

## DO TARTUFFE DE MOLIÈRE AO TARTUFO DE MANUEL DE SOUSA (1768) E AO DE CASTILHO (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos Séculos XVIII e XIX.

*"Personne n'a reçu de la Nature plus de talents que Monsieur de Molière pour jouer tout le genre Humain." (1)*

A tradução de **George Dandin**, de Molière, levada à cena no Teatro do Bairro Alto, em 1737, da autoria do afrancesado Alexandre de Gusmão<sup>(2)</sup>, representando uma viragem de gosto teatral na corte joanina e marcando em Portugal um vasto movimento de traduções das principais línguas europeias, suscita, à partida, todas as grandes questões teóricas que se levantaram na época à complexa arte de traduzir e sobretudo de traduzir comédias. Essa tradução feita pelo Secretário de D. João V é exemplo consumado do entendimento que se tinha dessa actividade tão velha como as culturas escritas. Apesar do tema do 'cocuage', de efeitos burlescos similares nas poéticas cómicas do Ocidente, o tradutor compreendeu que, sendo idênticos os mecanismos indutores do trágico, variam espantosamente de país para país e de cultura para cultura os indutores do cómico. Pelo que Alexandre de Gusmão se viu obrigado a transformar o casal aristocrata falido dos Sotenville (de ressonâncias cómicas evidentes na língua francesa) em Morgados de Bestiães. Igualmente converteu a 'campagne' vaga e generalizadora de Molière em Província do Minho com marcação linguística e sociológica que facilmente induzia o riso dos espectadores da capital. De maior infidelidade podemos, contudo, classificar a transformação do seu protagonista George Dandin, campônês adinheirado, em Buterbac, homem de negócios flamengo, agora na pele de um 'marido confundido', passe o eufemismo. *"Tout homme qui croit savoir deux langues se croit en état de traduire; mais savoir deux langues assez bien pour traduire de l'une à l'autre, ce serait être en état d'en saisir tous les rapports, d'en sentir toutes les finesses, d'en apprécier tous les équivalents; et cela même ne suffit pas: il faut avoir acquis par l'habitude de la facilité de plier à son gré celle dans laquelle on écrit; il faut avoir le don de l'enrichir soi-même, en créant, au besoin de tours et des expressions nouvelles; il faut avoir sur tout une sagacité, une force, une chaleur de conception presque égale à celle du génie dont on se pénètre, pour ne faire qu'un avec lui".* (3). Esta citação de um escritor francês do Século XVII exprime o pensar comum dos tradutores dos Séculos XVIII e

XIX, que, no fundo, segue o modelo da tradução interpretativa, por oposição à linguística ou literal. É muito antiga a questão e foi já levantada por Cícero que afirmou ter traduzido Ésquilo e Demóstenes de modo livre: *Nec converti ut interpres, sed ut orator*. Madame Dacier que passara a vida a traduzir a *Ilíada* e a *Odisseia* partilhava também em meados do Séculos XVIII a teoria da tradução recreativa: *“Par ses traits hardis, mais toujours vrais, elle devient non seulement la fidèle copie de son original, mais un second original même, ce qui ne peut être exécuté que par un génie solide, noble et fécond.”* (4). Nos Séculos XVII e XVIII, a tradução era sempre uma ‘bela infiel’, obedecendo ao apelo a uma recriação original, em que a cópia não fosse esteticamente inferior ao seu modelo, na mensagem como no estilo que a enformava. A este respeito, é particularmente interessante no contexto europeu a reflexão crítica desenvolvida pelo poeta e dramaturgo Mendes Leal, a propósito das traduções lusas do *Tartuffe*. Num parecer sobre a tradução dessa peça por Castilho para ser representada no Teatro do Príncipe Real ou no Teatro da Trindade, e que foi dada à estampa pela Academia Real das Ciências em 1870, ele faz um levantamento muito curioso da tradução enquanto fenómeno de cultura. Para ele contribuiu em boa parte a “Advertência indispensável” redigida pela mão do próprio tradutor, Castilho, que problematiza com pertinência as questões debatidas pela tradutologia da época. Opinava Castilho, homem de uma vastíssima experiência como tradutor de clássicos e modernos, que a tradução deve ser uma cópia livre, uma adaptação e mesmo uma nacionalização do assunto. Foi seu princípio norteador, no caso do *Tartuffe*, mas que se pode generalizar como norma para todos os tradutores, o seguinte: *“tornar a coisa conterrânea e contemporânea”* (5). Princípio imprescindível em matéria de tradução de comédias. Diz Castilho: *“Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente de circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quanto a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde a traslada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela a há”* (6). Castilho punha assim em jogo aquilo que ele designa por “inviolabilidade” da obra de arte, em que o *Tartuffe*, traduzido em todas as grandes línguas da época, reconhecidamente se transformara. Não teve, pois, escrúpulos o tradutor desta peça em violar a sua estrutura dramática com adaptações/enxertos espúrios na sua morfologia interna e externa. Considerava Castilho que era gratuito para a história da criação do *Tartuffe* que ele tivesse nascido francês, castelhano, italiano ou português (7). A tradução de uma peça de teatro deve visar em primeira linha

