Pereira, Rui Tavares	1995
O Esganarello ou o casamento por força	?	1880
O Esganarelo ou o Cazamento por força	?	1774
O Esganarelo ou o Cazamento por força	?	1786
O Esganarelo ou o casamento por força	Oliveira, J.R.	1852
O Esganarelo ou o casamento por força	?	1853
O Esganarelo ou o doente por força	?	?

O Esganerello ou o casamento por força	?	1792
O estouvado ou os contratempos	Braga, Henrique	1971
O Improviso de Versalhes	Braga, Henrique	1949-71
O marido confundido	Feris, Nicolau Felix	1841
Jorge Dandim ou Jorge Papalvo	?	1784
O médico volante	Braga, Henrique	1971
O método à força	Castilho, António Feliciano de	1949
O misantropo	Braga, Henrique	1949
O misantropo	Castilho, António Feliciano de	1869
O misantropo	Castilho, António Feliciano de	1874
O misantropo	Castilho, António Feliciano de	1874
O misantropo	Cintra, Luís Miguel	1999
O misantropo	Cintra, Luís Miguel	1973
O misantropo	Júnior, Paulo Midozi	1859
O misantropo	?	1967
O peao fidalgo	Sousa, Manuel de	1769
O senhor de Pourceaugnac	Braga, Henrique	1949-71
O Sganarelo	?	1887
Os amantes arrufados	?	1782
Os amantes magníficos	Braga, Henrique	1971
Os amantes zelosos	?	1771
Os arrufos	Braga, Henrique	1971
Tartuffo, ou o hypocrita	Manoel de Sousa	1768
Tartufo	Braga, Mário	1973
Tartufo	Castilho, António Feliciano de	1870
Tartufo	Castilho, António Feliciano de	1924
Tartufo	Ferreira, Costa	1963
Tartufo	Figueiredo, Guilherme	1962
Tartufo	?	1870
Tartufo	?	1869
Tartufo (excertos)	Castilho, António Feliciano de	1885
Tartufo (O)	Wallenstein, Carlos	1973
tartufo (O)	Braga, Mário	1966
tartufo (O)	Correia, R. (trad. revista)	1976
Tartufo (O)	Pereira, Rui Tavares	1995
tartufo (O)	?	1850
tartufo ou o hypocrita (O)	?	1835
tartufo ou o impostor (O)	Braga, Henrique	1971
Um consórcio auspicioso	?	1902
Um rapto em Cintra	Silva, Gutierres da	1871

Nota: Quando temos a indicação de duas datas, tal significa que a data real estará nesse intervalo.

Anexo 8

Edições de traduções portuguesas de *Tartufo*

Datas	Tradutor
1768	Manoel de Sousa
1835	?
1850	?
1869	?
1870	?
1870	Castilho, António Feliciano de
1885	Castilho, António Feliciano de
1924	Castilho, António Feliciano de
1962	Figueiredo, Guilherme
1963	Ferreira, Costa
1966	Braga, Mário
1971	Braga, Henrique
1973	Wallenstein, Carlos
1973	Braga, Mário
1976	Correia, R. (trad. rev.)
1995	Pereira, Rui Tavares
1998	Guimarães, Regina

Anexo 9

Páginas digitalizadas d' *O Tartufo* de Carlos Wallenstein

PRIMEIRO ACTO

CENA I

SRA. PERNELLE, FILIPA, ELMIRA, MARIANA,
DORINA, DAMIS, CLEANTE

SRA. PERNELLE — Vamos, Filipa, vamos, já não os posso aturar!

ELMIRA — Corre tão depressa que ninguém a apanha!

SRA. PERNELLE — Então fica, não venhas! Não te sentirei a falta.

ELMIRA — Fico, com muito gosto. Mas é pena que se vá embora tão cedo...

SRA. PERNELLE — Não quero permanecer mais tempo nesta casa onde ninguém se esforça por me agradar. Vou sem demora. Mas vou desgostosa, fica sabendo. Toda a gente fala e dá opinião. Isto não é uma casa. É uma capoeira!

DORINA — Não exagere, minha senhora...

