

O meu querido baúzinho

Retraduzir Molière

Alexandra Moreira da Silva

É sempre possível dizer-se a mesma coisa de outra maneira.

Paul Ricoeur – *Sur la traduction* (2004)

Escudos, francos, libras, dobrões e luíses de ouro: o tilintar trágico da comédia

O Avaro é, como se sabe, uma das comédias mais representadas e mais estudadas de Molière. O primeiro espectáculo teve lugar no Teatro do Palais-Royal, em 1668 – com Molière no papel de Harpagão –, e, a partir de 1880, a peça é introduzida nos programas das escolas francesas. No entanto, os críticos e o público em geral nem sempre foram unânimes na apreciação que fizeram deste texto do autor francês. Duas razões fundamentais parecem estar na origem deste *desencanto*: o facto de se tratar de uma comédia em cinco actos *em prosa* – algo que um ouvido habituado ao verso e às demais convenções da tradição da “grande comédie” não poderia senão considerar “menor” – e o muito subtil mas incisivo desvio em relação às regras estabelecidas pelas poéticas normativas, que acaba por causar algum desequilíbrio dramático na peça. As consequências destes dois factores na construção do texto são consideráveis. De facto, a prosa estará na origem de uma aceleração do ritmo do diálogo, aproximando algumas cenas da peça da *commedia dell’arte*; por outro lado, a unidade de acção não é rigorosamente respeitada. Logo no primeiro acto são expostas as duas intrigas da comédia, uma em torno de Valério e Elisa, e outra à volta de Cleanto e Mariana. Acrescente-se, ainda, que o plano elaborado por Frosina para evitar que Mariana se case com Harpagão (Acto IV, cena 1) acabará por se revelar inconsequente, facto que contribui, uma vez mais, para uma certa instabilidade da acção. Mas é sobretudo o tom da comédia que aqui se vê comprometido. Ao tom romanesco das duas primeiras cenas – que o tema do disfarce (de Mariana e de Valério) e a inverosimilhança da cena final de reconhecimento vêm acentuar – junta-se o tratamento profundamente trágico do tema da avareza, que condiciona não só todos os outros temas (o amor, o casamento, a autoridade, a mentira...), mas também as relações entre as várias personagens. E é, precisamente, a esta tragicidade subterrânea que se deve a presença da “morte” nos diferentes discursos ao longo de toda a peça. A ligeireza aparente com que é evocada confunde-nos, mas nem por isso consegue ocultar a *pulsão homicida* que paira subliminarmente nos diálogos e nos monólogos das diversas personagens, e que, evidentemente, tem como único motor a avareza de Harpagão: percebemos que Elisa e Cleanto veriam com bons olhos a morte do pai, por oposição à saudade que lhes deixou a morte da mãe (Acto I, cena 2); por seu lado, sentimos Harpagão rejubilar com a ideia de ver morrer os filhos e “os filhos dos filhos” (Acto II, cena 5); Frosina não se inibe de apontar como cláusula obrigatória no contrato de casamento a morte de Harpagão no espaço de três meses, garantindo, por antecipação, a viuvez precoce de Mariana (Acto III, cena 5); em Harpagão, esta *pulsão* leva-o a imaginar a sua própria morte, mas só depois de ter garantido a morte de tudo e de todos:

“Vamos, depressa, comissários, sargentos, oficiais de justiça, juízes, instrumentos de tortura, forcas e carrascos. Quero mandar enforcar toda a gente; e se não encontrar o meu dinheiro, enforco-me eu a seguir” (Acto IV, cena 7).

O Avaro apresenta-se, assim, como uma comédia singular, sombria, desconcertante e audaz que, nas palavras de Jacques Chupéau, “nos lembra oportunamente não existir verdadeiro teatro sem uma parte de aventura, de invenção e de risco”.¹ À singularidade desta peça não será alheia a introdução de uma nova forma de estruturar a ficção que se afasta gradualmente dos fundamentos da *Poética* aristotélica, ou seja, mais do que o encadeamento necessário e verosímil de acontecimentos, importa agora construir uma ficção através de efeitos de similaridade e de reconhecimento permanente que têm por base a repetição. Acrescente-se, ainda, que se trata de um teatro que não abre espaço à piedade, onde não há lugar para a *catharsis*, e onde, como refere Stéphane Braunschweig,² a “purgação das paixões” é substituída pela mais crua lucidez: afinal, as paixões “nunca são completamente *purgáveis*”. Na verdade, mais do que dar lições – Molière não é um verdadeiro moralista –, o autor pretende garantir, no contexto da representação, a passagem eficaz da mensagem teatral.