a viabilidade da representação da mesma em palco. Ora, é este aspecto lúdico que condiciona à partida todo o processo de tradução. A *mise en scène* da tradução é imposta pelas regras da *mise en scène*. Só a 'nacionalização' dos assuntos das peças cómicas poderia garantir o êxito das mesmas quando representadas para um público estrangeiro, desconhecedor da cultura que envolve e dá sentido ao exercício do acto teatral. É patente que a Castilho escapou a dimensão verdadeiramente histórica que **Le Tartuffe** assumiu no contexto sociológico muito preciso do reino pessoal de Luís XIV, em choque frontal com a Compagnie du Saint Sacrement de l'Autel. Assim como deixa escapar as grandes questões de fundo teológico com marcação histórica bem determinada, quais são as complexas questões do probabilismo e do laxismo bem conhecidas do público da corte do Rei-Sol. Já outro tanto aconteceu com o primeiro tradutor português do **Tartuffe**, como veremos. O **Tartuffe** de Molière em 5 actos, compromisso final possível de várias versões censuradas, converteu-se em 'affaire' político e religioso, impondo mesmo uma discussão muito vasta e genérica sobre o teatro em geral e a comédia em particular, cuja preceptística se desenvolveu abundantemente em França no *Grand Siècle*. É, portanto, uma peça com um grande envolvimento que não trata a hipocrisia como um vício eterno do homem, mas como uma marca bem característica de um período histórico, cujos protagonistas se manifestaram num xadrez político com regras de jogo bem determinadas. Também Mendes Leal, comentador crítico da tradução do **Tartuffe** feita por Castilho, ignora ou esquece este comprometimento histórico da peça (8). Para M. Leal que não se especializou como Castilho no campo da tradução, "traduzir só poderá parecer coisa de pouca monta a quem inocentemente julgar vencer todas as dificuldades com o dicionário, e pensar que se efectua uma nacionalização acabada mudando apenas os nomes próprios" (9).

Afirma Mendes Leal que uma tradução *inconsciente* tem valor idêntico ao de um original *inconsciente* (10). Não basta, segundo ele, uma tradução linguística que leve à reprodução de estruturas fráscas idênticas. Pode uma tradução revestir-se de rigor terminológico e não fazer passar a mensagem, sobretudo quando se trata de teatro. Cada língua, ainda quando pertence ao mesmo ramo histórico, tem a sua idiossincrasia. É por isso que Mendes Leal, a propósito do **Tartuffe** de Castilho, distingue entre 'tradutor sem instrução' e 'tradutor sem talento' — dois males a evitar. O seu conceito de tradução é diferente. Concebe-a como uma *transfusão*, que implica simultaneamente um trabalho linguístico apurado e uma fina captação do espírito da obra. Na falta de uma terminologia mais rigorosa, que hoje a tradutologia fornece, Mendes Leal avança outros conceitos com que opera neste seu discurso crítico. São eles o de "transferência" e de "transplantação":