SRA. PERNELLE — Cala-te, rapariga! Para dama de companhia és linguareira por demais... Metes o nariz em tudo e botas sentença sobre o divino e sobre o humano.

DAMIS — A verdade é que...

SRA. PERNELLE — Agora este! Tu, meu filho, tu és parvo! Um parvo rematado! Digo-to eu, que sou tua avó, digo-to a ti como já disse ao teu pai. És um desavergonhado, desgostos e mais nada, eis o que nos darás.

MARIANA — Mas parece que...

SRA. PERNELLE — A mana! Suave, acomodada, discreta... A mim não me enganas tu! Não confio nas tuas águas mortuas. Calada? Sonsa! Tão desavergonhada como todos os outros.

ELMIRA — Por amor de Deus! A que propósito vem isso?

SRA. PERNELLE — A propósito, querida nora, de que, ainda que te pese, o teu comportamento não pode ser pior; a propósito de que devias dar o exemplo, como fazia a mãe deles *índica Darnis e Mariana* que Deus tenha! És perdulária, vaidosa e desmazelada! Vestes como se fosses uma princesa. Para quê? As mulheres que só se preocupam em agradar ao marido não necessitam de semelhante espalhafato.

CLEANTE — Senhora, depois disto...

SRA. PERNELLE — Depois disto, nada! Quem é este cavalheiro? Irmão da mulher do meu filho. E então? Sabe que o estimo e até o respeito... Mas se eu fosse o meu filho pedia-lhe que nunca mais pusesse os pés aqui em casa. As suas idéias sobre o mundo e sobre a vida não devem chegar aos ouvidos de pessoas decentes. Desculpe, sou muito franca. Detesto esconder o que penso.

DAMIS — Deve ficar muito feliz... o seu amigo Tartufo.

SRA. PERNELLE — Como homem de bem que é, e a quem se deve ouvir. Como é que um pateta como tu se atreve sequer a pronunciar o seu nome?!

DAMIS — Homem de bem, aquilo? Um hipócrita, falso e fingido, um beato pretencioso que não nos deixa à vontade. Mas... porque hei-de consentir que seja ele a determinar se nos podemos rir ou não?

DORINA — Se fizermos caso dele, daqui a pouco seremos estútuas. Para ele, tudo está mal. Tudo é crime. O seu entusiasmo crítico nada perdoa deste mundo.

SRA. PERNELLE — Faz ele muito bem. Tudo o que lhe repugna é repugnante. Pretende estruturar as nossas acções na terra, planificar, como ele diz, a salvação das nossas almas e levar-nos directamente ao céu. O que há a fazer—e espero que o meu filho vos obrigue—é obedecer-lhe cegamente, é beijar a terra que ele pisa, esse nobre delegado da produtividade celestial...

DAMIS — Não, avó. Nem o meu pai nem ninguém deste mundo me obrigará a respeitar um beato petulante. Atraçoar-me-ia a mim mesmo, se o fizesse. Incomoda-me a sua cara, o seu andar, o seu vocabulário, a sua maneira de pensar... Tudo nele me incomoda. Um dia daremos cabo dele, ainda que seja preciso armar o maior escândalo do século.

DORINA — O escândalo já aí está! Que escândalo maior do que um desconhecido transformar-se em senhor? Que maior escândalo que entrar em tua casa um miserável morto de fome que, só por armar em santo, fica promovido à santidade, mete a esmola no bolso e se transforma em dono de toda a casa?... E ganha importância, fala de papo, prega sermões a toda a hora e presume de poderoso...

SRA. PERNELLE — Quanto melhor seria este país, se tais lições fossem seguidas!... Toma! *Esbofeteia Filipa*

DORINA — Para si é um santo... Para mim é um hipócrita!

Anexo 10

Páginas digitalizadas d' *O Tartufo* de Manuel João Gomes

I ACTO

CENA 1

Mme PERNELLE - Vamos lá, Flipota, que me quero ver livre desta gente.

ELMIRA - Que pressa! Assim, ninguém vos pode acompanhar.

Mme PERNELLE - Deixai lá, minha nora! Ficai aonde estais!