Atento a todos os detalhes, a todos os pormenores dramáticos e teatrais, Molière constrói a sua estética a partir de três pilares fundamentais: a clareza da situação dramática – conceito fundamental numa obra onde, como refere Gabriel Conesa, “a palavra é movimento, e deve ser entendida pelo público em geral no momento em que é pronunciada”;³ a variedade ao nível das cenas – como podemos ver, por exemplo, nas cenas 2 (diálogo entre Elisa e Cleanto, de essência dramática, onde é abordada a questão da avareza do pai) e 3 (diálogo entre Harpagão e Flecha, onde predomina o cómico de situação, de carácter, verbal e gestual) do Acto I de *O Avaro*, Molière compensa, frequentemente, a gravidade de uma cena com o cómico da cena seguinte. A par destes elementos, há ainda a considerar a variedade da própria escrita, onde o recurso a elementos verbais e paraverbais (rupturas e oposições de tom, acelerações e abrandamentos no *tempo* do diálogo, gestão das tensões...) é uma constante; finalmente, o dinamismo, intimamente relacionado com a variedade, e que tem como principal responsável uma combinação exemplar dos efeitos de ritmo. A este propósito, Gabriel Conesa dá como exemplo a construção das cenas de confronto, cuja estrutura repetitiva permite criar diversos efeitos de ritmo, retomando várias vezes a mesma sucessão de réplicas com pequeníssimas variações. Veja-se o diálogo (de confronto) entre Harpagão e Elisa a propósito do casamento desta última (Acto I, cena 4):

ELISA Peço perdão, meu pai.

HARPAGÃO Peço perdão, minha filha.

ELISA Sou uma humilde criada do senhor Anselmo; mas, com a vossa permissão, não penso desposá-lo.

HARPAGÃO Sou vosso humilde criado; mas, com a vossa permissão, desposá-lo-eis esta mesma noite.

ELISA Esta mesma noite?

HARPAGÃO Esta mesma noite.

ELISA Assim não será, meu pai.

HARPAGÃO Assim será, minha filha.

Muito mais haveria a dizer sobre este *Avarento*. Mas os elementos que aqui convocamos são, por si mesmos, uma prova incontornável da mestria audaciosa de Molière. Em forma de síntese, diríamos que, neste texto, a minúcia da escrita se alia magistralmente a uma certa – e não menos importante – irreverência dramaturgica, onde tudo nos interpela e nos remete para a nossa própria existência. Num texto recente, a encenadora Ariane Mnouchkine compara assim as obras de Shakespeare e de Molière: “É mais interessante montar Shakespeare para revelar o Homem, mas não creio que ele nos possa ajudar a falar da nossa sociedade actual [...]. Por entre os clássicos, só *O Tartufo* pode fazê-lo, porque, infelizmente, *O Tartufo* continua, num país ou no outro, mergulhado na fonte de juventude de uma feroz actualidade”.⁴ *O Tartufo* e *O Avarento*, claro está...

“Produzir surpresa no interior de uma língua comum”