“Não há falta de respeito, antes verdadeira prova dele, em fazer integralmente compreender a composição transferida. Toda a peça de teatro ganha em ser nacionalizada, em vez de servilmente vertida. Ganha porque fica em tudo mais acessível a todos” (10). Mas a “nacionalização” não se poderá limitar a uma simples actualização das didascálias que enumeram as personagens e determinam o lugar e/ou tempo da acção. A “nacionalização” terá de ser feita ao nível da linguagem e dos costumes. E este trabalho de trans-plantação será tanto mais profundo e necessário quanto se trate de comédias como a do *Tartuffe*. É incontestável que são mais universais e menos variáveis, de país, para país as causas do choro do que as causas do riso. Estas últimas assumem especificidades em cada cultura diferente. O *Traité des causes physiques et morales du Rire relativement à l'Art de l'exciter* (11), publicado em 1768, rigorosamente no mesmo ano em que é publicada a tradução de Manuel de Sousa *O Tartufo ou O Hipócrita*, procura responder a pergunta horaciana *Quid rides?* e patenteia enormes dificuldades em determinar o princípio universal do riso. A definição clássica de que o homem é um animal ridículo (que ri e que faz rir) parece confirmar que o riso é um próprio do homem, mas não explicita a sua origem. O riso é o efeito de um estado psicológico que provoca a convulsão física de certos órgãos. Resultará ele como, pretende Aristóteles, de uma disformidade dolorosa? Será consequência de uma surpresa inesperada? Ou o resultado da admiração e espanto? Será uma resposta orgânica a uma torpeza moral? Ou o resultado do amor próprio excitado? Ou uma válvula da loucura? O mesmo tratado acima referido estabelece uma tipologia matizada das várias espécies de riso e inventaria os ingredientes que o provocam ao nível do discurso dramático. Mas, seja qual for a causa física e/ou moral do riso, o facto é que os mecanismos que o desencadeiam mudam de língua para língua e de cultura para cultura, excluindo à partida a hipótese de uma tradução linear. É o que sustenta com clarividência Mendes Leal: “*exige sobretudo a comédia este modo de transplantação, pois que justamente os costumes constituem uma parte considerável do seu domínio. Os vícios, as paixões, os sentimentos apenas diferem acidentalmente nos diversos povos: pertencem à humanidade. Os ridículos, esses dependem dos usos peculiares de cada nação, e mal podem ser entendidos não sendo competentemente aplicados. Sem essa modificação fica mutilada uma das faces do autor cómico*” (12). Mendes Leal aceita, todavia, mesmo no domínio da tradução dramática, a fidelidade textual quando se trate de peças de fundo histórico, com caracteres históricos integrados numa cronologia bem demarcada e conhecida. De resto, o tradutor deve assimilar de tal modo a matéria a verter que essa operação linguística e cultural seja uma verdadeira ‘transubstanciação’. O termo é seu e deve ler-se no sentido que a teologia lhe confere: “*Traduzir literalmente as obras-primas era enfraquecê-*

*-las e desfigurá-las! Tanto mais vale o original, tanto mais fica descorado o que assim não passa de seu reflexo. Transsubstanciai esse original, e vê-lo-eis ressurgir inteiro. Tirai dele o que nele verdadeiramente vive e explende. Para isso não confundais o lenho com a chama; não anteponeis a execução ao plano”* (13).

Manuel de Sousa e Antônio Feliciano de Castilho reflectem como tradutores uma concepção da tradução muito similar à de Mendes Leal, embora tenham seguido nas suas versões portuguesas do **Tartuffe** vias bastante diversas. O capitão Manuel de Sousa optou por uma tradução em prosa, desfigurando logo à partida a obra-prima da “estética do ridículo” (14) de Molière. O verso alexandrino de grande fôlego por ele usado imprimia ao texto um ritmo que escapou totalmente na desritmada prosa barroca do tradutor português, ao serviço de Pombal. O texto da tradução encomendada pelo Marquês visava um fim político-religioso demasiado imediato. Mas tal desvio ideológico, que traía a situação sócio-política do ambiente da Corte de Luís XIV em luta mais ou menos declarada contra a Companhia do Saint Sacrement e a hipocrisia beata dos seus membros, fez, apesar de tudo, um trabalho linguístico de razoável fidelidade textual, afastando-se apenas quando as estruturas das duas línguas, sobretudo ao nível das frases idiomáticas e proverbiais, se não recobriam. Eis, a título de amostragem, alguns exemplos mais esclarecedores em que o decalque literal se tornaria impeditivo da circulação do sentido entre palco e plateia. Assim, perante a dificuldade de verter “*c’est tout justement la cour du roi Pétaut*” (15), que em francês significa metaforicamente “*reino da desordem e confusão*”, já que Pétaud era tido como rei dos mendigos, Sousa traduziu: “parece esta casa a de Gonçalo” (16), que teria, provavelmente, nessa época uma ressonância cômica que hoje nos escapa. A expressão “*contes bleus*”, com uma referência cultural muito precisa (à *Bibliothèque bleue*, de Troyes) é vertida pela insensaboria de “*pratinho bem adubado ao seu paladar*”. Mas se deixarmos o nível linguístico e frásico no seu sentido mais restrito, constatamos que, por exemplo, ao nível da didascália das personagens a ‘nacionalização’ é total. Os únicos que restam são Valère (que toma a forma onomástica correspondente em português) e Tartufo. O princípio da inviolabilidade da peça na sua morfologia externa é, regra geral, respeitado. É, sobretudo ao nível da personagem Tartufo que esta tradução de Manuel de Sousa suscita sérios problemas de entorse e de enxerto. Tartufo era um nome que não tinha história em Portugal, a menos que alguém o conhecesse como eventual figura da galeria das personagens da “*commedia dell’arte*” e terá chegado cá por via teatral, graças à recepção da peça de Molière. Mas como essa personagem se confundia em última instância com a mensagem e tivera um êxito de divulgação, estendendo-se a um público alargado, tornara-se acessível aos espectadores, muitos dos quais a