Escusais de ir mais longe! Dispensó cortesias!

ELMIRA - Minha mãe, tendes jus a toda a nossa estima.

Porque saís de casa com essa pressa toda?

Mme PERNELLE - Não aguento ver mais o que aqui tenho visto.

Ninguém faz o que eu quero, ninguém me dá ouvidos.

Levo da vossa casa as piores impressões:

Faz-se sempre o contrário daquilo que eu ensino,

Não há ninguém ^{aqui} que não levante a voz.

Esta casa é uma casa sem rei nem roque. Pronto!

DORINA - Se...

Mme PERNELLE - Vós, minha amiga, sois ^{apenas} ~~uma~~ governanta

Mas muito impertinente e muito linguaruda,

Em tudo e nada quereis dar o vosso parecer.

DAMIS - Mas...

Mme PERNELLE - E vós, filho, sois parvo, parvo com as letras todas.

Vede quem vo-lo diz, a vossa própria ~~avó~~ avó.

Mil vezes tenho dito a vosso pai, meu filho,

que tudo o que fazeis é gozar, vadiar,

que de vós não há a esperar senão grandes desgostos.

MARIANA - Eu julgo...

Mme PERNELLE - E vós, menina, pareceis muito discreta,

Mansinha, não fazeis mal a uma mosca,

Mas ~~eu~~ nada ^{há} mais suspeito do que as águas paradas

E, ~~eu~~ lá no fundo, os vossos modos não me agradam.

ELMIRA - Mas, minha mãe...

Mme PERNELLE - Por muito que vos pese, ^{senhora} minha nora,

O vosso proceder não é do meu agrado,
Não dais o bom exemplo que a todos deveis dar.
Não sois nada como era vossa defunta mãe.
Sois uma perdulária. Ofendem-me esses trajos
que vestis e parecem de autêntica princesa.
Ohai que uma mulher que é só do seu marido
Não se atavia ^{assim} com tantos arrebiques.

CLEANTO - Mas, senhora, afinal...

Mme PERNELLE - Quanto a vós, seu irmão,
Estimo-vos, senhor. Sabeis que vos respeito.
Mas se eu estivesse no lugar do meu filho
já vos tinha pedido: não entreis nesta casa.
Os princípios que vós defendeis e pregais
Não são pra ser seguidos por pessoas honestas.
Perdoai a franqueza, mas é do meu feitio,
Não costumo esconder o que me vai cá dentro.

DAMIS - ^{Ah,} que sorte que tem aquele senhor Tartufo...

Mme PERNELLE - Ele? É um homem de bem. Devíeis dar-lhe ouvidos.
Não posso suportar sem grande irritação
Que um parvo como vós o trate com maus modos.

DAMIS - Ah, e eu tenho de sofrer que um cínico, um hipócrita
Detenha sobre nós tão grande autoridade,
Tanta que já ninguém se pode divertir
Enquanto esse senhor não consentir?

DORINA - Para quem der ouvidos e crédito ao que ele diz
Nada haverá que não seja crime grave;
Pra tudo tem censura, o crítico zeloso.

Mme PERNELLE - Tudo quanto ele censura está bem censurado.
Ele pretende mostrar-vos o caminho do céu.
O dever do meu filho é ~~me~~ obrigar-vos a estimá-lo.

DAMIS - Nem meu pai nem ninguém me poderá obrigar

A querer bem a tal homem. E dizer o contrário

Seria atraiçoar a ^eminha consciência.

Tudo o que esse homem faz me põe fora de mim...

Se isto assim continua, ainda haveis de vê-lo

esmigalhado sob o peso desta bota.

DORINA - ^o grande escândalo, senhora minha, é este:

Ver um desconhecido transformado em patrão.

O desgraçado entrou aqui descalço e roto

E ~~o~~ a mudança foi tal que ninguém já o conhece,

pois é dono e senhor, tudo põe e dispõe.

Mme PERNELLE - Outro seria o mundo se fosse governado

Pelos seus conselhos pios. Assim o céu me ajude!