Numa entrevista sobre a encenação dos clássicos, Stéphane Braunschweig, a propósito da linguagem dos textos clássicos, deixa-nos a seguinte reflexão: “Molière debate-se com o francês do seu tempo. Falar, como é costume fazer-se por extensão, da ‘língua de Molière’ ou da ‘língua de Racine’ é um pouco mistificar o próprio trabalho poético, que consiste, antes de mais, em produzir surpresa no interior de uma língua comum”.⁵ Esta ideia do encenador francês não estará muito longe da afirmação do linguista e teórico da tradução Henri Meschonnic que, a propósito da retradução da Bíblia, lembra que “aquilo que traduzimos é o que um texto faz à sua língua”,⁶ ou seja, a grande questão em tradução não será tanto “o que é que isto significa?”, mas muito mais “como é que isto significa?”; é na descoberta e na compreensão do modo de significar que, ao traduzirmos, conseguimos (por vezes!) produzir surpresa no interior da nossa própria língua. Por outro lado, uma tradução nunca é um exercício *puro*, a tradução nunca é *pura tradução*. Traduzir teatro pressupõe, antes de mais, a aceitação do inevitável confronto com o *outro*, e, conseqüentemente, com a história da literatura, com a história do pensamento sobre a linguagem, com a história do teatro. Depois, importará também ter presente que o teatro é a encenação da oralidade da linguagem: “A oralidade”, diz Meschonnic, “não implica apenas a boca, apenas o som, mas também a orelha, e o corpo todo, pelos movimentos que são inseparavelmente os movimentos da linguagem e os movimentos do corpo. Ouvir, é apanhar, agarrar o corpo na linguagem”.⁷ Como é sabido, não há traduções definitivas. As traduções – tal como os espectáculos – são efémeras, caducas, ultrapassáveis. As traduções envelhecem. E ainda bem, porque uma nova tradução é sempre uma nova vida para o texto original. Nos nossos dias, em teatro, uma tradução datada é frequentemente um texto que não tem em conta as implicações específicas da escrita teatral nem as necessidades da cena. Que muitas vezes ilude as questões que o autor traduzido coloca ao encenador e aos actores contemporâneos, e que não raras vezes dilui a especificidade de uma escrita estrangeira. Ou seja – e é justamente isto que convoca o conceito benjaminiano de “literalidade” –, um tradutor de teatro deve dar conta não só da especificidade da escrita de um autor – daquilo que o texto faz à sua língua –, mas também do material de jogo e de representação que ele propõe. Trata-se, no fundo, de tentar seguir uma poética e uma dramaturgia. O resultado desse percurso – dessa aventura – pode ser aquilo a que Meschonnic chama um “texto histórico”, uma somatização de alguns elementos linguísticos, ou um “poema”, quando o corpo invade a linguagem. Para esta tradução, seguimos a edição de Georges Couton,⁸ que parte do texto publicado pelo parisiense Jean Ribou, em 1669 (ainda em vida de Molière). Mais do que criar uma tradução “moderna”, procurámos *apropriar-nos* de um material dramático e poético que pudesse tomar corpo e voz no espaço da representação, ou seja, o objectivo principal desta tradução é dar a ver e a ouvir um texto tendo em conta a sua teatralidade – fazer ouvir uma respiração – e recriar uma linguagem imaginativa e energética, capaz de pôr em evidência o cómico e o trágico da peça. E, sobretudo, criar uma linguagem que fale aos espectadores contemporâneos, sem nunca perder de vista a pátina da matéria poética do texto original. Nesta perspectiva, o tradutor será, de facto, o primeiro intérprete da obra – “no sentido musical mais do que no sentido hermenêutico”, já que o material que entrega aos actores é o resultado de “uma tecelagem de sons, de sentidos [e de ritmos], uma partição sonora”⁹ escrita não fielmente, mas profundamente –, assumindo o necessário confronto – não com respeito, mas com devoção e entrega ao texto e à sua linguagem. E sempre com o secreto desejo, a mais secreta esperança de “produzir surpresa no interior de uma língua comum”.

1 Jacques Chupeau, “Préface”, in Molière, *L’Avare*, Folio Théâtre, Paris, Gallimard, 1993, p. 9.

2 Stéphane Braunschweig, “L’imbrication des discours et des affects”, *OutreScène*, n.º 11, Strasbourg, TNS, Junho 2008, p. 29.

3 Gabriel Conesa, *Le dialogue moliéresque, étude stylistique et dramaturgique*, Paris, SEDES-CDU, 1992, p. 467.

4 Ariane Mnouchkine, “Extraits de notes de stage au Théâtre du Soleil, février 2009”, in *Ariane Mnouchkine*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 116.

5 Stéphane Braunschweig, “L’auteur ne s’absente pas”, *OutreScène*, n.º 5, Strasbourg, TNS, Maio 2005, p. 53.

6 Henri Meschonnic, “Le rythme, prophétie du langage”, in *Palimpsestes, Pourquoi donc retraduire?*, n.º 15, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 10.

7 Henri Meschonnic, “Traduire le théâtre c’est traduire l’oralité”, in *Traduire Lagarce, Langue, culture, imaginaire*, Colloque de Besançon, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

8 Georges Couton, *Oeuvres complètes de Molière*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

9 Jean-Michel Déprats, “Traduire Shakespeare”, in *Œuvres complètes de Shakespeare, Tragédies*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.