tinham lido já directamente em francês. O que se torna mais curioso e transgressor neste elenco das personagens é que o tradutor português converte o “faux dévot” do original molieresco de 1669 em “jesuíta hipócrita”, quando poderia ter optado, sem problemas da natureza linguística, pela forma equivalente portuguesa de “devoto falso” ou ‘devoto fingido’ ou mesmo de “beato”, com várias ocorrências, aliás, no desenrolar da peça. Porque escolheu Manuel de Sousa esta transgressão? Só porque teria recebido de Pombal a incumbência política de justificar, também em palco, o seu protagonismo europeu na expulsão dos Jesuítas e para tentar calar pelo ridículo a violenta reacção da Nobreza descontente com o seu despotismo nem sempre iluminado? Ou será que Manuel de Sousa tinha informações literárias precisas sobre a história das várias versões do **Tartuffe**, que se foram auto-censurando durante a longa querela que a peça provocou entre o poder absoluto laicizante e o poder religioso mais rigorista sobretudo no que diz respeito à preceptística, ainda em formação, do cómico e da Moral? A peça de Molière retrata, com muita subtilidade é certo, um período da História eclesiástica francesa em que a hipocrisia era um pecado venial e não assumia o aspecto necessariamente odioso que Poquelin lhe transmitiu ao atingir certos sectores da opinião religiosa da época no que concerne às doutrinas do laxismo, do probabilismo, da restrição mental e da direcção da intenção. Sabe-se que Molière chegou a transformar o seu **Tartuffe** em “Panulphe” para fugir à pressão da cabala. O **Tartuffe** inicial teria vestido sotana, quando a peça tinha apenas 3 actos e ele triunfava cinicamente? Não é de excluir tal indumentária. Mas, paulatinamente, Molière teria transformado o abbé num “petit collet”, mero postulante de benefícios eclesiásticos, vivendo no século e podendo casar-se? Vários testemunhos contemporâneos da história da leitura e da representação desta peça o tomam como padre (17). Mas será forçar demasiado as coisas ver nele um jesuíta, dada a afinidade de doutrinas sustentadas pelo Tartuffe, que coincidiam com a casuística dos jesuítas, que Pascal atacara nas **Provinciales**? Admitir o dedo de Pombal nesta encenação não causa nenhuma estranheza. O Cancioneiro de escárnio e mal-dizer contra Pombal, que nós mesmo publicámos (18), é um testemunho indesmentível de que, expulsos de Portugal em 1759, os jesuítas continuavam na clandestinidade a desfeitear a imagem do Marquês com um enxame de trovas que o fustigavam. Para Pombal, tudo era pretexto para atacar as suas insidiosas influências sobre opinião reinante e a sua política monopolista desafiava intrepidamente a grande multinacional da época — a Companhia de Jesus. O tradutor português talvez não precisasse de carregar tanto as tintas. Bastar-lhe-ia ter identificado o “Tartufismo” com o Jesuitismo. Ou talvez não, porque nem todos os jesuítas eram tartufos, nem todos os tartufos eram jesuítas. Assim como também nem todos os jesuítas eram laxistas