DORINA - Ele só passa por santo na vossa ~~o~~ fantasia.

Se quereis saber, para mim é tudo hipocrisia.

Mme PERNELLE - Tende tento na língua...

DORINA - Nele e no seu Lourenço

Só com penhor seguro eu acreditaria.

Mme PERNELLE - Sobre o criado dele não posso afirmar nada,

Mas garanto que o amo é pessoa de bem.

Se vós o detestais e olhais com tão maus olhos,

É porque não gostais de ouvir certas verdades.

O seu bom coração não tolera o pecado,

Nada o move senão o serviço de Deus.

DORINA - Será por isso então que nos últimos tempos

Resolveu impedir-nos de receber visitas?

É possível que Deus seja contra o costume

de receber visitas a que ele tem tanto horror?

Ora, ~~o~~ aqui entre nós, sabeis o que vos digo?

O que ele tem é ciúmes da dona desta casa.

Anexo 11

Páginas digitalizadas d' *O Tartufo* de Regina Guimarães

ACTO PRIMEIRO

CENA 1

Madame Pernelle, Elmira, Mariana, Cleanto, Damis, Dorina e Flípola.

MADAME PERNELLE - Embora Flípola, quero ver-me livre desta gente.

ELMIRA - A mamã vai tão depressa que mal posso acompanhá-la.

MADAME PERNELLE - Deixe lá, minha nora, fique onde está. Dispenso cerimónias.

ELMIRA - Não faço mais do que o meu dever. Mas diga-me, mamã, donde lhe vem tanta pressa?

MADAME PERNELLE - É que esta casa põe-me arrepiada!... Ninguém faz nada por me agradar. Olhe que vou daqui desmoralizada... O que eu digo não conta. Já não há regras nem respeito: todos mandam. Isto não é uma casa de família, é um manicómio.

DORINA - Se...

MADAME PERNELLE - Vossemecê, serigaita, é uma criada. Mas impertinência não lhe falta! Só mete o nariz onde não é chamada...

DAMIS - Mas...

MADAME PERNELLE - E você, meu neto, é um idiota chapado. Digo-lho eu que sou sua avô. Quantas vezes avisei o seu pai e meu filho de que o menino estava mal encaminhado e só lhe havia de trazer desgostos.

MARIANA - Acho que...

MADAME PERNELLE - E a menina, irmã desse idiota, não passa de uma santa de pau carunchoso. Parece que não faz mal a uma mosca. Mas lá diz o ditado que as aparências iludem. Pois fique sabendo que não me agrada o que a menina anda a morder pela calada.

ELMIRA - Mas mamã...

MADAME PERNELLE - Desculpe, minha nora, mas a sua conduta, então, é do piorio. A senhora devia servir-lhes de exemplo como a defunta mãe destes meus netos, que Deus tem!... Em lugar disso, você é uma esbanjadora. Até me ofende

vê-la assim vestida que nem uma princesa. Quem quer agradar ao marido, e só a ele, não precisa de tantos atavios.

CLEANTO - Mas, minha Senhora, no fim de contas...

MADAME PERNELLE - Quanto a si, Senhor seu irmão, que tenho em grande estima e consideração, se eu fosse a meu filho e esposo dessa senhora, pedia-lhe que não voltasse a pôr os pés nesta casa. As máximas que você apregoa não são regras de vida para pessoas de bem. Peço perdão pela franqueza, mas não está no meu feitio calar o que me dita o coração.

DAMIS - O Senhor Tartufo tem mais sorte...

MADAME PERNELLE - É um homem de bem que merece ser escutado. E vê-lo achincalhado por asnos do seu calibre é coisa que eu não tolero. Até perco as estribeiras...

DAMIS - Como assim? E será que eu devo tolerar as rabugices dum beato usurpador que manda nesta casa como um tirano e que tem o desplante de ditar leis sobre os nossos prazeres e diversões?

DORINA - Se dêssemos crédito ao que ele prega, seria pecado tudo o que fazemos. É que o homem controla tudo como um cão de guarda.

MADAME PERNELLE - E tudo o que controla faz bem em controlar. É ao caminho do céu que ele vos quer levar, e o meu filho devia obrigar-vos a respeitar esse santo.