nem todos os laxistas eram jesuítas. Manuel de Sousa mexeu também no título, mas não se atreveu a incluir nele o aposto de “Jesuíta hipócrita”. Ficou-se por **O Tartufo ou o Hipócrita**, preferindo esse termo ao de “impostor”, do mesmo campo semântico. Seja como for, este enxerto de ataque directo ao jesuitismo tira a beleza da referência velada e universalizante que o original definitivo de Molière guarda e lhe permite ultrapassar tempos, modos e mentalidades, mantendo-se perene. Ora, esta modificação obrigou logicamente o tradutor a vários retoques ideológicos na estrutura da peça. Transformar um director laico de consciências em “jesuíta hipócrita” tinha fortes implicações na tessitura textual e cénica da peça, mormente no que toca à (im)possibilidade do casamento de Tartufo. E Manuel de Sousa não hesitou em procurar as saídas mais apropriadas e justificativas. A primeira das quais é a seguinte tirada posta na boca de Orgon/Ambrósio: *“Entre as nossas conferências se me chorou, de que por ser desvalido não cumpria o desejo de se recolher à Companhia; empenhei-me então com os Padres; aceitaram-no; e agora consegui que o deixassem vir assistir comigo uns poucos de tempos a esta quinta; e talvez fique de todo em casa, para me aproveitar da Santa Doutrina, que lá aprendeu”* (19). Se é que nos primeiros esboços da peça Molière ousou tal identificação — o que historicamente não está suficientemente documentado —, o compromisso entre a Corte, o Arcebispo de Paris e a Companhia do Santíssimo Sacramento implicou um acordo na versão final do **Tartuffe**. Agora, cem anos volvidos, os circunstancialismos políticos e religiosos eram bem diferentes. Impunha-se uma adaptação. Lauriana fica estarrecida quando o pai lhe comunica o casamento com Tartufo e pergunta: *“Mas, Senhor, não segue ele outra vida? Hei-de casar com um Religioso?”* (20). A resposta é inventada, mas satisfaz: *“ele ainda não é professo, e dos Superiores chegou hoje a licença para sair da Religião. Quanto me custou reduzi-lo! /.../ no século pode igualmente viver ajustado, e servir de mais exemplo”* (21). Uma réplica de Valério a Lauriana repõe a questão, pois o público não podia, de modo algum, ser induzido em erro que o escandalizasse: *“Mas Tartufo largou já a roupeta?”* (22). A resposta da donzela casadoira é ainda mais clara do que a explicação anteriormente dada pelo seu pai: *“Ainda não: meu Pai diz que ele não está ligado com voto algum; que lá na Religião sobejam daqueles Santos; que o quer no século para exemplo de virtude na vida secular. Eu entendo que os tais Padres têm moral para tudo; e já ouvi dizer que Padre da Companhia podia ser Soldado, casado, Chinês; e ainda Turco”* (23). *“Que têm moral para tudo”* — é uma autêntica farpa enviada ao laxismo jesuíta e ao seu expansionismo transcultural. Mas o tradutor português, inspirado nas obsessões políticas pombalinas, também não poupa, embora de raspão, os jacobeus. Jacobeus e Sigilistas, entre os quais também não seria difícil recrutar candidatos à encarnação

literária do **Tartuffe**, foram vítimas preferenciais do despotismo pombalino. O termo *Jacobeu* viria depois a inserir-se no campo lexical dos tartufos. Assim o entendeu Manuel de Sousa ao traduzir o vago "*on est aisément dupe par ce qu'on aime*" por esta tirada semanticamente inadequada: "*São fáceis de lograr estes Jacobeus, quando estão afeiçoados*" (24). Laxismo e perfeccionismo beato eram assim metidos no mesmo saco. O maquiavelismo político pombalino era incompatível com o dito reino dos puros e virtuosos. Pombal proibira a Jacobeia e dispersara os Jacobeus, considerando-os um ninho de hipócritas ambiciosos, que, sob pretexto do mais beato perfeccionismo moral, introduziam grave indisciplina na vida conventual portuguesa e mesmo na doutrina, no caso dos jacobeus anti-sigilistas. No ano 1768 em que foi traduzida esta peça, Dom José, pela mão de Pombal, assinou uma carta contra os Jacobeus e Beatos, mandando dispersar compulsivamente pelos vários conventos beneditinos do país os frades de São Bento implicados nesse movimento perfeccionista, julgando-o nocivo do ponto de vista doutrinário e disciplinar (25). A coincidência perfeita da data da tradução e da carta régia confere a este desvio um efeito político imediato e intencional por parte do tradutor. Dois coelhos de uma só cajadada: jesuítas e jacobeus, laxistas e puritanos. A estética do ridículo molieresco proclama que no meio está a virtude, que a voz da natureza é sempre a voz do equilíbrio. E Manuel de Sousa, como o seu conselheiro Marquês do Pombal, compreenderam e assimilaram-lhe a lição. A religião verdadeira e a verdadeira devoção não podiam pactuar com a hipocrisia, qualquer que fosse o seu matiz.

Passemos agora à dita "versão livre", de Castilho. Quando cotejada com o original e com a primeira tradução portuguesa conhecida, ela traz mais algumas achegas de incontestável importância no entendimento do polícromo conceito de tradução nos Séculos XVIII e XIX. Castilho optou igualmente pela "nacionalização" do nome das personagens, com a excepção da de Tartufo, ao qual apõe em didascália destinada à encenação da peça: "*beato fingido, cara de compunção, falinhas de mel; onde convém colérico e veemente*". Dá também indicações para a caracterização das personagens que não se encontram no original nem na tradução de Manuel de Sousa, que, aliás, parece ignorar. A acção é deslocada de Paris, no tempo do Rei Sol, para o reinado de D. José, sob o ministério do Marquês de Pombal. Numa das paredes, há mesmo, cúmulo da "nacionalização" querida e produzida, dois painéis, representando um Santo António de Lisboa, e o outro as almas do Purgatório — o que teria provocado a ira ou a gargalhada do seu criador francês, se alguma vez assistisse a tal "nacionalização". Mas várias outras transgressões ao princípio da inviolabilidade da obra se podem inventariar, a mais espectacular das quais é a transformação da figura

anódina do Exempt de Molière no próprio Marquês de Pombal. Atrevimento por demais arrojado e gratuito que o próprio Mendes Leal não sancionou por lhe parecer descabido. Transformar um meirinho num Primeiro-Ministro de tal envergadura é uma operação dramática caricatural em demasia que não prestigia, antes pelo contrário deslustra a personagem do famoso estadista, que, aliás, tem na economia da peça uma intervenção pontual e artificiosa, muito embora determine o seu desenlace e redunde na culpabilização indirecta da Sociedade de Jesus. O *Tartufo* de Castilho não é um jesuíta, mas como o Marquês foi o mais ferrenho dos anti-jesuítas do seu tempo, o efeito é idêntico ao da tradução de Manuel de Sousa. Em ambos os casos está presente a voracidade da Companhia escondida sob a capa do mais devoto desapego e da mais satânica hipocrisia na direcção e na manipulação das consciências. Mas não se fica por aqui o rol de distorções à peça de Molière na versão de Castilho. Por razões que mal justifica, Castilho prolonga desnecessariamente o IV acto e acrescenta duas cenas ao V. A maleabilidade do conceito de tradução tudo permitia. A trasladação interpretativa e nacionalizante não significava em nenhum caso desrespeito para com os criadores de obras-primas. Seguindo esta orientação, Castilho remata a sua tradução (tentando situar-se na velha tradição clássica e molieresca, tão ao gosto da Corte de Versailles) com uma cena apócrifa, em que um grupo de camponeses canta e baila ao som de violas, flauta, ferrinhos e zabumba, ouvindo-se em fundo o estalar de foguetes e a sineta da capela da casa. Justifica o tradutor este enxerto com o facto de o público português ter grande apreço pelas danças e cantigas. O poeta-tradutor passou do alexandrino, de fino recorte, a ombrear com o de Molière, à quadra tradicional portuguesa em redondilha maior, para concluir com uma moralidade, tão insulsa como desnecessária, cantada por um coro apócrifo e enfadonho:

*"Raiva, demo, lá no abismo  
co'os tartufos teus irmãos;  
religião sem fanatismo  
glorifique aos bons cristãos" (26).*