DAMIS - Então a avô não vê que não há pai neste mundo que possa obrigar-me a querer-lhe bem? Mentiria se dissesse o contrário. Aqueles modos dele mexem-me com os nervos. Um destes dias, perco a cabeça e faço uma desgraça.

DORINA - E não é mesmo um escândalo ver esse desconhecido armar-se em senhor da casa? Quando aqui apareceu, o pelintra, vinha descalço e com a roupa no fio. E agora esqueceu a sua condição e a todos contraria armado em patrão.

MADAME PERNELLE - Ai, valha-me Nossa Senhora! Em boa hora as ordens dele fossem mais ouvidas.

DORINA - A Senhora vê nele um santo. Mas pode acreditar que não passa dum hipócrita.

MADAME PERNELLE - Tenha tento na língua!

DORINA - Não dou nada por ele! E pelo criado, o tal Lourenço, não dou mais...

MADAME PERNELLE - Do que vale o criado nada sei. Mas pelo santo homem

punha as mãos no fogo. Se lhe quereis mal e lhe mostrais má cara, é porque ele vos diz as verdades nas ventas. É o próprio Céu que o inspira quando combate o pecado com justa ira!

DORINA - Será!... Mas por que razão, de há um tempo para cá, ele vê com maus olhos todas as visitas da casa? Em que é que receber um convidado pode ofender o Céu e fazer cair o Carmo e a Trindade? Aqui para nós, querem que lhes dê o meu alvitre? Acho que o homem tem ciúmes da Senhora.

MADAME PERNELLE - Cale-se e tenha cuidado com o que diz. Julga você que é só ele a censurar essas visitas? Esse séquito que não vos larga a porta parece o fim do mundo. São os carros parados à entrada, são os criados em tropel, é a barulheira permanente que dá nas vistas da vizinhança... Não digo que o convívio tenha nada de mal, mas dá que falar. E não pode haver pior que o falatório.

CLEANTO - E quer a Senhora calar as bocas do mundo? Bem triste seria a vida se para escapar à má-língua, renunciássemos aos nossos melhores amigos. E, ainda que o fizéssemos, julga que púnhamos cobro ao falatório? Contra a calúnia não há remédio. Deixemos pois os cães ladrar, se queremos que a caravana passe. Gozemos a vida em plena inocência. Aos palradores, guardiões da decência, não há que dar ouvidos.

DORINA - Querem ver que é a nossa vizinha Dafne e o meia-leca do marido que falam mal da gente da casa? Quem teve telhados de vidro sempre gosta de atirar pedras... São os mesmos que, ao menor deslize, à mais inocente ligação, logo se encarregam de arruinar a nossa reputação. Nada lhes escapa e, com o pouco que sabem, vão servindo dos factos a versão que lhes convém. Se pintam a conduta dos outros com cores tão negras, é porque aos olhos do mundo querem lavar velhos pecados. E com as intrigas que armam esperam encobrir as suas próprias mazelas.

MADAME PERNELLE - Essa conversa fiada não vem ao caso. Toda a gente sabe que a Oranta leva uma vida exemplar. Só vive para o Céu. Ora, eu sei de fonte segura que ela censura o desgoverno desta casa.

DORINA - Belo exemplo e exemplar senhora! É certo que vive como uma freira porque a idade a fez beata. É casta por obrigação e não por escolha. Enquanto pôde, gozou a vida tirando bom partido das graças que Deus lhe deu. Mas quando viu murchar a flor da mocidade, quis renunciar ao mundo que já fatalmente a rejeitava. E, com o véu pomposo do mais alto pudor, lá foi escondendo o desgaste dos seus encantos. Ah! Isso são arrependimentos de cortesã ressabiada. Custa muito ver-se sozinha e abandonada. A castidade é a tábuca de salvação dessas damas que, de amáveis, se tornam severas e implacáveis. De toda a gente censuram a maneira de viver, não por caridade mas por inveja pura. E a nenhuma outra perdoam os prazeres que a idade lhes proibe.