Cotejando a tradução de Manuel de Sousa com a de Castilho, Mendes Leal considera o trabalho do "naturalizador e magnificador de Molière" muito superior ao de Sousa, a quem reconhece, no entanto, méritos inegáveis. Comparemos tão somente duas versões diferentes de uma passagem do *Tartuffe* para aquilatarmos da liberdade sem peias destes tradutores dos Séculos XVIII e XIX em Portugal. Molière escreveu: "*Il soupa, lui tout seul, devant elle, / Et fort dévotement il mangea deux*

*perdrix, / Avec une moitié de gigot en hachis” (27). Manuel de Sousa verte: “comeu duas perdizes, e meia perna de vitela!” (28). Castilho preferiu o alargamento hiperbólico indutor de riso: “Tartufo, / mui ancho, e cada pé metido no pantufo, / sentado no espaldar, defronte dela à mesa, / ocupou-se de si com a maior franqueza; / e co’os olhos no céu, lá foi mandando ao bucho: / um frango, um pastelão, três pombos, e um cacucho” (29).*

Rima a quanto obrigas, que até fazes brancas as formigas!

A. Ferreira de Brito  
Universidade do Porto

## NOTAS

Nota: Todas as citações que fazemos do *Tartuffe* são extraídas de *Oeuvres complètes de Molière, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971.

(1) BAILLET, Adrien — *Jugements des savants*, 1684.

(2) BRITO, Ferreira de — *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989.

(3) CASTILHO, António Feliciano de — *Teatro de Molière — Primeira Tentativa — TARTUFO —, comédia vertida livremente e acomodada ao Português seguida de um Parecer pelo Ilmo. e Exmo. Sr. José da Silva Mendes Leal*, Academia Real das Ciências, 1870, pp. 217-218. A citação é de Mendes Leal.

(4) *Ibidem*, p. 218. A citação é de Mendes Leal.

(5) *Ibidem*, p. XI.

(6) *Ibidem*, pp. IX e X.

(7) *Ibidem*, p. X.

(8) Cf. a resenha histórica com que Georges Couton apresenta a edição de *Tartuffe na Pléiade*, que documenta o impacto político-religioso desta peça e a batalha ideológica que provocou.

(9) Cf. *Parecer de Mendes Leal, op. cit.*, p. 213.

(10) *Ibidem*, p. 220.

(11) POINSINET DE SIVRY, Louis — *Traité das causes physiques et morales du Rire relativement à l'Art de l'exciter*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1768.

(12) Cf. *Parecer de Mendes Leal, op. cit.*, p. 220.

(13) *Ibidem*, p. 222.

(14) DANDREY, Patrick — *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

(15) *Tartuffe, op. cit.*, p. 896.

(16) SOUSA, Manuel de — *Tartufo* in "Jornal das Comédias e Variedades", Lisboa, 1835, p. 6. Trata-se de uma reedição da primeira edição de 1768 realizada na oficina de Joseph da Silva Nazareth, de que foi feita uma segunda edição no Rio de Janeiro, Tipografia Imperial de Seignot-Plancher, 1830. Todas as citações feitas neste estudo remetem para a edição de 1835.

(17) Cf. o prefácio à edição do *Tartuffe* da Pléiade acima referida, pp. 837-838.

(18) BRITO, Ferreira de — *Cantigas de Escárnio e Mal-Dizer do Marquês de Pombal ou a crónica rimada da Viradeira*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras, 1990.

(19) SOUSA, Manuel de — *Tartufo*, *op. cit.*, p. 24.

(20) *Ibidem*, p. 35.

(21) *Ibidem*.

(22) *Ibidem*, p. 52.

(23) *Ibidem*.

(24) *Ibidem*, p. 57.

(25) Cf. *Cantigas de Escárnio e Mal-Dizer do Marquês de Pombal*, *op. cit.*, pp. 147-159.

(26) Cf. *Tartufo* — Versão livre de António Feliciano de Castilho, *op. cit.*, p. 190.

(27) *Tartuffe*, *op. cit.*, p. 905.

(28) *Tartufo*, trad. de Manuel de Sousa, *op. cit.*, p. 20.

(29) *Tartufo*, Versão livre de António Feliciano de Castilho, *op. cit.*, p. 18.